И - 907

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

ВТОРАЯ ПОЛОВИНА

Везде литература есть воистину благороднейшая и драгоценнейшая выразительница народного гения. Везде она составляет предмет народного культа, народной гордости.

М. Е. Салтыков-Щедрин



Для того чтобы быть народным писателем, мало одной любви к родине, любовь дает только энергию, чувство, а содержания не дает, надобно еще знать хорошо свой народ: сойтись с ним покороче, сродниться. Самая лучшая школа для художественного таланта есть изучение своей народности, а воспроизведение ее в художественных формах — самое лучшее поприще для творческой деятельности. Изучение изящных памятников древности, изучение новейших теорий искусства пусть будет приготовлением художника к священному делу изучения своей родины, пусть с этим запасом входит он в народную жизнь, в ее интересы и ожидания.

А. Н. Островский



XIX

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

ВТОРАЯ ПОЛОВИНА

ПОД РЕДАКЦИЕЙ ПРОФЕССОРА
Н. Н. СКАТОВА

Допущено Министерством просвещения СССР в качестве учебного пособия для студентов педагогических институтов по специальности № 2101 «Русский язык и литература»

МОСКВА «ПРОСВЕЩЕНИЕ» 1987

ББК 83.3Р1
И90

Предлагаемое учебное пособие подготовлено коллективом кафедры русской литературы Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена с привлечением ряда сотрудников других вузов и научно-исследовательских учреждений. Отдельные главы написаны следующими авторами: *Н. Н. Скатов* — «Н. А. Некрасов», «А. А. Фет», раздел о поэзии 50—60-х годов, «Заключение»; *Ю. В. Лебедев* — «И. С. Тургенев», «Литература 1860-х годов»; *А. И. Журавлева* — «А. Н. Островский»; *Е. И. Анненкова* — «Литература 70-х годов»; *Я. С. Билинкис* — «М. Е. Салтыков-Щедрин», «Л. Н. Толстой»; *Г. А. Бялый* — «А. П. Чехов», *А. А. Горелов* — «Н. С. Лесков»; *Б. С. Дыханова* — «Г. И. Успенский»; *В. А. Котельников* — «Ф. М. Достоевский»; «Литература 80—90-х годов»; *Ю. М. Прозоров* — «Н. Г. Чернышевский»; *К. И. Соколова* — «М. Е. Салтыков-Щедрин».

Рецензенты: кафедра русской литературы МГПИ им. В. И. Ленина (зав. кафедрой — доктор филологических наук *Б. П. Кирдан*), доктор филологических наук *В. Н. Аношкина*

И90 История русской литературы XIX века: Вторая половина: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит.»/Н. Н. Скатов, Ю. В. Лебедев, А. И. Журавлева и др.; Под ред. Н. Н. Скатова. — М.: Просвещение, 1987. — 608 с.

Пособие написано в соответствии с программой основного курса для педагогических институтов. В нем дается характеристика литературного процесса второй половины XIX века. Преимущественное внимание уделяется анализу произведений, изучаемых в школе, нравственной проблематике при освещении жизни и творчества писателей А. Н. Островского, И. С. Тургенева, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Некрасова, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова.

И $\frac{4309000000-560}{103(03)-87}$ 17—87

ББК 83.3Р1

© Издательство «Просвещение», 1987

ОТ РЕДАКТОРА

Предлагаемое учебное пособие, сохраняя основные особенности историко-литературных учебных курсов, как они сложились в практике советской академической филологии и советской высшей филологической школы, имеет ряд специфических черт.

Они определяются и нынешним уровнем развития литературоведческой и педагогической науки, и характером ныне действующих вузовских учебных программ, в частности наличием курса «История русской критики», и конкретными условиями обучения в педагогических институтах.

Все это продиктовало необходимость сравнительно краткого, мобильного и в то же время открывающего возможность дальнейших занятий учебного пособия, особо ориентирующего студента — будущего учителя в круге материала и проблем, которые окажутся в центре внимания с самого начала его педагогической работы.

Конкретные историко-литературные главы подчинены выявлению общих закономерностей развития русской литературы: начало и утверждение принципа народности и тесно связанные с нею нравственные искания русских писателей.

Положенная в основу рассмотрения такого развития ленинская периодизация освободительного движения России помогает выявить особенности классической русской литературы, которая стала, по известному слову Г. Манна, русской революцией до революции.

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ИДЕЙНОЙ БОРЬБЫ

Эпохе общественного пробуждения шестидесятых годов предшествовал тридцатилетний период николаевского царствования, одной из характерных черт которого был всепроникающий, мертвящий жизнь бюрократизм. Напуганный в самые первые дни восшествия на престол движением декабристов, Николай I стремился укрепить государственную власть, не опираясь на общественное мнение, на самодеятельность широких слоев русского общества. А потому он должен был усиливать и раздувать централизованный бюрократический аппарат. В итоге такой внутренней политики восторжествовало бумажное отношение к делу: сотни тысяч бумаг направлялись из центральных учреждений в местные, губернские и уездные. Бумаг накапливалось так много, что чиновникам было некогда думать о деле: они не успевали давать ответы на очередное требование сверху, на очередной запрос. В водовороте государственной жизни оказывалась, таким образом, канцелярская бумага с трафаретной формулой: «все обстоит благополучно», а подлинные интересы общества ушли на задний план. «У нас все летят поверх России, — заметил в своем «Дневнике» один из крупных либеральных деятелей тех лет А. В. Никитенко, — и никто не заботится о том, что бедной России есть нечего, что воры-чиновники грабят последнее достояние народа, что правды в ней нет и пр., и пр.».

При этом николаевская государственная система имела претензию называть себя народною. Россию она считала особым государством, не похожим ни на одну из западных держав, ибо в России якобы нет противоречий между сословиями, в ней царит единство самодержавия с народом под сенью православия. Шеф жандармов, граф Бенкендорф, громогласно заявлял: «Прошедшее России прекрасно, настоящее ее более чем великолепно, что же касается будущего, то оно выше всего, что может себе представить самое пылкое воображение».

Но все-таки властям не жилось спокойно. Страх перед

распространением свободолюбивых идей заставлял Николая I ревниво относиться к печати.

Реакционный режим достиг апогея в последние годы царствования Николая I. После французской революции 1848 года, которая отозвалась у нас политическим процессом по делу социалистического кружка Петрашевского, в стране наступила жестокая реакция, вошедшая в историю под названием «мрачного семилетия» (1848—1855). Назначенный 27 января 1850 года министром народного просвещения князь П. А. Ширинский-Шихматов заявил, что «польза от философии не доказана, а вред от нее возможен» и что «сама наука по шаткости своих начал всегда представляет случаи к поползновению». По этой причине было запрещено преподавание философии в русских университетах.

Система, потерявшая всякий контакт с живой жизнью страны, неминуемо вела общество к катастрофе. Эту катастрофу ускорила начавшаяся в 1853 году Крымская война, обнаружившая «гнилость и бессилие крепостной России» [1]. 18 февраля 1855 года умер Николай I, а 30 августа пал Севастополь. В стране назревала революционная ситуация.

После поражения в Крымской войне «верхи» уже не могли управлять страной по-старому. Сразу же после заключения мира Александр, выступая в Москве перед дворянскими депутатами в августе 1856 года, сказал: «Лучше начать уничтожать крепостное право сверху, нежели ждать, когда оно начнет само собой уничтожаться снизу». Кризис «верхов» усугублялся тем, что «низы» не хотели жить по-старому и терпеть крепостнический гнет. После Крымской войны вплоть до 1862 года в стране нарастала волна народного недовольства: то здесь, то там вспыхивали стихийные крестьянские бунты.

К 1861 году в русском общественном движении вступили в бескомпромиссную борьбу две исторические силы — революционная демократия и либерализм. На смену революционерам из дворян пришли революционные разночинцы во главе с Н. Г. Чернышевским и Н. А. Добролюбовым. Голос «мужицких демократов», раздававшийся со страниц некрасовского журнала «Современник», определял общественное мнение в стране. Начался второй, революционно-демократический этап в русском освободительном движении. «Шире стал круг борцов, ближе их связь с народом» [2].

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч. — Т. 20. — С. 173.
[2] Там же. — Т. 21. — С. 261.

В 1861 году организовалось тайное общество «Земля и воля», идейным вдохновителем которого был Чернышевский. Центральный комитет общества находился в Петербурге, местные комитеты и группы существовали в Москве, Казани, Нижнем Новгороде, Перми, на Украине. Землевольцы начали революционную пропаганду, выражавшую интересы крестьянских масс России.

К 1861 году революционная ситуация в стране достигла апогея. Пришло время, когда «самый осторожный и трезвый политик должен был бы признать революционный взрыв вполне возможным и крестьянское восстание — опасностью весьма серьезной»[1]. Однако революционная ситуация 1859—1861 годов сразу же обнаружила слабые моменты. «Народ, сотни лет бывший в рабстве у помещиков, не в состоянии был подняться на широкую, открытую, сознательную борьбу за свободу»[2].

В силу этой сложности общественное движение шестидесятых годов проходит в своем развитии три этапа: с 1855 по 1858 год; с 1859 по 1861 год; с 1862 по 1869 год.

Первый период часто называют эпохой «либеральной весны». По контрасту с «мрачным семилетием» общество охвачено оптимизмом и радостно приветствует либеральные начинания правительства. И хотя уже в этот момент намечаются разногласия между революционерами-демократами и либералами, возникают споры о «пушкинском» и «гоголевском» направлениях в развитии литературы, — эти разногласия не приводят к разрыву. И революционеры-демократы и либералы пытаются найти точки соприкосновения друг с другом и с правительством, определить антикрепостническую программу совместных дружных действий.

Однако практическое обсуждение проекта реформы в губернских комитетах обнаружило существенные противоречия в либеральных кругах русского общества и некоторую растерянность правительственной партии перед возникшими разногласиями. Внутри русского либерализма отчетливо обозначались либерально-демократическое и конституционно-аристократическое течения. Решающую роль в размежевании сыграла принадлежность дворян к нечерноземной и черноземной зонам.

В черноземных губерниях основную ценность помещичьих имений составляла земля. Помещики имели здесь большую собственную запашку и огромную роль придава-

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч. — Т. 5. — С. 30.
[2] Там же. — Т. 20. — С. 140.

ли труду крестьянина на барщине. Поэтому в ходе реформы они стремились всячески урезать крестьянские наделы и сохранить большую сумму выкупа за землю. В страхе потерять трудовые крестьянские руки они настаивали на введении переходного, срочно-обязанного периода. Опасаясь, что личное освобождение крестьян приведет к повсеместному отказу от барщины, от подневольного труда, дворянство черноземных губерний требовало укрепления вотчинной власти помещиков, развития местного самоуправления на аристократических началах и ограничения самодержавной власти конституционными формами правления, на английский манер, в интересах помещиков-аристократов. Тип такого либерала-аристократа получил классическое воплощение у Тургенева в образе Павла Петровича Кирсанова («Отцы и дети»).

Иная ситуация складывалась в нечерноземных губерниях, где основные доходы помещиков определялись не земельными наделами, а крепостными, которые занимались отхожими, неземледельческими промыслами. Главной формой повинности в этих имениях была не барщина, а денежный оброк. Поэтому дворянство нечерноземных губерний настаивало на одновременной и полной ликвидации крепостных отношений без введения временно-обязанного периода, но за денежный выкуп со стороны крестьян (или за счет государственной казны). В вопросах политических оно занимало более прогрессивные позиции: ратовало за ограничение бюрократического произвола, за развитие всесословного волостного, уездного и губернского самоуправления.

Правительственная партия оказалась в очень трудном положении. Александр II вынужден был лавировать между двумя течениями, не зная, на какое опереться, и тщетно пытаясь выработать некую среднюю линию. Но тем самым правительство оказалось в оппозиции и к конституционно-аристократическому, и к либерально-демократическому течению.

Размежевание по социально-экономическим причинам осложнялось различиями в культурно-исторической ориентации: продолжалась борьба между либералами-западниками и славянофилами. Первые приписывали России великое будущее, считая ее молодой нацией, не обремененной тысячелетними культурными традициями. Их отсутствие, с точки зрения западников, облегчало процесс перехода страны на западноевропейские пути исторического развития и делало безболезненными заимствования и пересадку на рус-

скую почву готовых социально-экономических и политических институтов, выработанных западной цивилизацией.

Славянофилы, наоборот, подвергали решительной критике все общественные теории, не опирающиеся на опыт исторического прошлого; они утверждали идею культурно-исторической самобытности России, принципиального отличия ее истории от истории Западной Европы. Культура Запада, считали славянофилы, уходит своими корнями в римскую государственность и католичество, а культура России вырастает на почве органической и полнокровной греческой, эллинской традиции. Разные культурные «прививки» определили различие исторических путей России и Запада. Запад унаследовал начала римского рационализма и католической схоластики и, лишившись духовной цельности, впал в одностороннюю рассудочность, формализм и эгоизм. Россия, унаследовав живую эллинскую культуру, сохранила духовную цельность и гармонию как в представлении о личности, так и в общественных идеалах.

Общественным идеалом Запада славянофилы считали «ассоциацию», а России — «соборность». «Ассоциация» представляет собою формальное объединение людей в обществе по принципу механического господства большинства над меньшинством. Это мертвое единство, требующее от его членов принудительного подчинения: на практике оно приводит к постоянной сословной вражде, войнам и революциям. В «соборности» общество объединяется в целое не внешними постановлениями, не юридическими законами, а добровольным, сердечным согласием между людьми. Классическим примером «соборного» общежития славянофилы считали крестьянскую общину с ее жизнью «миром», с полюбовным решением «на миру» всех спорных вопросов. Общинное владение землей, с их точки зрения, потому и сохранилось в крестьянской России, что оно отвечало духу самобытной русской культуры.

В европеизации России славянофилы видели угрозу самой сущности русского национального бытия. Поэтому они резко отрицательно относились к петровским преобразованиям и русской бюрократии, выступали активными противниками крепостного права и этой стороной деятельности примыкали к либерально-демократическому течению. Они ратовали за свободу слова и за решение всех экономических и политических вопросов, связанных с реформой, на Земском соборе, состоящем из представителей всех сословий русского общества. Но одновременно славянофилы решительно возражали против введения в России форм бур-

жуазной демократии, считая необходимым сохранение самодержавия, реформированного в духе «соборных» идеалов. Самодержавие, с их точки зрения, обанкротилось и противопоставило себя народу и «земле» в целом. Ему необходимо внутренне перестроиться и встать на путь добровольного содружества с «землею», а в своих решениях опираться на мнение народное, периодически созывая Земский собор. Государь должен выслушивать мнение всех сословий, но принимать окончательное решение единолично, в согласии с духом добра и правды, так как и большинство не всегда бывает право. Не демократия с ее голосованием и победой большинства над меньшинством, а согласие, приводящее к единогласию, единодушному подчинению единодержавной воле, которая должна быть свободной от сословной ограниченности и служить общенациональным интересам, — таким был идеал государственного устройства России для славянофилов, отрицавших классовую природу самодержавной власти.

К 1859 году, когда взгляды правительства и либеральных партий достаточно прояснились, когда стало очевидным, что реформа «сверху» в любых ее вариантах будет носить половинчатый характер, революционеры-демократы от шаткого союза с либерализмом перешли к разрыву отношений и бескомпромиссной борьбе с ним. Обличению либералов был посвящен специальный сатирический отдел «Современника» «Свисток», основанный в 1859 году. Критика русского либерализма «современниковцами» была встречена настороженно А. И. Герценом, который, будучи в эмиграции, в отличие от Чернышевского и Добролюбова, продолжал возлагать надежды на реформы «сверху» и переоценивал радикализм либералов вплоть до 1863 года. Революционеры-демократы «Современника», начиная с 1859 года, стали проводить в своих печатных трудах идею крестьянской революции, «звать Русь к топору». Ядром будущего социалистического общежития они считали крестьянскую общину и, в отличие от славянофилов, полагали, что общинное владение землей, сохранявшееся и при крепостном праве, воспитывало в русском крестьянине революционные, социалистические инстинкты.

Манифест 19 февраля 1861 года об освобождении простых людей от крепостной зависимости не только не смягчил, но, напротив, обострил противоречия. Прежде всего, он вызвал оппозицию со стороны либеральных партий русского общества. Конституционно-аристократическое направление было недовольно ограничением прав дворянства

и критиковало манифест с правых позиций. Либерально-демократнческие круги подвергали реформу критике слева, считая ее продуктом бюрократнческого творчества. Особенно резко на этот счет высказывалось тверское дворянство, направившее в 1862 году Александру II специальное заявление, в котором говорилось, что реформа не удовлетворила народные нужды, так как к ее обсуждению не была привлечена широкая общественность. Называя реформу кабинетной и мертворожденной, тверское дворянство призывало Александра II отменить манифест и продолжить выработку оптимального проекта на собрании выборных от всего народа, от всех сословий. Чернышевский, отрицательно относившийся к конституционно-аристократическому течению, в «Письмах без адреса» признал либерально-демократические требования тверских дворян справедливыми. Если бы крестьянство имело печатные органы для выражения своих чаяний, оно, по мнению Чернышевского, высказало бы то же самое с еще бо́льшей энергией и бескомпромиссностью. Однако крестьянское недовольство реформой проявилось в локальных вспышках, в стихийных бунтах, сравнительно легко подавленных правительством. Испуганное нарастающим общественным недовольством, самодержавие круто поворачивает вправо. Этот поворот подогрели весенние петербургские пожары 1862 года, в которых полиция обвинила «нигилистов», а также польское восстание 1863 года.

На третьем этапе общественного движения правительство начинает открыто преследовать революционеров-демократов: арестованы Чернышевский и Д. И. Писарев, на восемь месяцев приостановлено издание журнала «Современник». Положение усугубляется расколом внутри лагеря революционной демократии, основной причиной которого явились разногласия в оценке революционных возможностей крестьянства. Деятели революционно-демократического журнала «Русское слово» Д. И. Писарев и В. А. Зайцев выступили с резкой критикой «Современника» за его якобы идеализацию крестьянства, за преувеличенное представление о революционных инстинктах русского мужика. В отличие от Добролюбова и Чернышевского они полагали, что русский крестьянин не готов к сознательной борьбе за свободу, что в массе своей он забит и лишен гражданских чувств. Революционной силой современности они считали «умственный пролетариат», революционеров-разночинцев, несущих в народ естественнонаучные знания. Эти знания не только разрушают предрассудки и подрывают основы официальной идеологии, но и открывают народу глаза на ес-

тественные потребности человеческой природы, в основе которых лежит инстинкт «общественной солидарности». Поэтому широкая пропаганда естественных наук может не только революционным («механическим»), но и эволюционным («химическим») путем привести общество к социализму. Принципиальные разногласия, определившиеся в ходе полемики между «Современником» и «Русским словом» по поводу романа Тургенева «Отцы и дети» и драмы Островского «Гроза», бесспорно, в целом ослабляли революционный лагерь и явились симптомом спада общественного движения.

Этот спад, с другой стороны, проявился и в умонастроении либералов. После польского восстания широкие круги русских либералов пошли на союз с правительством. Их эволюцию М. Е. Салтыков-Щедрин в сказке «Либерал» показал в виде следующих сменяющих друг друга лозунгов: от требования «по возможности» к просьбам «хоть что-нибудь» и, наконец, к действиям «применительно к подлости».

В 1866 году на всю Россию прогремел выстрел Каракозова, совершившего первое неудавшееся покушение на жизнь Александра II: в кругах революционно настроенной интеллигенции, разуверившейся в перспективе революции «снизу», появились тщетные надежды добиться общественных перемен путем политического террора. На этот выстрел правительство ответило террором: волна полицейских обысков и арестов прокатилась по русским столицам. В стране наступила жесточайшая политическая реакция.

СПЕЦИФИКА ЛИТЕРАТУРНОГО РАЗВИТИЯ 60-х ГОДОВ

Исторические эпохи, как и люди, отличаются своей неповторимой индивидуальностью. 60-е годы в русской литературе прошли под знаком решительной демократизации художественного сознания и напряженной идеологической борьбы, связанной с наступлением второго этапа освободительного движения. Качественно изменяется в эти годы сам пафос художественного творчества: от вопроса «кто виноват?» русская литература обращается к вопросу «что делать?».

По словам Чернышевского, наша литература была возведена в достоинство общенационального дела, сюда шли наиболее жизнеспособные силы русского общества. В сознании читателя и демократического критика эпохи 60-х годов литература была не столько «изящной словесностью»,

сколько фундаментом и основой духовного бытия нации. Литература — не игра, не забава, не развлечение; русский писатель относился к своему творчеству по-особому: оно было для него не профессией, а служением. «Учебником жизни» назвал литературу Чернышевский в диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности», а Лев Толстой впоследствии удивлялся, что эти слова принадлежат не ему, а его идейному антагонисту.

С усложнением общественной жизни, с нарастанием политической борьбы, с расширением арены реализма произошла дифференциация литературного развития. В условиях новой эпохи художественный универсум Пушкина оказался неповторимым. На смену ему пришла более резкая специализация литературы по отдельным направлениям, школам и даже жанрам.

Толстой, например, вошел в литературу шестидесятых годов как создатель уникального романа-эпопеи «Война и мир», но все усилия его таланта ушли в прозу; А. Н. Островский реализовал себя лишь в драматическом творчестве; А. И. Левитов, Николай и Глеб Успенские остались по преимуществу очеркистами. Сохранить пушкинский универсализм в какой-то мере пытался И. С. Тургенев, поэт, лирик и эпик, очеркист и романист, автор повестей, драм и стихотворений в прозе. Но при этом Тургенев вынужден был ограничивать свой психологический анализ, не погружаться глубоко в противоречивые и сложные характеры эпохи, прибегать к эскизности, создавать художественные образы, согнанные, по словам Щедрина, «из света и воздуха». Тургеневский реализм при всей его поэтической одухотворенности лишен изобразительной мощи Толстого или трагедийного накала Ф. М. Достоевского.

В свою очередь, Толстой, Тургенев, Достоевский, Щедрин явились в границах своей эпохи такими талантами, масштабы которых оказались не по плечу многим их современникам. «Мысль семейная» в творчестве С. Т. Аксакова, например («Семейная хроника», 1856; «Детские годы Багрова-внука», 1858), готовит «ростовскую» тему «Войны и мира». Но если роман Л. Н. Толстого выходит за пределы семейного круга Ростовых и Болконских к поискам общих начал более широкого национального и общечеловеческого плана, то у С. Т. Аксакова «багровская» тема локализована, замкнута в самой себе. Ф. М. Решетников в повестях и романах из народного быта («Подлиповцы», «Где лучше?») изображает крестьянскую Россию в движении и развитии, предвосхищая динамику групповых народных образов в

«Войне и мире». Но и у Решетникова народный мир не включается в связь с широкими, общенациональными стихиями бытия. Роман Тургенева о «нигилисте» «Отцы и дети» поднимает волну антинигилистической прозы. Но, пожалуй, за исключением «Некуда» (1864) Н. С. Лескова и «Взбаламученного моря» (1863) А. Ф. Писемского, вся она схватывает и абсолютизирует лишь слабые стороны базаровского типа, доводя их до карикатурности. Тенденциозное изображение «нигилистов» в романах В. П. Клюшникова («Марево», 1864), В. В. Крестовского («Панургово стадо», 1869) связано с более консервативными, чем у Тургенева, политическими взглядами этих писателей, с крутым поворотом вправо после петербургских пожаров 1862 года и польских событий 1863 года всех русских либералов.

Но в то же время за этой тенденциозностью скрывается и драматизм исторического развития всей литературы шестидесятых годов. Художественный анализ одной стороны жизни, одной грани общественного явления оборачивается для многих писателей утратой полноты и всесторонности.

Аналогичное противоречие возникает в беллетристике революционно-демократического лагеря, в целом восходящей к роману Чернышевского «Что делать?». Н. Ф. Бажин, например, в романе «Степан Рулев» (1864) продолжает рахметовскую тему: главный герой, разночинец, странствует по Каме, знакомится с жизнью бурлаков, раскольников-крестьян. В романе есть глухие намеки на опасность предприятия, ради которого Рулев, подобно Рахметову, отрекается от личного счастья, от любви. Но в отличие от Чернышевского, герой Бажина лишен рахметовской цельности и монументальности. По существу, здесь берется и подвергается детальному художественному анализу лишь одна страница биографии «особенного человека».

Более объемно концепцию Чернышевского реализует И. В. Омулевский в романе «Шаг за шагом» (1870). Главный герой его разночинец Светлов. Будучи революционером, он исповедует принцип «шаг за шагом» и не чуждается «малых дел». Возвращаясь по окончании Петербургского университета на родину, в провинциальный сибирский городок, Светлов заводит бесплатную воскресную школу, организует медицинскую помощь бедным людям, вызволяет женщину из семейного рабства, словом, ведет жизнь, типичную для «новых людей» — Лопухова, Кирсанова и Веры Павловны. В то же время Светлов держит в уме революционную, рахметовскую цель: вступает в дружеские связи с политическими ссыльными, принимает участие в бунте

фабричных против управляющего. В отличие от Чернышевского, герои Омулевского более приземлены и наделены чертами обыкновенных людей, погружены в атмосферу повседневной жизни провинциального городка. Но это «обмирщение» угрожает героям Омулевского своего рода измельчанием: уходит из романа философский аспект, приглушается романтическая монументальность и освободительный пафос. Обретение и здесь оборачивается некоторыми утратами: «очеловечивая» характер революционера, Омулевский возвращает ему неведомую Рахметову полноту связей с повседневным течением жизни, но за счет снижения рахметовской универсальности, явившейся нормой и образцом для многих поколений революционных борцов.

Писатель эпохи шестидесятых годов сталкивался с необходимостью художественного осмысления необыкновенно подвижной и текучей стихии бытия: ведь, по характеристике В. И. Ленина, в России тех лет «в несколько десятилетий совершались превращения, занявшие в некоторых старых странах Европы целые века» [1]. Достоевский не случайно называл себя писателем, одержимым тоскою по текущему, а Тургенев, отличавшийся необычайной чуткостью к смене различных умственных течений в образованном слое русского общества, в письме к К. С. Аксакову заявлял: «Простота, спокойство, ясность линий... — всё это еще пока идеалы, которые только мелькают передо мной... Жизнь торопит и гонит — и дразнит и манит... Трудно современному писателю, особенно русскому, быть покойным — ни извне, ни извнутри ему не веет покоем» [2].

В этих условиях художественный синтез возникал на более узких временных и пространственных отрезках жизни, чем в реализме первой половины века: необходимость определенной специализации и локализации диктовалась особым состоянием мира, типичным для эпохи шестидесятых годов. Стремление к всестороннему и гармонически-уравновешенному изображению бытия нередко оборачивалось художественным схематизмом: живая и подвижная действительность ускользала от писателя, нацеленного на создание универсальных художественных обобщений и завершенных эстетических форм. Приходилось идти на компромисс и нередко пренебрегать устоявшимися и незыблемыми правилами художественности ради правды жизни.

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч. — Т. 20. — С. 174.

[2] Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: Письма. — М.; Л., 1961, — Т. 2. — С. 71—72. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с обозначением серии писем — П., сочинений — С.

Погоня за ускользающим временем, за переменчивыми и плавкими формами жизни нередко приводила к эмпиризму и бытописательству, к утрате в искусстве синтезирующих начал. Классическим примером таких утрат является творчество П. Д. Боборыкина. Даже в характере этого писателя сказывались чрезмерная возбудимость и впечатлительность, неуемная жажда перемены мест: он вел кочевой образ жизни и ни в одном городе не задерживался более двух месяцев подряд. Это был писатель с фантастической плодовитостью: двадцать романов, пятьдесят повестей и рассказов, двадцать драматических произведений и огромное количество публицистических и литературно-критических статей, эссе, фельетонов. Для его произведений характерна эскизность и незавершенность, в них отсутствуют цельные художественные типы и широкие обобщения. Романы «В путь-дорогу» (1862) и «Земская жизнь» (1863) содержат в себе огромное количество вставных эпизодов и несметную толпу действующих лиц, большая часть которых не нужна для развития сюжета. Перед нами возникают куски сырой, художественно не освоенной действительности, выхваченные из жизненного потока. Действие в них случайно начинается и столь же случайно обрывается. Вместе с тем критика отмечала уникальную именно для Боборыкина «способность схватывать и изображать настоящий момент общественной жизни», тот живой нерв ее, который бьется именно сегодня. Но, в отличие от Тургенева, это «уловление моментов» у Боборыкина страдает легковесностью, ему явно не хватает художественной глубины и концептуальности. За микроскопическим анализом мельчайших деталей, оттенков, нюансов ускользает целое, не схватывается единая картина жизни: мелочи довлеют себе, произведение превращается в мертвый склад наблюдений, на скорую руку сшитых нехитрой сюжетной канвой. Произведения Боборыкина заставляют вспомнить о французских натуралистах, о творчестве Эмиля Золя и братьев Гонкур. Но примечательно, что наиболее существенные признаки классического натурализма появились у Боборыкина задолго до возникновения этого литературного направления на Западе.

НОВЫЙ ГЕРОЙ

Жизнь эпохи 60-х годов взывала к поиску новых форм художественного изображения, диалектически совмещающих в себе утонченный анализ с динамичным, постоянно «дере-

пастранвающимся» синтезом. В литературу приходит новый герой — изменчивый и текучий, но сохраняющий при всех переменах верность самому себе, глубинным основам своего «я», своей неповторимой индивидуальности. Это герой, стремящийся снять роковое противоречие между словом и делом. Активный и целеустремленный, он пересоздает себя и мир в процессе творческого взаимодействия с окружающей средой. Новый герой является перед читателями в самых разных обличиях, в живом многообразии человеческих характеров, связанных с особенностями художественной индивидуальности писателя, с его общественными убеждениями. «Новый человек» Толстого, например, в чем-то полемичен по отношению к «новым людям» Чернышевского, а герои Чернышевского полемичны по отношению к тургеневскому Базарову. В их противостоянии друг другу заявляет о себе общественная борьба, определяется основной ее водораздел между идеалами революционной демократии, с одной стороны, и разными формами либерально-демократической и либерально-аристократической идеологии, с другой. Но вместе с тем все герои Толстого и Достоевского, Тургенева и Гончарова, Некрасова и Чернышевского, Писемского и Помяловского остаются детьми своего времени, и время это накладывает на них свою неизгладимую печать, роднит их между собою.

Национальный русский драматург Островский еще на заре 60-х годов отметил самую существенную черту русского художественного сознания: «В иностранных литературах (как нам кажется) произведения, узаконивающие оригинальность типа, то есть личность, стоят всегда на первом плане, а карающие личность — на втором плане и часто в тени; а у нас в России наоборот. Отличительная черта русского народа, отвращение от всего резко определившегося, от всего специального, личного, эгоистически отторгшегося от общечеловеческого, кладет и на художество особенный характер; назовем его характером обличительным. Чем произведение изящнее, чем оно народнее, тем больше в нем этого обличительного элемента» [1].

Универсальную русскую формулу героического дал в романе-эпопее «Война и мир» Толстой, создавший два символических характера, между которыми располагается в различной близости к тому или иному полюсу вся иерархия людских судеб, развернутых в произведении. На одном по-

---

[1] Островский А. Н. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1960. — Т. 10. — С. 24—25. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

люсе его находится тщеславный Наполеон, а на другом — классически демократичный Кутузов. Два этих героя представляют соответственно стихию индивидуалистического обособления, или «войны», и духовные ценности «мира», или единения людей. «Простая, скромная и потому истинно величественная фигура» Кутузова не укладывается «в ту лживую форму европейского героя, мнимо управляющего людьми, которую придумала история» [1].

Толстовский роман, вобравший в себя демократический дух эпохи шестидесятых годов, полемически заострен против исторической личности, руководствующейся в своих действиях ничем не контролируемым произволом. Пафос толстовской философии истории демократизируется до утопического максимума. «До тех пор, — заявляет автор, — пока пишутся истории отдельных лиц, а не история всех, без одного исключения всех людей, принимающих участие в событии, нет никакой возможности описывать движение человечества без понятия о силе, заставляющей людей направлять свою деятельность к одной цели» (VII, 318—319). Этой силой и оказывается выдающаяся историческая личность, своеволие которой отрицает Толстой. Для изучения законов истории, — считает он, — должно изменить совершенно предмет наблюдения, оставить в покое царей, министров и генералов, а изучать однородные, бесконечно малые элементы, которые руководят массами. По существу, вся русская беллетристика революционно-демократической ориентации от Н. Успенского до А. Левитова и Ф. Решетникова усиленно занималась именно таким скрупулезным анализом народной жизни, обращалась к «дифференциалам истории».

Известно, что живой человеческий характер Толстой представлял в виде дроби, в числителе которой были нравственные качества личности, а в знаменателе ее самооценка. Чем выше знаменатель, тем меньше дробь, и наоборот. Чтобы умножать свою нравственную ценность, человек обязан постоянно увеличивать, наращивать числитель и всячески укорачивать знаменатель. Лучшие герои «Войны и мира» приобщаются к жизни в миру и «миром», изживая себялюбивые мотивы в сознании и поведении. Ценность человеческой личности в романе Толстого и в литературе шестидесятых годов в значительной ее части определяется полнотою связей человека с окружающим миром, бли-

[1] Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. — М., 1981. — Т. 7. — С. 197. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

зостью его к народу, глубиною его «врастания» в окружающую жизнь.

Это только кажется, что Кутузов в романе Толстого — пассивная «обломовская» личность. Да, Кутузов дремлет на военных советах под Аустерлицем и в Филях, а в ходе Бородинского сражения одобряет или порицает то, что делается без его участия. Но во всех этих случаях внешняя пассивность Кутузова — форма проявления его мудрой активности. Кутузовская инертность — это вызов тем общественным деятелям, которые мнят себя персонажами героической поэмы и воображают, что их произвольные соображения определяют ход исторических событий.

Кутузов-полководец действительно велик и гениален, но его величие и гениальность заключаются в исключительной чуткости к собирательной воле большинства, к коллективному народному субъекту, к жизни целых людских масс. Кутузов по-своему мудр и по-особому героичен. Более всех героев «Войны и мира» он свободен от действий и поступков, диктуемых личными соображениями, «частными» целями, индивидуалистическим произволом. Он весь проникнут чувством общей необходимости и наделен талантом жизни «миром» с многотысячным коллективом вверенных ему людей. Мудрость Кутузова заключается в умении принять «необходимость покорности общему ходу дел», в таланте прислушиваться к «отголоску общего события» и в готовности «жертвовать своими личными чувствами для общего дела».

Во время Бородинского сражения Кутузов «бездействует» лишь с точки зрения тех представлений о призвании великой исторической личности, которые свойственны «формуле» европейского героя. Нет, Кутузов не бездействует, но действует подчеркнуто иначе, чем Наполеон. Кутузов «не делал никаких распоряжений, а только соглашался или не соглашался на то, что предлагали ему», то есть делал выбор и своим согласием или несогласием направлял события в нужное русло. Духовный облик и даже внешний вид Кутузова-полководца — прямой протест против тщеславного прожектерства и личного произвола в любых его формах.

И здесь толстовский исторический герой в известном смысле перекликается с революционером-демократом Волгиным из романа Чернышевского «Пролог». Волгин, как и все «новые люди», прекрасно понимает, что история движется усилиями людей труда. И если сознательная революционность еще не проснулась в народе, бессмысленны всякие претензии на роль исторического деятеля. Вот почему

в романе «Пролог» суетно-деятельными людьми оказываются либералы Рязанцев и Савелов или глухие к состоянию народной жизни революционеры-догматики вроде Соколовского. Истинные же герои дела вынужденно бездействуют, находят в себе силы сдержать бесплодные пока героические порывы. И внешность Волгина — прямой вызов целеустремленным и энергичным, «кипящим в действии пустом» либералам. Человек скромный и застенчивый, близорукий и рассеянный, Волгин начисто лишен героического ореола и чем-то напоминает фольклорного простака.

«Источник необычайной силы» и особой, русской мудрости исторического героя и Толстой, и Чернышевский видят «в том народном чувстве, которое он несет в себе во всей чистоте и силе его». Народное чувство определяет и нравственные качества Кутузова, «ту высшую человеческую высоту, с которой он, главнокомандующий, направлял все силы не на то, чтоб убивать и истреблять людей, а на то, чтобы спасать и жалеть их». Так, Кутузов оставляет Москву, не решаясь на очередное сражение: чутье подсказывает ему, что французское войско при Бородине получило неизлечимую рану. И когда предположение Кутузова сбывается и враг бежит, то народный герой сдерживает воинский пыл неумеренно деятельных генералов, из карьеристских, «наполеоновских» соображений бросающих солдат в бессмысленные кровопролитные сражения с убегающим, деморализованным врагом.

Толстой в национальном и общечеловеческом, а Чернышевский в профессионально-революционном смысле, каждый по-своему, утверждают недоверие к героизму «отдельного порыва» и поэтизируют «самый длительный, ...самый трудный героизм массовой и *будничной* работы»[1], о котором писал позднее В. И. Ленин. Именно на этой почве в русской литературе 60-х годов возникает скрытая полемика с гегелевским пониманием героической личности. По Гегелю, ближайшими проводниками Мирового Разума являются великие люди, которые первыми угадывают то, что не дано понять людской массе, коллективному субъекту истории. Великие люди у Гегеля всегда опережают время, оказываются героями-одиночками, вынужденными деспотически воздействовать на косное и инертное большинство. Вслед за Гегелем немецкий философ середины XIX века Макс Штирнер писал: «Самобытный человек свободен первично, так как признает лишь самого себя; ему нет надобности ос-

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч. — Т. 39. — С. 17—18.

вобождать себя, так как он давно уже отверг все, кроме себя, он ничего не ценит, ничем не дорожит, кроме себя, словом, он исходит из себя и «возвращается» к себе». Отсюда возникала арифметически однолинейная штирнеровская альтернатива, перекликающаяся с идеей Раскольникова: «Победить или покориться — таковы два мыслимых исхода борьбы. Победитель становится властелином, а побежденный превращается в подвластного; первый осуществляет идею величества и «права суверенитета», а второй почтительно и верноподданно выполняет «обязанности подданства».

С таким пониманием личности спорил Достоевский в «Преступлении и наказании» и в «Зимних заметках о летних впечатлениях», где он утверждал, что «самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех есть... признак высочайшего развития личности, высочайшего ее могущества, высочайшего самообладания, высочайшей свободы собственной воли» [1].

Жизнь личная, обособленная от жизни народной, с точки зрения русского писателя, чрезвычайно малообъемна и скудна. Отсюда повышенный интерес литературы шестидесятых годов к патриархальному миру с присущими ему формами общинной жизни, в которых человеческая личность почти полностью растворена. Поэтизация патриархальных форм общности встречается у Гончарова в «Обломове» и «Обрыве», у Толстого в «Казаках» и «Войне и мире», у С. Т. Аксакова в «Детских годах Багрова-внука» и «Семейной хронике», у Достоевского в финале «Преступления и наказания». Но эта поэтизация не исключала и критического отношения к патриархальности со стороны всех русских писателей середины XIX века. В конечном счете Толстого и Достоевского, Чернышевского и Некрасова, Гончарова и Писемского вдохновлял идеал некоего третьего пути (хотя каждому из них он рисовался по-разному) между элементарным патриархальным общежитием и эгоистическим буржуазным обособлением, где высокоразвитая личность оставалась предоставленной сама себе.

Художественная мысль Гончарова в «Обломове» в равной мере остро ощущает ограниченность «обломовского» и «штольцевского» существования и устремляется к гармонии, снимающей крайности двух противоположных жизнеч-

---

[1] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. — Л., 1973. — Т. 5. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

ных укладов. Поэтизируя «мир» казачьей общины с его природными ритмами в повести «Казаки», Толстой в то же время признает за Олениным высокую правду нравственных исканий, раздумий о смысле жизни, о человеческой душе, свойственных высокоразвитому интеллекту. В «Дворянском гнезде» Тургенева нравственная красота и святость душевного подвига Лизы Калитиной не снимает известной правоты и серьезности тех сомнений и поисков, которыми захвачен Лаврецкий.

В набросках к незавершенной статье «Социализм и христианство» Достоевский теоретически сформулировал такой взгляд на историю человечества, который стремится преодолеть ограниченный буржуазный горизонт: «Когда человек живет массами (в первобытных патриархальных общинах, о которых остались предания), то человек живет непосредственно. Затем наступает время переходное, то есть дальнейшее развитие, то есть цивилизация. ...В этом дальнейшем развитии наступает феномен, новый факт, которого никому не миновать, это развитие личного сознания и отрицание непосредственных идей и законов (авторитетных, патриархальных законов масс). И человек как личность всегда в этом состоянии своего общегенетического роста становился во враждебное, отрицательное отношение к авторитетному закону масс и всех. Это состояние, то есть распадение масс на личности, иначе цивилизация, есть состояние болезненное. ...Человек в этом состоянии чувствует себя плохо, тоскует, теряет источник живой жизни, не знает непосредственных ощущений и все сознает.

Если б не указано было человеку в его состоянии цели — мне кажется, он бы с ума сошел всем человечеством» (XX, 191—192). Ступень буржуазной цивилизации — лишь подготовка к третьей, завершающей фазе человеческого развития, которую Достоевский называет «христианской». Она, по мнению писателя, диалектически снимает противоречия, свойственные первой и второй ступеням. Человечество возвращается к совместной жизни «миром», но уже не на авторитарных, принудительных, а на свободных, добровольно принятых законах общежития высокоразвитых личностей: «Достигнуть полного могущества сознания и развития, вполне сознать свое «я» — и отдать это все самовольно для всех» — такова высшая цель исторического развития человечества, по Достоевскому.

Изображение судьбы человеческой в диалектическом единстве с судьбою народной никогда не оборачивалось в реализме шестидесятых годов принижением личного нача-

ла, культом малого в человеке, нивелированием интеллекта. Наоборот. Именно на высшей стадии своего духовного роста и развития герои «Войны и мира» приходят к правде жизни «миром». Русская литература не чуждалась и своеобразного «культа» героической личности, в которой Некрасов, например, склонен был видеть могучую творческую силу исторического прогресса. Некрасову в 60-х годах в какой-то мере импонировала «новая религия» английского философа Томаса Карлейля, он приветствовал перевод книги Карлейля «Герои и героическое в истории» на русский язык. По отношению к великим людям века (В. Г. Белинскому, например) у Некрасова не раз прорываются чувства, близкие почти к религиозному почитанию. Характерен мотив кометности, исключительности великих людей:

Природа-мать! Когда б таких людей
Ты иногда не посылала миру,
Заглохла б нива жизни...[1]

Но при этом Некрасов отнюдь не порывает с демократической идеологией. Ему совершенно чужды аристократические тенденции философских взглядов Карлейля, поэтизация деспотизма и террора. Некрасовский герой напоминает не «сверхчеловека», а народного подвижника. Так проявляется его глубокий демократизм, его органическая связь с народной, национальной культурой. В миросозерцании русского народа воспитана трудной историей особая чуткость к страдальцам за истину, особое доверие к ним. Немало таких мучеников-правдоискателей находит Некрасов и в крестьянской среде. Его привлекают подвижнический облик Власа, способного на высокий нравственный подвиг, и суровый образ пахаря в поэме «Тишина», который «без наслаждения живет, без сожаленья умирает». Судьба Добролюбова, выдающейся исторической личности, в некрасовском освещении оказывается родственной доле такого пахаря:

Но более учил ты умирать.
Сознательно мирские наслажденья
Ты отвергал...

В поэме «Несчастные» герой-революционер тоже близок народу суровой нравственной выдержкой, аскетическим складом характера. Поэма не случайно окрашена в колорит житейных образов. Народный заступник дан в ореоле праведника, отшельника, «святого человека»:

[1] Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: Соч. — Л., 1981. — Т. 2. — С. 173. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

Рука, не твердая в труде,
Как спицы ноги, детский голос
И, словно лен пушистый, волос
На голове и бороде.

В единстве с народом обретает силу и величие некрасовский революционер.

Это сближает его с героем романа Чернышевского «Что делать?» Рахметовым. Но примечательны и различия, порожденные разной оценкой революционной ситуации и ее перспектив. Если Чернышевский вплоть до 1863 года чутьем политика осознавал реальную возможность революционного взрыва, то Некрасов еще в 1856 году чутьем народного поэта ощущал то поистине трагическое положение, вследствие которого революционное движение шестидесятников оказалось «слабо до ничтожества», а «революционеры 61-го года остались одиночками...»[1]. Идеал Чернышевского — русский богатырь и бунтарь, могучий бурлак Никитушка Ломов. Герой Некрасова — мученик и духовный подвижник, «народный интеллигент», который «не на коне, не за сохою» проводит свой недолгий век. Этика «разумного эгоизма» Чернышевского, отвергавшая жертвенность, основывалась на ощущении близости революции, которая обновит мир. Этика подвижничества и поэтизация жертвенности у Некрасова порождались сознанием невозможности быстрого пробуждения народа (к пониманию этого Чернышевский пришел в романе «Пролог» уже будучи на каторге). Идеал революционера-борца у Некрасова неизбежно смыкался (и это, по мнению поэта, подтверждено всей русской историей) с идеалом народного подвижника.

Русская литература 60-х годов очень недоверчиво относилась к человеку «частному», «дробному», к человеку «касты», «сословия», той или иной социальной раковины. Так, Н. Г. Помяловский, писатель-демократ, близкий к кругу некрасовского «Современника», в дилогии «Молотов» и «Мещанское счастье» (1861) обращается к изображению героя времени, мыслящего разночинца. В отличие от Тургенева, Помяловский развертывает историю духовного формирования Молотова, процесс пробуждения и созревания в нем «плебейского» миросозерцания в напряженном социальном конфликте между плебейством и барством. Вслед за Помяловским к этой же теме обращается Н. А. Благовещенский в романе «Перед рассветом». Но итог, к которому

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч. — Т. 20. — С. 172, 179.

приходят герои Помяловского и Благовещенского, не устраивает писателей. Замкнутость разночинца в кругу собственных, узкосословных жизненных интересов, идеал «мещанского счастья» вызывает у Помяловского гоголевское восклицание: «Эх, господа, что-то скучно!..» Это восклицание в равной мере относится и к крайностям противоположного свойства, к «кладбищенскому нигилизму» деклассированного интеллигента-разночинца Череванина.

Русский писатель шестидесятых годов оставался неудовлетворенным как успокоенностью человека в малом, так и нигилистической неукорененностью его ни в малом, ни в большом. Настойчивое стремление воссоздать полную картину разветвленных связей героя с миром, конечно, заставляло показывать героя и в малом кругу его жизни, в теплых узах семейного родства, малого дружеского братства, малой общины, своего сословия. Писатель шестидесятых годов был очень чуток к духовному сиротству, отрицательно оценивал общности отвлеченные. К так называемой «ложной общности», к казенному, формальному объединению людей он был непримирим. «Скрытая теплота патриотизма» у Толстого, сплотившая группу солдат и командиров на батарее Раевского, удерживает в себе и то чувство «семейственности», которое в мирной жизни свято хранят Ростовы. Но с малого, тем не менее, начинался отсчет большого. Поэтизируя «мысль семейную», русский писатель шел далее: «родственность», «сыновство», «отцовство» в его представлениях расширялись, из первоначальных клеточек человеческого общежития вырастали коллективные миры, обнимающие собою народ, нацию, отечество.

Центральным событием поэмы Некрасова «Мороз, Красный нос», например, является смерть крестьянина, а действие в ней не выходит за пределы одной крестьянской семьи. Избранный Некрасовым сюжет необычен для поэм эпического склада, в центре которых оказывались, как правило, общенациональные конфликты и действовали исторические личности.

Но, сузив круг действий и событий в своей поэме, Некрасов нисколько не сузил ее проблематику. Крестьянская семья в «Морозе» — частица всероссийского мира: мысль о Дарье переходит в думу о величавой славянке, усопший Прокл подобен русскому крестьянину-богатырю Микуле Селяниновичу. Да и событие, случившееся в крестьянской семье, потерявшей кормильца, как в фокусе собирает в себе не вековые даже, а тысячелетние беды русской женщины-матери, многострадальной славянки.

Испытывая на прочность крестьянский семейный союз, Некрасов держит в уме исторические испытания, не раз выпадавшие на долю русской нации, испытания, главную тяжесть которых выносил на своих плечах народ. Событие, далекое, на первый взгляд, от эпохальных конфликтов, Некрасов поворачивает так, что в частном отсвечивает общее, сквозь крестьянский быт проступает многовековая наша история.

В критической ситуации крестьянская семья менее всего думает о себе и менее всего носится со своим горем. Горе ее выражется в другом, в щемящем чувстве жалости и сострадания к ушедшему человеку, вплоть до несбыточного желания воскресить Прокла словом, к нему обращенным:

Сплесни, ненаглядный, руками,
Сокольим глазком посмотри,
Тряхни шелковыми кудрями,
Сахарны уста раствори!

Когда в «Илиаде» Гомера Андромаха оплакивает погибшего мужа, мы чувствуем, что она жалеет более самое себя, так как плач сводится к перечислению тех бед, которые ждут вдову без заступника. Когда в «Слове о полку Игореве» плачет Ярославна, не о себе она думает, не себя жалеет: она рвется обтереть мужу «кровавые раны на жестоцем его теле». «Представление о любви жены как о силе жалости, удерживающей воина на краю смерти, есть для нашей нравственной традиции необходимость... Без нее... Россия не была бы Россией»[1].

Точно так же переживает беду овдовевшая Дарья: «...полная мыслью о муже, зовет его, с ним говорит». Даже в будущем она не мыслит себя одинокой. Мечтая о свадьбе сына Гриши, она предвкушает возможное счастье Прокла, обращается к умершему мужу, радуется его радостью. Да и в предсмертные минуты она забывает себя и свои страдания, потому что все помыслы ее устремляются к ближним, уходят в заботу о других.

Так, не выходя за пределы семейной темы, Некрасов коснулся в своей поэме вечных основ нашей народной нравственности, неиссякаемого источника выносливости и силы народного духа, открывающегося всякий раз в дни общенациональных испытаний от эпохи «Слова о полку Игореве» до середины XIX столетия, от плача Ярославны до плача русской крестьянки нового времени.

[1] Аверинцев С. Древний урок человечности//Коммунист. — 1985. — № 10. — С. 53.

К такому же пониманию связи микро- и макрокосма пришла в шестидесятые годы и историческая наука. Русский историк И. Е. Забелин писал: «Выводы науки, даже события современной жизни с каждым днем все более раскрывают истину, что домашний быт человека есть среда, в которой лежат зародыши и зачатки его развития и всевозможных явлений его жизни, общественной и политической, или государственной. Это в собственном смысле историческая природа человека, столько же сильная и столько же разнообразная в своих действиях, как и природа его физического существования».

Стихии жизни взаимопроникаемы, «все как океан, все течет и соприкасается, — сказал Достоевский позднее устами старца Зосимы, — в одном месте тронешь, в другом конце мира отдается». Французский критик Мельхиор де Вогюэ, например, писал о Толстом: «Мы хотим, чтобы романист произвел отбор, чтобы он выделил человека или факт из хаоса существ и вещей и изучал избранный им предмет изолированно от других. А русский, охваченный чувством взаимозависимости явлений, не решается разрывать бесчисленные нити, связывающие человека, поступок, мысль — с общим ходом мироздания; он никогда не забывает, что все обусловлено всем» [1].

Широта связей героя с миром выходила при этом за пределы узкопонимаемого времени и пространства. Отсюда — тургеневская тема о власти прошлого над настоящим в «Дворянском гнезде», «Фаусте», «Отцах и детях», а также часто повторяющийся в его творчестве мотив безмолвного участия мертвых в делах живых. Отсюда же — апелляция к культурно-историческому опыту народа в освещении тех или иных сторон литературного героя.

Русский реализм середины XIX века, не теряя своей социальной остроты, выходил к вопросам философским, ставил вечные проблемы человеческого существования. М. Е. Салтыков-Щедрин так определил, например, пафос творчества Достоевского: «По глубине замысла, по ширине задач нравственного мира, разрабатываемых им, этот писатель стоит у нас совершенно особняком. Он не только признает законность тех интересов, которые волнуют современное общество, но даже идет далее, вступает в область предвидений и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а отдаленнейших исканий человечества.

[1] Цит. по кн.: Мотылева Т. «Война и мир» за рубежом. — М., 1978. — С. 185.

Укажем хотя на попытку изобразить тип человека, достигшего полного нравственного и духовного равновесия, положенную в основание романа «Идиот», — и, конечно, этого будет достаточно, чтобы согласиться, что это такая задача, перед которою бледнеют всевозможные вопросы о женском труде, о распределении ценностей, о свободе мысли и т. п. Это, так сказать, конечная цель, в виду которой даже самые радикальные разрешения всех остальных вопросов, интересующих общество, кажутся лишь промежуточными станциями»[1]. В оценке Щедрина спорно лишь обособление Достоевского от других писателей эпохи.

Поиски лучшими героями шестидесятых годов «мировой гармонии» приводили к непримиримому столкновению с несовершенством окружающей действительности, а само несовершенство это осознавалось не только в социальных отношениях между людьми, но и в дисгармоничности самой человеческой природы, обрекающей каждое индивидуально неповторимое явление, личность, на смерть.

Эти вопросы остро переживали герои Достоевского, Тургенева, Толстого. Пьер Безухов приходит к мысли, что жизнь может иметь смысл лишь в том случае, если этот смысл не отрицается, не погашается смертью. В споре с Андреем в Богучарове Пьер отвечает на скептические мысли князя так: «Вы говорите, что не можете видеть царства добра и правды на земле. И я не видел его; и его нельзя видеть, ежели смотреть на нашу жизнь, как на конец всего... На земле (Пьер указал в поле) нет правды — все ложь и зло; но в мире, во всем мире есть царство правды, и мы теперь дети земли, а вечно — дети всего мира. <...> Ежели я вижу, ясно вижу эту лестницу, которая ведет от растения к человеку, то отчего же я предположу, что эта лестница, которой я не вижу конца внизу, она теряется в растениях. Отчего же я не предположу, что эта лестница прерывается мною, а не ведет дальше и дальше до высших существ. Я чувствую, что я не только не могу исчезнуть, как ничто не исчезает в мире, но что я всегда буду и всегда был» (V, 123).

Пьер находит временное разрешение этих вопросов в учении Гердера. Но есть герои, которые такими разрешениями не удовлетворяются. Среди них — материалист и нигилист Евгений Базаров. Обратимся, например, к знаменитой тираде Базарова о лопухе. «Ненавидеть! — восклицает

---

[1] Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. — М., 1970. — Т. 9. — С. 412—413. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

герой. — Да вот, например, ты сегодня сказал, проходя мимо избы нашего старосты Филиппа, — она такая славная, белая, — вот, сказал ты, Россия тогда достигнет совершенства, когда у последнего мужика будет такое же помещение, и всякий из нас должен этому способствовать... 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?» (С., VIII, 325).

Вопрос о смысле человеческого существования здесь поставлен с предельной остротой: речь идет о трагической сущности прогресса, о цене, которой он окупается. Кто оправдает человеческие жертвы, которые совершаются во благо грядущих поколений? Имеют ли право будущие счастливые поколения цвести и благоденствовать, предав забвению то, какой ценой куплена ими эта гармония? Базаровские сомнения потенциально содержат в себе проблемы, над решением которых будут биться герои Достоевского от Раскольникова до Ивана Карамазова. И тот идеал «мировой гармонии», к которому придет Достоевский, будет включать в свой состав не только идею социалистического братства, но и надежду на перерождение самой природы человеческой вплоть до упований на «будущую жизнь».

«Черт знает, что за вздор! — признается Базаров Аркадию. — Каждый человек на ниточке висит, бездна ежеминутно над ним разверзнуться может, а он еще сам придумывает себе всякие неприятности, портит свою жизнь». Базаров-естествоиспытатель скептичен, но скептицизм его лишен непоколебимой уверенности. Рассуждение о мировой бессмыслице при внешнем отрицании ее заключает в себе тайное признание смысла самых высоких человеческих надежд и ожиданий. Если эта несправедливость мирового устройства — краткость жизни человека перед вечностью времени и бесконечностью пространства — осознается Базаровым, тревожит его «бунтующее сердце», значит, есть у человека потребность поиска более совершенного миропорядка. Будь мысли Базарова полностью слиты с природными стихиями, не имей он, как человек, более высокой и одухотворенной точки отсчета, откуда бы взялось в нем это чувство обиды на земное несовершенство, недоконченность, недовоплощенность человеческого существа. И хотя Базаров-физиолог говорит о бессмыслице высоких помыслов, в подтексте рассуждений чувствуется сомнение, опровергающее его же собственный вульгарный материализм.

Не умея ответить на роковые вопросы о драматизме любви и познания, о смысле жизни и таинстве смерти, Базаров хочет, используя ограниченные возможности современного ему естествознания, заглушить в сердце человеческом ощущение трагической серьезности этих вопросов. Но, как незаурядный человек, герой не может сам с собою справиться: данные естественных наук его от этих тревог не уберегают. Он склонен, как нигилист, упрекать себя в отсутствии равнодушия к презренным аристократам, к несчастной любви, поймавшей его на жизненной дороге; в минуты отчаяния, когда к нему подбирается «романтизм», он негодует, топает ногами и грозит себе кулаком. Но в преувеличенной дерзости этих упреков скрывается другое: и любовь, и поэзия, и сердечное воображение прочно живут в его собственной душе.

Русский герой часто пренебрегает личными благами и удобствами, стыдится своего благополучия, если оно вдруг приходит к нему, и предпочитает самоограничение и внутреннюю сдержанность. Так его личность отвечает на острое сознание несовершенства социальных отношений между людьми, несовершенства человеческой природы, коренных основ бытия. Литературный герой шестидесятых годов отрицает счастье, купленное ценой забвения исчезнувших, забвения отцов, дедов и прадедов, считает его недостойным чуткого, совестливого человека.

Но в то же время этический максимализм героя шестидесятых годов обнаруживает не только сильные, но и слабые стороны. Многие русские писатели с опасением замечали, что «новый человек», например, свободный в творческом порыве к новой жизни, несет в себе как преимущества смелого новатора, так и слабости безоглядного радикала, способного подрубить живое дерево национальной культуры, порвать связь времен. Эту опасность чувствовал в «Дворянском гнезде» Тургенев, ее чувствовал и предостерегал от нее Гончаров в романе «Обрыв».

Тот же самый этический максимализм порождал иногда скептическое отношение к окружающему, а то и типичную русскую хандру, апатию... обломовщину. Гончаров в своем гениальном «Обломове» глубоко исследовал феномен русской национальной силы и слабости. М. М. Пришвин писал, что «никакая положительная деятельность в России не может выдержать критики Обломова: его покой таит в себе запрос на высшую ценность, на такую деятельность, из-за которой стоило бы лишиться покоя... Иначе и быть не может в стране, где всякая деятельность, на-

правленная на улучшение своего существования, сопровождается чувством неправоты, а только деятельность, в которой личное совершенно сливается с делом для других, может быть противопоставлена обломовскому покою»[1]. Но трагедия Обломова заключалась в том, что дальше критики деловой штольцевщины он не шел и не был способен пойти. Широта его претензий к миру вырождалась в бесплодное прожектерство и пустые словопрения. Глубоко прав был В. И. Ленин, когда писал: «Мы, действительно, находимся в положении людей, и надо сказать, что положение это очень глупое, которые все заседают, составляют комиссии, составляют планы — до бесконечности. Был такой тип русской жизни — Обломов. Он все лежал на кровати и составлял планы. С тех пор прошло много времени. Россия проделала три революции, а все же Обломовы остались, так как Обломов был не только помещик, а и крестьянин, и не только крестьянин, а и интеллигент, и не только интеллигент, а и рабочий и коммунист. Достаточно посмотреть на нас, как мы заседаем, как мы работаем в комиссиях, чтобы сказать, что *старый Обломов остался, и надо его долго мыть, чистить, трепать и драть, чтобы какой-нибудь толк вышел.* На этот счет мы должны смотреть на свое положение без всяких иллюзий»[2].

Духовный максимализм, гигантомания нередко оборачивались тем, что все относительное, конечное, все устоявшееся и закрепленное, все, ушедшее в уют, считалось мелким, буржуазным, филистерским. Эта черта в характерах русских героев была надежным противоядием мещанству в любых его формах и обличьях. Но, достигая предельных высот, максималист впадал в крайности отрицания всего относительного, временного, преходящего. Это глубоко ощущал и проникновенно изображал Тургенев в судьбе многих своих героев и особенно в судьбе Базарова. Нелюбовь ко всему конечному и ограниченному, радикальное презрение к «постепеновщине» Тургенев считал национальной трагедией и на протяжении всего творчества искал ей противоядие в характерах умеренных, добропорядочных, деловых, не замахивающихся на большое, но надежных в малом.

Еще Гоголь обратил внимание, что это противоречие свойственно самым широким слоям русского общества, что оно коренится глубоко. «Вот уже полтораста лет протек-

---

[1] Цит. по кн.: Лощиц Ю. Гончаров. — М., 1978. — С. 176.
[2] Ленин В. И. Поли. собр. соч. — Т. 45. — С. 13—14.

ло с тех пор, — писал он, — как государь Петр I прочистил нам глаза чистилищем просвещения европейского, дал в руки нам все средства и орудия для дела, и до сих пор остаются так же пустыни, грустны и безлюдны наши пространства, так же бесприютно и неприветливо все вокруг нас, точно как будто мы до сих пор еще не у себя дома, не под родною нашею крышею, но где-то остановились бесприютно на проезжей дороге, и дышит нам от России не радушным, родным приемом братьев, но какою-то холодною, занесенною вьюгой почтовою станциею, где видится один ко всему равнодушный станционный смотритель с черствым ответом: «Нет лошадей!».

ЭПИЧЕСКИЕ НАЧАЛА В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ ЭПОХИ

Примечательно, что ни один из русских писателей шестидесятых годов на пути к роману не миновал обращения к своего рода переходной жанровой форме книги новелл или очерков, которая получила в современной науке название эпического цикла. Широкие перспективы эпическим устремлениям русской прозы 60-х годов открыл Тургенев своими «Записками охотника». Вслед за Тургеневым к циклу «Севастопольских рассказов» обратился Толстой. «Губернские очерки» Салтыкова-Щедрина явились важной вехой в становлении его сатиры. Романы Достоевского вырастали на почве предваряющих «Записок из Мертвого дома».

Возникновение в русской литературе 60-х годов оригинального жанра эпического цикла связано с тем, что в фундаменте русского искусства той поры лежали достаточно прочные эпические устои. В чем их суть? Каковы их исторические истоки?

Русский роман 60-х годов диалектически снимает противоречие, возникшее в ходе развития литературы между классическими формами древнего эпоса и новыми формами романа. Глубоко и всесторонне осваивая достижения западноевропейского романа, удерживая свойственную ему конфликтность во взаимоотношениях личности и общества, героя и народа, русская литература придает этой конфликтности творческий, созидательный характер. В сложной борьбе с обществом и самими собой, проходя через драматические духовные кризисы и переломы, герои «Войны и мира» движутся к постижению высшего смысла жизни «миром», к правде народной. Одновременно с ними, подверга-

ясь суровым историческим испытаниям, мужает, крепнет и сама «народная мысль». Конфликт личности и общества, героя и народа становится относительным, жанровые рамки западноевропейского романа на русской почве раздвигаются, искусству возвращаются утраченные им в буржуазном мире эпические горизонты.

Разумеется, утверждаемое русским художественным сознанием 60-х годов эпическое состояние мира существенно отличается от древних форм эпоса. В «Илиаде» Гомера или в былинном эпосе в центре внимания оказывался герой, которого окружала группа второстепенных лиц, игравших роль «резонирующей среды», составлявших «фон доблести героя». В русском эпосе шестидесятых годов «резонирующий фон» обрел самостоятельность: «мысль народная» «эмансипировалась» настолько, что эпический герой вступил с нею в напряженное, непрерывное общение. Именно связи героя с «коллективным народным субъектом», диалектика общения героя с народом заняли теперь ведущее место в повествовании. Существенно изменился при этом и сам эпический герой. Он не удерживал в себе, как это было в древнем эпосе, готовые, застывшие, отстоявшиеся ценности коллективного народного опыта. Он заново обретал эти ценности, этот опыт, накапливал его постепенно всей своей жизнью, всей полнотою своего личного опыта.

Каковы же исторические предпосылки эпического мироощущения русских писателей 60-х годов?

Россия вступила тогда в полосу глубокого и затяжного социального кризиса, который обострила и ускорила Крымская война. Самодержавная власть и бюрократическая государственность обанкротились. Заботу о прогрессивном развитии нации взяли на себя оппозиционные по отношению к официальным властям культурные, демократически настроенные слои русской общественности. На протяжении всего XIX века в России оставался всеобщим крестьянский вопрос: от его разрешения зависела историческая жизнь нации, дальнейшая ее судьба. Поэтому «мысль народная» в нашем искусстве не могла, как это случилось на Западе, обособиться, не могла превратиться в «специальную», «частную», стоящую в ряду других. Наоборот. Она приобрела значение универсальное, легла в основу целостного образа живой, неофициальной России.

В отличие от западноевропейского, русское крестьянство не успело в XX веке превратиться в сословие с ярко выраженными буржуазными стремлениями. По определению В. И. Ленина, «крестьянин-собственник на Западе сыграл

уже свою роль в демократическом движении и отстаивает свое привилегированное положение по сравнению с пролетариатом. Крестьянин-собственник в России стоит еще накануне решительного и общенародного демократического движения, которому он не может не сочувствовать. Он еще смотрит больше вперед, чем назад»[1]. В России еще сохранялось общинное владение землей. Поэтому идеал людской общности в русском эпосе в большой мере принимал форму народно-крестьянской жизни «миром».

Становлению эпоса способствовали и другие исторические обстоятельства. 60-е годы явились, по словам В. И. Ленина, временем, когда «классовые антагонизмы буржуазного общества были совершенно еще не развиты, подавленные крепостничеством, когда это последнее порождало солидарный протест и борьбу всей интеллигенции, создавая иллюзию об особом демократизме нашей интеллигенции, об отсутствии глубокой розни между идеями либералов и социалистов».

И хотя после 1861 года эта рознь начинала ясно выявляться и осознаваться, существовавшие на протяжении всего XIX века общедемократические задачи взывали к эпосу и в последующие годы литературной эволюции. В противоположность аналитическому принципу изображения общества у западноевропейских мастеров реализма (см. «Человеческую комедию» Бальзака), в русской литературе утвердился эпический принцип изображения «судьбы человеческой» и «судьбы народной» в их единстве и исторической взаимосвязанности[2].

Однако национальный кризис, который переживала Россия, дал художественному сознанию не только ощущение демократического единства русской жизни, но и сознание нарастающих противоречий внутри него. И хотя к эпосу с разных сторон подходили все русские писатели, он не всегда обретал полнокровную жизнь в их творчестве, сохраняясь подчас лишь как ориентир, как «держащийся в уме» идеал. Рядом с универсальным эпосом «Война и мир» стоит в нашей литературе универсальная сатира Щедрина «История одного города», своего рода «эпос наизнанку» — сатира на официальную версию о единстве народа и самодержавия, глуповцев и их градоначальников с позиции живого эпического идеала. У Щедрина сохраняется свойственная ли-

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч. — Т. 6. — С. 331.

[2] См.: Фридлендер Г. М. Национальное своеобразие и мировое значение русского романа//История русского романа. — М., 1962. — Т. 2. — С. 609.

тературе эпохи эпическая универсальность взгляда на мир, но только в сатирическом ее существе. Создавая эпическую поэму из народной жизни «Мороз, Красный нос», Некрасов вынужден ограничить круг действия в ней жизнью одной крестьянской семьи. И Толстой, творец романа-эпопеи, уходит от современности в прошлое, к героической эпохе Отечественной войны 1812 года, а в эпилоге книги показывает, как распадаются рожденные испытаниями этой войны единства. Эпическое состояние мира и здесь осознается как этап на драматических перепутьях русской и мировой истории.

На пересечении эпических тенденций литературного процесса и практической невозможности полного их осуществления и зарождался в русской литературе эпический цикл, чутко улавливающий становление или распад эпической ситуации. Путь от очерка или новеллы к книге и от нее к большой эпической форме был довольно типичен в истории мировой литературы. В европейской литературе эпохи Возрождения книга новелл представлена произведениями Боккаччо, Чосера, Маргариты Валуа, Деперье и др. Это особая линия эпического творчества, которая может быть определена как «новеллистический эпос». Произведение предстает здесь как «многоцветная, но цельная ткань, как органическое единство многообразного материала»[1].

В XIX веке от цикла очерков к роману идут в западноевропейской литературе Бальзак, Теккерей и Диккенс. Но в литературах Запада цикл ассимилировался романом и не стал полнокровным жанровым образованием. В русской же литературе, в силу присущих ей эпических устремлений, он оставался не только равноправным жанром литературы, но и выдерживал соперничество с романом. Недаром у нас стали классиками писатели, творчество которых не выходило за рамки очерковых циклов. Писательская судьба Г. И. Успенского — наглядный тому пример.

В «Записках охотника», «Севастопольских рассказах», «Губернских очерках», «Записках из Мертвого дома» созревало и формировалось «эпическое зерно» будущих романов, целостный образ России, ядром которого оказывалась народная жизнь.

Для последующих судеб русского искусства будут значимыми не только рожденный этими книгами образ поэтической России, но и противостоящий ему образ России мертвой, антипоэтической. Таковы целостный и по-своему

[1] См.: Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении: Роды и жанры литературы. — М., 1964. — С. 101.

монолитный мир крепостников в «Записках охотника», мир бюрократии в «Губернских очерках», группа господ-офицеров в «Севастопольских рассказах», «вынужденное общее сожительство» в каторжных казармах у Достоевского, страшный мир бурсы в «Очерках бурсы» Помяловского, лживый общественный маскарад в «Городке Осташкове» Слепцова, вариации национальной лжи в «Русских лгунах» Писемского, провинциальный мещанский быт в «Нравах Растеряевой улицы» Г. Успенского.

В то же время эпические циклы обладали собственными содержательными возможностями, обеспечивавшими им независимое и равноправное существование среди других повествовательных жанров. В классическом романе Тургенева и Достоевского, даже в толстовском романе-эпопее «Война и мир» народная жизнь изображалась суммарно, в коллективных ее поступках и проявлениях. Отдельные народные характеры приобретали здесь обобщенный смысл. Символом патриархального «мира» являлся «круглый» Платон Каратаев, как символ непокорной, буслаевской его ипостаси оказывался «колючий» Тихон Щербатый. В «Преступлении и наказании» хрупкая Сонечка Мармеладова является символическим носителем народного начала и на ее образ падает непомерно большая идейно-художественная нагрузка. Освещение народной жизни в романе шестидесятых годов приобретало большую концептуальность, но за счет утраты той художественной раскрепощенности, которую мог себе позволить автор очерка или очеркового цикла.

Динамика народной жизни, ее шумное и пестрое многообразие, разногласие народных характеров и народных идеалов не стали предметом первостепенного внимания русского классического романа, но получили разностороннее освещение в циклах, которые позволяли автору сохранять контуры единой художественной концепции при гораздо более широкой, чем в романе, индивидуализации изображаемых героев. Именно потому очерковая литература о народе существует у нас одновременно с развитием романа, отчасти готовя его появление, но и постоянно конкурируя с ним. Так, циклизация в творчестве Салтыкова-Щедрина порождалась этими противоречивыми тенденциями: стремлением к эпопейности, с одной стороны, и попытками удержать в поле зрения всю сложную и текучую пестроту фактов современной общественной жизни, с другой.

60-е годы в истории русской литературы явились эпохой становления и развития самобытной национальной драматургии. Островский считал возникновение национального театра признаком совершеннолетия нации. Это «совершеннолетие» не случайно падает на 60-е годы, когда усилиями А. Н. Островского, А. Ф. Писемского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. В. Сухово-Кобылина, А. А. Потехина, Н. С. Лескова, А. К. Толстого и других был создан реалистический отечественный репертуар и подготовлена почва для появления национального театра, который не мог существовать, имея в запасе лишь несколько драм Фонвизина, Грибоедова, Пушкина и Гоголя.

В середине XIX века в обстановке глубокого социального кризиса стремительность и катастрофичность совершающихся в стране перемен взывала к драме, создавая почву для небывалого ее подъема и расцвета. Русская литература ответила на эти исторические перемены явлением А. Н. Островского и целой плеяды писателей, отдававших дань драматургии.

Островский оказался в центре драматического искусства 1860-х годов, задавая тон, намечая основные пути, по которым пошло развитие драмы. Характерен жанровый универсализм великого национального драматурга, в эпоху 60-х годов никем не повторенный. Спутники Островского углубляли и разрабатывали те или иные грани его многопланового искусства: «Бедность — не порок» дала толчок к появлению драмы из народной жизни в творчестве А. А. Потехина; «Свои люди — сочтемся!» открыли дорогу социально-бытовой драме Щедрина («Смерть Пазухина») и Сухово-Кобылина («Свадьба Кречинского»); «Гроза» намечала пути национальной трагедии (А. Ф. Писемский, «Горькая судьбина» и «Самоуправцы»); «Доходное место» намечало контуры социально-политической комедии, развитие которой в творчестве Салтыкова-Щедрина («Тени») и Сухово-Кобылина («Дело» и «Смерть Тарелкина») сопровождалось усилением сатирических начал; исторические хроники Островского заложили фундамент исторических драм А. К. Толстого, Н. А. Чаева.

Островскому русская драматургия обязана своим неповторимым национальным обликом. Как и во всей литературе шестидесятых годов, в ней существенную роль играют начала эпические: драматическим испытаниям подвергается мечта о братстве людей, подобно классическому

роману, обличается «все резко определившееся», «специальное, личное, эгоистически отторгшееся от общечеловеческого».

Поэтому русская драма 60-х годов, в отличие от драмы западноевропейской, чуждается сценической условности, уходит от хитросплетенной интриги. Ее сюжеты отличаются классической простотой и естественностью, создающей ощущение нерукотворности всего, что совершается перед зрителем. Гончаров, говоря об эпической основе драм Островского, замечал, что русскому драматургу «как будто не хочется прибегать к фабуле — эта искусственность ниже его: он должен жертвовать ей частью правдивости, целостью характера, драгоценными штрихами нравов, деталями быта, — и он охотнее удлиняет действие, охлаждает зрителя, лишь бы сохранить тщательно то, что он видит и чует живого и верного в природе». Русский драматург питает доверие к повседневному ходу жизни, изображение которого смягчает самые острые драматические конфликты и придает драме эпическое дыхание: зритель чувствует, что творческие возможности жизни не исчерпаны, итоги, к которым привели события, относительны, движение жизни не завершено и не остановлено.

Эпическое ощущение продолжающейся жизни, противоречия которой не снимаются и не разрешаются полностью в пределах одной пьесы, вызывало тяготение русских драматургов к циклизации, к объединению ряда произведений в широкие художественные единства. Таким был, например, не осуществленный полностью цикл драм Островского под общим заглавием «Ночи на Волге». По замыслу писателя, он должен был включить в свой состав исторические хроники и произведения о провинциальной жизни современного Поволжья. Было задумано, таким образом, масштабное драматургическое повествование, объединяющее прошлое и настоящее России, «сопрягающее» историю с сегодняшним днем. И хотя «волжские» пьесы Островского не слились в одно целое, сам замысел оказался не случайным. Стремление к циклизации реализовалось у Островского в объединении ряда пьес вокруг одного героя. «В чужом пиру похмелье» (1856) и «Тяжелые дни» (1863) объединяет Тит Титыч Брусков. Циничный и изворотливый адвокат Досужев соединяет «Тяжелые дни» с «Доходным местом» (1857). Одна драма прорастает в другую, другая в третью: образуется целостная концепция русской жизни в ее драматическом движении, творческая мысль писателя стремится связать отдельные произведения в единое драматургическое

полотно. Такова «бальзаминовская трилогия»: «Праздничный сон до обеда» (1857), «Свои собаки грызутся, чужая не приставай» (1861), «За чем пойдешь, то и найдешь» (1861). Принцип циклизации здесь восходит к традициям русских народных сказок: сквозной герой трилогии Миша Бальзаминов сродни сказочному Иванушке или Емеле-дурачку.

Органически соединены в трилогию драмы Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского», «Дело» и «Смерть Тарелкина»: финал каждой предыдущей пьесы завязывает новый конфликт, разрешающийся в последующей, переходят из одного произведения в другое и действующие лица, характеры их изменяются в ходе жизненных испытаний. И мысль драматурга из семейно-бытовых сфер движется в государственные, частный человек сталкивается с работой бюрократической государственной машины. Воссоздается картина русской жизни в ее вертикальном разрезе от провинциальных глубин до столичных бюрократических верхов.

Цепью последовательных, вытекающих одно из другого исторических событий связана драматургическая трилогия А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» (1866), «Царь Федор Иоаннович» (1868) и «Царь Борис» (1870).

Произведения русских драматургов 60-х годов не укладываются ни в одну из классических жанровых форм, что дало повод Добролюбову называть драмы Островского «пьесами жизни». Русский драматург не любит отторгать от живого потока действительности и специализировать сугубо комическое или сугубо трагическое: ведь в жизни нет ни исключительно смешного, ни исключительно ужасного; высокое и низкое, великое и смешное пребывают в ней в растворенном состоянии, причудливо переплетаясь друг с другом. Всякое стремление к классическому совершенству формы оборачивается некоторым насилием над жизнью, над ее живым существом. Совершенная форма — свидетельство исчерпанности творческих сил жизни, а русский драматург доверчив к движению и недоверчив к итогам. Наша национальная драма стремится воссоздать жизнь с эпической полнотой, и это оборачивается разрушением многих канонов, считавшихся незыблемыми [1].

Отталкивание от изощренной драматургической формы, от сценических эффектов, от закрученной интриги выглядит подчас наивным, особенно с точки зрения классической эстетики. Английский критик Рольстон писал об Остров-

[1] См.: Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. — Л., 1975. — С. 76—79.

ском: «Преобладающие качества английских или французских драматургов — талант композиции и сложность интриги. Здесь, наоборот, драма развивается с простотой, равную которой можно встретить на театре японском или китайском и от которой веет примитивным искусством». Но эта кажущаяся наивность оборачивается в конечном счете глубокой жизненной мудростью. Русский драматург предпочитает с демократическим простодушием не усложнять в жизни простое, а упрощать сложное, снимать с героев покровы хитрости и обмана, интеллектуальной изощренности и тем самым обнажать сердцевину вещей и явлений. Его мышление сродни мудрой наивности народа, умеющего видеть жизнь в ее основах, сводящего каждую сложность к таящейся в ее недрах неразложимой простоте.

Русские драматурги и критики 60-х годов глубоко верили в действенную силу театра, способного обновлять души простых людей. «Для преобразования народной нравственности, — писал в 1865 году рецензент «Петербургского листка», — лучшим средством могут послужить театральные зрелища». А основатель первой в России театральной газеты «Антракт» и первый собственно театральный русский критик А. Н. Баженов заявлял: «Дайте образоваться национальному театру, и он переверит по направлению к лучшему всю общественную жизнь!» [1].

Ведущее место в русской драматургии середины XIX века принадлежит народной драме из быта купечества (Островский) и крестьянства (Потехин и Писемский), которая, тем не менее, в пределах только купеческого или сугубо крестьянского быта не замыкается. Драматурги выходят, как правило, к проблемам общенародным, национальным, широко используют фольклор, ориентируются на массовое зрелище, тяготеют к поучению в духе народной притчи. Вслед за пьесами «Бедность — не порок» и «Не в свои сани не садись» близкий к Островскому и кружку «молодой редакции» «Москвитянина» А. А. Потехин создает драмы из крестьянской жизни «Суд людской — не божий» (1853), «Шуба овечья — душа человечья» (1854), «Чужое добро впрок не идет» (1855). Выходец из бедного дворянства Костромской губернии, Потехин хорошо знает крестьянский быт, народный язык, духовные и эстетические ценности народной культуры. Как и в ранних произведениях Островского, нравственный конфликт у Потехина осложняется

[1] См.: Очерки истории русской театральной критики. — Л., 1976. — С. 100.

социальным. В драме «Шуба овечья — душа человечья» судьба гувернантки, вышедшей из крестьян, находится в полной зависимости от самодурства и произвола жестокой барыни. В пьесе «Чужое добро впрок не идет» действие совершается в богатой крестьянской семье, уже захваченной накопительством и собственническими инстинктами. Начало нравственного падения Степана Федорова и его сына Михаила связано с попыткой утаить найденные деньги. Чужое добро лишь обостряет свойственные этой семье противоречия: скупость отца, гордость и разгул старшего сына Михаила, подстрекаемого к отцеубийству развращенным камердинером богатого помещика. Борьба за деньги приводит героев на грань катастрофы. Но в действие драмы вмешиваются добрые силы в лице второго сына Степана Федоровича — Алексея, человека кроткого и чуткого к злу и неправде. Именно он спасает от гибели отца, обращает на путь добра своего брата Михаила, возвращающего деньги потерявшему их купцу. Драма завершается торжеством добродетели и посрамлением порока.

Социальный конфликт в драмах Потехина приглушен вопросами нравственными, которые решаются в духе вековой мудрости, патриархальной крестьянской морали. В согласии с народными песнями и сказками, с былинным эпосом в них терпит крах своевольная, распоясавшаяся, впадающая в самодурство широкая русская натура и торжествует смирный и кроткий, но активно-сострадательный, чуткий к чужому горю и неправде народный тип.

Прямолинейность в расстановке нравственных акцентов, четкость деления полюсов добра и зла, неожиданность счастливых развязок в драмах Потехина связаны с фольклоризмом художественного мироощущения драматурга, с ориентацией на вкусы демократического зрителя. Разумеется, вытеснение социальных конфликтов нравственными, наивная вера в торжество добра и правды, поэтизация смиренных типов и осуждение натур гордых и своевольных вносят в произведения Потехина значительную долю идеализации. Но было бы неверно на этом основании отказывать народным драмам Потехина в эстетической ценности. Вслед за «славянофильскими» драмами Островского Потехин совершает шаг вперед в развитии реализма. Герои его пьес не исчерпываются тем, что в них принадлежит их кругу, их социальной среде. Ни Степан Федорович, ни его гордый и своевольный сын Михаил не укладываются в границы собственнической психологии. Живущие в их сознании общенародные нравственные ценности помогают им поступать

«неожиданно», вопреки собственническим инстинктам. Потехин отстаивает в своих драмах активную личность, способную противостоять окружающей среде, опирающуюся в своих действиях на вековые представления народа о добре и зле, правде и кривде. Не случайно глубокий интерес к этим произведениям проявлял Лев Толстой. В работе над характером Акима из драмы «Власть тьмы» Толстой использовал опыт изображения кротких, чутких к злу и неправде народных героев в произведениях Потехина. Но в первой половине 1860-х годов Потехин уходит от народной драмы к общественной комедии, к обличительным сюжетам из жизни дворянства и русской бюрократии.

Народная тема на втором этапе общественного движения шестидесятых годов представлена уже «русскими трагедиями» Островского («Гроза», 1859) и Писемского («Горькая судьбина», 1859). В отличие от народной драмы, в «Грозе» и «Горькой судьбине» отсутствует прямая ориентация на фольклорные жанры — легенды, сказки, притчи, исчезает связанная с этим дидактическая установка. Произведения Островского и Писемского захватывают эпохальный конфликт трагического накала: распад традиционных социальных и нравственных связей в провинциальном городе и русской деревне, рождение в процессе этого распада сильного народного характера, грозовой, бунтующей народной души.

В центре «Горькой судьбины» Писемского — волевой и независимый характер крепостного мужика-отходника Анания Яковлева, который уже не хочет мириться с помещичьей властью. Возвращаясь в деревню с отхожего промысла, герой узнает об измене жены, полюбившей барина и прижившей от него ребенка. Ананий находит в себе силы простить Лизавету и покрыть ее грех. Но в душу его закрадываются сомнения. Он чувствует, что Лизавета полюбила барина не как господина, не по принуждению, а как человека. И это обстоятельство вдвойне оскорбляет его.

Необычен в драме и характер помещика Чеглова-Соковина, деликатного и слабого, сомневающегося в своем праве распоряжаться судьбою крестьян, готового забыть о социальном неравенстве и решить спор с Ананием в «честном поединке».

Но это лишь усугубляет драматизм ситуации. Ананий не понимает такого барина, не верит в его искренность, подозревает в странном поведении Чеглова-Соковина очередную господскую хитрость, а дворянин тщетно пытается перевести свои отношения с Ананием в русло общественного

равенства и чисто человеческих отношений. И барин и мужик переросли духовно крепостнические порядки, унижающие достоинство человека. Но инерция крепостных отношений настолько велика, что конфликт между героями, вопреки их воле и личным желаниям, постоянно сползает в традиционное русло, ожесточая участников драмы и подталкивая действие к трагической развязке. Ускоряют катастрофу и окружающие героев люди (бурмистр Калистрат, уездный предводитель дворянства, деревенские соседи), которые судят и оценивают поведение героев в духе традиционной сословной морали.

Пытаясь опереться на «закон», на освященное патриархальной нравственностью право главы семьи, Ананий втайне надеется, что его Лизавета образумится и, может быть, полюбит его. Но Лизавета тоже принадлежит к числу «новых» крестьянских характеров. Отданная по старому обычаю за нелюбимого человека, она не переносит своего подневольного существования, рождающего в ней глухую ненависть к Ананию, и «образумиться» не может.

В припадке отчаяния и ревности Ананий терят контроль над собой и совершает бессмысленное убийство ребенка. В следующей затем сцене раскаяния душевно прозревает Лизавета, которая, наконец, поняла, сколь глубоко любил ее муж. Нравственное торжество остается в трагедии Писемского за крестьянским героем, личностью сильной и в любви, и в бунте, и в покаянии.

Трагедия молодого купца, подобно будущему Фоме Гордееву М. Горького, «выламывающегося из своего класса», представлена в драме Н. С. Лескова «Расточитель» (1867). Автор спорит с Островским, который предвидел скорый конец «темного царства». Самодуры у Лескова, напротив, уверены в своей силе, и власть их над обществом простирается до прямого злодейства. А потому и бунт против них, по законам борьбы противоположностей, принимает у Лескова катастрофический и саморазрушительный характер.

Рядом с народной драмой широкое распространение в русской литературе 60-х годов получила драма общественная, генетически связанная с гоголевским «Ревизором». Однако в новых исторических условиях, на новом этапе развития русского реализма качественно изменился в ней характер основного конфликта. Сатирическая комедия ассимилировала в себе жанровые традиции социально-бытовой драмы. В нее вошли страдающие от общественной несправедливости силы, оказывающие сопротивление давлению обстоятельств, окруженные авторским сочувствием, вызы-

вающие зрительское соучастие. Конфликт в общественной драме стал более живым и диалектичным, углубился психологический анализ, сатирические мотивы осложнились лирическими.

Своеобразной разновидностью этого жанра явилась обличительная драма. В центре ее оказывался, как правило, конфликт честного чиновника новой формации со старой николаевской бюрократией. Идеальный герой мог быть выходцем из аристократических слоев общества («Чиновник» В. А. Соллогуба, 1856), «маленьким человеком» из числа чиновников низшего разряда («Свет не без добрых людей» М. Н. Львова, 1857), демократически настроенным земским деятелем («Отрезанный ломоть» А. А. Потехина, 1865). Ключевую роль здесь играл обличительный монолог, в котором герой являлся прямым рупором авторских идей. Сатира в обличительной пьесе сводилась к разоблачению частных пороков и злоупотреблений и не касалась коренных основ государственной системы.

Вершиной общественной драмы 60-х годов явилась трилогия А. В. Сухово-Кобылина — уничтожающая сатира на русскую бюрократию с позиций патриархально-дворянского мироощущения, близкого в некоторых своих чертах настроениям широких народных масс. Действие трилогии завязывается в дворянской семье Муромских, подвергающейся враждебной агрессии со стороны разорившейся дворянской аристократии в лице Кречинского. «Свадьба Кречинского» — это попытка светского игрока и авантюриста овладеть состоянием Муромского с помощью женитьбы на его дочери, которой уготована роль жертвы. Сухово-Кобылин с нескрываемым сочувствием относится к главе семейства Петру Константиновичу Муромскому: в его лице представлена лучшая часть старорусского дворянства, связанного с землей, близкого по своей культуре к народу. Перед нами герой из той самой «ростовской» породы, которую поэтизировал Толстой в романе-эпопее «Война и мир».

Но автор не скрывает и наивной беззащитности патриархальной доброты и простодушия перед лицом авантюристов нового времени. Муромские слишком доверчивы, легко поддаются обману и обольщению со стороны дворянских хищников, циничных искателей «денежного капитала» и их помощников расплюевых — неудачников, опустившихся на дно жизни, но обладающих неудержимой энергией бесстыдства и жестокости ради достижения даровой наживы, очередного лакомого куска.

Лишь случай в лице умного резонера, молодого соседа

Муромских Нелькина спасает семейство от разорения и катастрофы. Но выводя авантюриста Кречинского на чистую воду заставляя его воскликнуть в финале знаменитое «Сорвалось!», Нелькин не может предохранить Лидию Муромскую от сплетен и позора в глазах светского общества. В финале «Свадьбы Кречинского» завязывается узел нового конфликта, поставленного в центр следующей драмы — «Дело».

Теперь семейству Муромских угрожает полным разорением корпорация бюрократических дельцов и хищников, использующих светскую сплетню для возбуждения дела о противозаконной связи Лидии Муромской с авантюристом Кречинским. Начинается следствие, целью которого является грубое посягательство на капитал. Но простодушный и честный Муромский, считающий взятку подлостью, вступает в неравную борьбу с целым государственным аппаратом. В предисловии к «Делу» автор группирует всех действующих лиц драмы на пять разрядов, образующих социальную пирамиду общества. В фундаменте этой пирамиды оказывается бесправный народ, который «в законе мертв», крепостной человек Тишка, охарактеризованный как «не лицо». Далее следует бесправное провинциальное дворянство и купечество из числа бывших крестьян, скопивших капитал и откупившихся на волю, — это «ничтожества, или частные лица». Над всей этой бесправной массой господствует оторванный от нее государственный аппарат. Пирамиду увенчивают «начальства» из числа правящей высшей бюрократии, которые опираются на «силы» и «подчиненности», составляющие армию высоких, средних и мелких чиновников.

В драме дается оценка всей этой паразитической пирамиде от лица умного управляющего имениями Муромских, мужика в недалеком прошлом, ярославца-раскольника Ивана Сидорова Разуваева: «Было на нашу землю три нашествия: набегали татары, находил француз, а теперь чиновники облегли». Устами Ивана Сидорова говорит весь русский народ, в глазах которого бюрократ-чиновник предстает в обобщенном образе Антихриста «с пряжкой за беспорочную службу». От него «все скорби наши, труды и болезни... глад и моры».

Смертельная схватка дворянина Муромского с миром русской бюрократии имеет в подтексте драмы широкий демократический смысл. Не случайно в начале «Дела» герой напоминает забитого мужика, попавшего в чуждый ему город, кишащий мошенниками и разбойниками. Но мужественное ратоборство закаляет характер Муромского, и в по-

следнем поединке с высокопоставленным государственным разбойником Варравиным нравственная победа остается за старым суворовским солдатом, принимавшим «француза на грудь».

Так к концу драмы конфликт частного лица с государством перерастает в конфликт народной России с мертвым механизмом государственной машины. Трагическому ратоборству Муромского с ним придается сверхличный смысл. За этим героем стоят демократические силы русского общества, народный «мир». Это ратоборство обретает былинные черты, напоминает богатырство Ильи Муромца, в одиночку одолевшего идолище поганое. Эта параллель закреплена в драме Сухово-Кобылина перекличкою фамилий Муромского с любимым народным героем. Живые силы национальной жизни, физически раздавленные, духовно торжествуют над механическим действием служителей закона. Поэтому нельзя согласиться с распространенной трактовкой «Дела» как беспросветно пессимистического произведения, в котором торжествует зло и гибнет все благородное и человечное.

В «Смерти Тарелкина» мир бюрократии изображается уже в его внутренних конфликтах. Чиновничья мафия монолитна и мертвенно-механистична лишь при встрече с живыми стихиями жизни, которые она, по инстинкту самосохранения, пытается раздробить и проглотить. Внутри же этой корпорации единство держится на очень шатких основаниях, на круговой поруке эгоизма. Чиновничий мир подобен наукам в банке, в себе самом он несет свое уничтожение. В заключительной части трилогии Сухово-Кобылин проникает во внутренний механизм этого саморазрушения. Автор не скрывает, что в своей агонии бюрократия не менее, а, пожалуй, более страшна, чем в эпохи относительного благоденствия. Она призывает на службу расплюевых, которые, входя в раж, готовы «вкатить предложение правительству» о поголовной проверке «всех лиц: кто они таковы? Откуда? Не оборачивались ли? Нет ли при них жал и ядов?.. Все наше! Всю Россию потребуем!».

Но трагические ноты в «Смерти Тарелкина» поглощаются безудержной стихней комизма, которую несут обильные фарсовые сцены, с широким применением сатирического гротеска и сценической условности. Юмор и сатира Сухово-Кобылина сближаются здесь с крестьянским театром, с балаганом, с народными фарсовыми представлениями.

Кризисная, переломная эпоха 60-х годов взывала к исторической памяти и пробуждала живой интерес к прошлому.

В этот период значительных успехов достигла историческая наука в двух ее направлениях. Сторонники государственной школы вслед за Гегелем считали высшим выражением исторической жизни нации сильное государство. Ученые демократической ориентации говорили о решающей роли массовых народных движений.

Историческая тема заняла одно из ведущих мест в драматургии 60-х годов. Русских драматургов привлекали в основном две эпохи отечественной истории: конец XVI века, период царствования Ивана Грозного с его неограниченным деспотизмом и самовластием, и начало XVII века — время мятежей и смут, крестьянских антикрепостнических волнений, нашествий иноземцев на Русь и патриотических народных движений.

В 60-е годы появились драматурги, целиком посвятившие свое творчество исторической теме: Д. В. Аверкиев, автор исторических пьес «Мамаево побоище», «Слобода Неволя», «Фрол Скобеев», «Каширская старина»; Н. А. Чаев, автор исторических драм «Князь Александр Михайлович Тверской», «Царь Василий Иванович Шуйский», «Грозный царь Иван Васильевич» и др. И Чаев и Аверкиев питали археологическую страсть к допетровскому быту, к народным песням и обрядам, к самобытной русской культуре. Их целью была фактографическая точность в воспроизведении быта и нравов эпохи, реставрация старорусского языка. В то же время они насыщали свои произведения мелодраматическими эффектами, вводили в драму прямой нравоучительный смысл, подчас довольно консервативный. Верные букве истории, деталям быта, нравов и языка, они не были верны ее духу. Историзм драматургии Аверкиева и Чаева имел ограниченный характер.

В полемике с фактографическим направлением развивалась историческая драма, авторы которой делали упор на проблемы психологические. К их числу принадлежал Л. А. Мей с «Царской невестой» и «Псковитянкой», А. К. Толстой — автор знаменитой исторической трилогии. Они допускали не только пренебрежение археологической точностью, но и вольное обращение с историческими фактами, свободу авторской фантазии и воображения. Такая творческая установка приводила Мея и Толстого к модернизации истории.

Крайности в развитии этих направлений снял Островский в исторических хрониках «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» и «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». Вслед за пушкинским «Борисом Годуновым» он остался ве-

рен и букве и духу истории, добиваясь историзма в самом художественном вымысле.

Трилогия А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович» и «Царь Борис» принадлежит к числу выдающихся явлений драматургии шестидесятых годов. Основной пафос ее заключается в борьбе с самодержавием, с неограниченной властью монарха, установившейся в эпоху централизации земель вокруг московского княжества. А. К. Толстой считал, что прямым следствием самодержавия явилась современная бюрократическая государственность, подавляющая живые силы в стране.

Критику самодержавия и бюрократии писатель вел с противоречивых, либерально-аристократических позиций. Он мечтал о широком участии русского дворянства в управлении страной, о своеобразной аристократической республике. Толстой идеализировал Киевскую и Новгородскую Русь как государства с торжеством вечевого строя. Но вечевые начала в его представлении не имели ничего общего с «народоправством»: это было мудрое правление князей, которые соблюдали интересы народа, но не допускали его к управлению государством. «Демократизм» общественного идеала Толстого носил, таким образом, весьма ограниченный характер, а его надежда на историческую роль дворян в России была заведомо обреченной.

Тем не менее взгляд на монархическую государственность с точки зрения идеала дворянской аристократической республики дал возможность писателю показать внутреннюю несостоятельность самодержавного способа правления. Без опоры на широкое общественное мнение государственная власть неумолимо превращается в тиранию. А тирания порождает ложь внутри самой государственной системы. Самодержец попадает в вакуум, теряет все опоры: он не может верить придворным, которые заведомо лгут ему в угоду, он не имеет объективных данных для оценки реального положения вещей в стране. Духовная изоляция приводит его личность к постепенной деградации. Человек, мнимо управляющий страной, начинает жить в мире призраков, в страхе и подозрении. А между тем живые нужды государства не удовлетворяются и страна неумолимым ходом движется к катастрофе.

Трагические последствия самодержавной системы Толстой показывает на судьбе трех русских царей: жестокого Ивана Грозного, человеколюбивого и мягкого Федора, умного, хитрого и расчетливого Бориса Годунова. Творец трилогии убеждает зрителя и читателя, что причины историче-

ских катаклизмов, потрясающих Россию в конце XVI столетия, заключаются не в личности самодержцев, а в самой природе неограниченной власти, внутренне ущербной и несостоятельной, обреченной на распад и вырождение.

Подводя итоги литературному развитию русской прозы и драматургии 60-х годов, отметим, что утверждаемое русской литературой того времени понимание личности снимает типичное для буржуазного миросозерцания противопоставление индивида и общества. Личность является средоточием бесконечного множества отношений с другими, с миром в целом в его прошлом, настоящем и первыми ростками будущего, и вне этих отношений она лишается живого содержания. Но и общественное, коллективное начало рассматривается русским художественным сознанием не как предел и ограничение личного начала, а как его внутреннее восполнение. Проблема духовного становления человека в реализме 60-х годов не ограничивается индивидуальным самоусовершенствованием: она с необходимостью предполагает участие героя в совместной жизни со всеми, она неотделима от процесса одухотворения «мира», от совершенствования самих форм общения между людьми.

В зерне литературного развития 60-х годов, в структуре всех литературных жанров, появившихся в это десятилетие, существенную роль играет эпос в классическом его понимании. Достигая апогея в романе-эпопее Л. Н. Толстого «Война и мир», эпическая мысль пронизывает всю русскую прозу от очерка, рассказа и повести, от переходных жанровых образований типа «Губернских очерков» или «Записок из Мертвого дома» до русского классического романа и драмы, не укладывающихся ни в одну из аналогичных жанровых форм, типичных для западноевропейской литературы XIX столетия.

ПОЭЗИЯ 50—60-х ГОДОВ

Русская поэзия XIX века пережила в своем развитии по крайней мере три подлинных подъема. Первый, условно говоря, падает на начало века и осенен именем Пушкина. Другой давно признанный поэтический взлет приходится на рубеж двух столетий — девятнадцатого и двадцатого — и связан прежде всего с творчеством Александра Блока. Наконец, третья, по выражению современного исследователя, «поэтическая эпоха»[1] — это середина прошлого века, 60-е

[1] Кожинов В. В. О поэтической эпохе 1850-х годов//Рус. лит. — 1969. — № 3. — С. 24—36.

годы, хотя именно в поэзии так называемые «шестидесятые годы» хронологически ощутимее сдвигаются к началу 50-х.

В 40-е годы в русской поэзии имеют место значимые и принципиально важные явления. Так, в середине 40-х годов складывается оригинальное творчество Некрасова, в 40-е годы начинает творить Фет. И все же в это десятилетие в целом поэзия отходит на второй план, что подтверждает и внешняя картина литературной жизни: ограниченное количество выходящих поэтических сборников, скромное место, занимаемое поэзией в журналах. И причины нужно искать не только в произволе издателей или недостатке эстетического чутья у критиков — можно указать, например, на очень сдержанное отношение к поэзии во второй половине 40-х годов даже у Белинского. В литературе возобладали характерные прежде всего для прозы аналитические тенденции. Между тем предпринимаемая в самом конце 40-х годов таким чутким редактором и издателем, как Некрасов, попытка оживить интерес к поэзии представляется симптоматичной. В «Современнике» замышляется целая серия статей, посвященных поэтическим явлениям эпохи. В этих рамках написана и известная статья Некрасова «Русские второстепенные поэты».

Все это было предощущением нового подъема поэзии, признаки которого обнаруживаются уже с начала 50-х годов и который к середине 50-х годов обретает необычную стремительность. Поэзия снова получает права гражданства на страницах журналов, становится полнокровной и самостоятельной участницей литературного процесса, предметом критического анализа и теоретических споров. Лучшие критики снова много и заинтересованно пишут о ней: Чернышевский и Добролюбов, Дружинин и Боткин. Выходят и часто становятся подлинно выдающимися событиями литературной и общественной жизни поэтические сборники. Прежде всего это относится к сборнику Некрасова 1856 года. Появляются книги Фета, Никитина, Огарева, Полонского, Ап. Майкова и др. Эпоха воззвала именно к поэзии, а не к стихотворству, недостатка в котором не было никогда. Меняется качественно и самый характер поэзии. Появляется немало новых поэтов: Случевский, например, или Никитин. Происходит, однако, не просто обычная смена поколений. Процесс становления поэзии выглядит много сложнее. Характерно возрождение к новой жизни поэтов, давно сложившихся, но почти замолчавших в «непоэтические» 40-е годы. Может быть, наиболее характерна в этом смысле судьба такого поэта, как Тютчев, его как бы двойное воз-

рождение: во-первых, внимание к самому его творчеству, уже существовавшему, возрождение его в читательском восприятии и, во-вторых, сама его необычайная творческая активность. Можно говорить и о своеобразном возрождении даже Некрасова, в конце 40-х годов переживавшего явный творческий кризис, мало или совсем (на протяжении 1849 года) не писавшего стихов и прямо заявлявшего, что он теперь стихов не пишет. С другой стороны, такой писатель, как Тургенев, создавший немало стихотворных произведений в «прозаические» 40-е годы, полностью расстается со стихами в «поэтические» 50-е.

Русская поэзия после Пушкина несла в себе противоборствующие начала, выражала возросшую сложность и противоречивость жизни. Отчетливо обозначаясь и поляризуясь, развиваются два направления: демократическое и так называемое «чистое искусство». Когда мы говорим о двух поэтических лагерях, нужно иметь в виду большую пестроту и сложность отношений как внутри каждого из лагерей, так и в отношениях между ними, особенно если учитывать эволюцию общественной и литературной жизни. «Чистые» поэты писали гражданские стихи: от либерально-обличительных (Я. Полонский) до реакционно-охранительных (Ап. Майков). Поэты-демократы испытывали определенное (и положительное тоже) влияние со стороны поэтов «чистого искусства»: Никитин, например, в своей лирике природы. Расцвет сатирической поэзии связан главным образом с демократическим движением. Тем не менее «чистое искусство» выдвинуло ряд крупных сатирических дарований: Н. Щербина и особенно А. К. Толстой, написавший немало сатирических произведений — как самостоятельных, так и в рамках коллективного авторства, создавшего знаменитого Козьму Пруткова. И все же в целом между поэтическими движениями проходит достаточно четкий водораздел. В противостоянии и в противоборстве этих двух направлений часто заявляла о себе обострившаяся социальная борьба. Полюсы можно было бы, пожалуй, обозначить двумя именами: Некрасов и Фет. «Оба поэта начали писать почти одновременно, — констатировала критика, — оба пережили одни и те же фазисы общественной жизни, оба сделали себе имя в русской литературе ... оба, наконец, отличаются далеко не дюжинным талантом, — и при всем том в поэтической деятельности каждого из них нет почти ни одного общего пункта».

Чаще под школой Некрасова — и здесь речь идет именно о такой школе — имеют в виду поэтов 50 — 70-х годов,

идеологически и художественно наиболее ему близких, испытывавших на себе прямое влияние великого поэта, даже организационно в сущности объединенных уже в силу того обстоятельства, что большинство из них группировалось вокруг немногочисленных демократических изданий: некрасовского «Современника», «Русского слова», «Искры».

Совершенно исключительное место в изображении народной жизни занял крупнейший и талантливейший представитель некрасовской школы — **Иван Саввич Никитин** (1824 — 1861). Его лучшие произведения представляют самостоятельное и оригинальное творчество в духе некрасовской школы.

Никитин, как и Некрасов, ввел в поэзию частную жизнь крестьянина, мужика, человека из народа.

Судьба частного человека находит выражение в частном случае, в *его*, частной истории. Лирическое стихотворение уже не удовлетворяется средствами лирики и все чаще избирает в качестве своего предмета, как говорил Добролюбов, «эпический сюжет». Традиционная песня вытесняется историей, рассказом: рассказом о человеке из народа и рассказом человека из народа.

В лирике Никитина появляется жанровая сцена, бытовая картинка, новелла в стихах. Он идет здесь с Некрасовым, который сделал все это принадлежностью искусства лирики.

Конечно, социальные основы бытия не осознаны Никитиным так широко, как они осознаны Некрасовым, и психологические разработки его гораздо беднее.

Но именно Некрасов включил в сферу лирического сознания многих и разных героев — людей из народа. Никитин в 50-е годы такой возможностью воспользовался чуть ли не шире самого Некрасова. Мужики, крестьяне и крестьянки, мещане, ямщики — герои никитинских произведений. Некрасов открыл перед Никитиным народную жизнь как предмет поэзии, как объект анализа и изучения.

Никитин идет некрасовской дорогой. Он ищет таких путей к народной жизни и народному творчеству, которые позволяли бы сохранить самостоятельность лирического голоса, не давали бы ему раствориться полностью в стихии народной поэзии, оставляли право на уже завоеванное искусство анализа народной жизни.

Никитин по-своему и даже в чем-то раньше Некрасова стремится к такому синтезу. Успешные завоевания на этом пути отличают прежде всего его песню.

Особенно явственно видно это в стихотворении «Пахарь» (1856), которое Добролюбовым было отнесено к числу лучших у Никитина.

В последней строфе «Пахаря» есть очень характерная умная и горькая усмешка:

Где же клад твой заколдованный,
Где талан твой, пахарь, спрятался?

Типичная формула народной поэзии и поэзии Кольцова — «талан-бесталанность» — иронически переосмыслена. Нет «талана», и быть не может. Жизнь подчинена иным законам.

Так совершается отказ от непосредственности народной песни, происходит органичное включение в песенную стихию лирического голоса автора, так создается новый тип литературной и народной одновременно песни.

Возможно, именно желание преодолеть известную односторонность своей поэзии, глубже освоить народный характер вело Никитина к созданию поэмы из народной жизни. И здесь Никитин предшествует некрасовским поэмам из крестьянской жизни. Первую его поэму «Кулак» (1854 — 1857) высоко оценила демократическая критика. Правда, Добролюбов, называя поэму полной истинно гуманных идей, оценивал ее скорее как рассказ в стихах или даже очерк. Примечательна и попытка Никитина в поэме «Тарас» (1855—1860) создать новый тип крестьянина. В процессе работы над поэмой проявлялась все большая социальная зоркость поэта: Тарас из гуляки и непоседы становился человеком, ищущим счастья и социальной справедливости.

В русской поэзии второй половины XIX века освоение народной, прежде всего крестьянской жизни совершилось почти исключительно в рамках некрасовского направления.

В лирике поэтов-некрасовцев мы находим нового героя — человека общественного служения, гражданского долга.

Один из первых здесь Добролюбов-поэт (1836—1861). Блок очень точно назвал Добролюбова «дореволюционным писателем» [1]. Он весь в надежде, в уверенности, горечь несовершившейся революции ему не было суждено ни испытать, ни пережить.

Думы о революции неизбежно должны были ставить вопрос о ее деятелях, о своем собственном месте в ней.

---

[1] Блок А. Собр. соч.: В 8 т. — М.; Л., 1962. — Т. 5.—С. 348.

В поэзии Некрасова, Добролюбова и поэтов некрасовского направления возникают образы людей, уже отдавших себя общему делу. Иногда это собирательный, идеальный тип, высшая норма гражданского подвига.

Гражданская поэзия как строй мыслей и чувств нового человека, ощущавшийся им самим, определяла во многом и интимную лирику в демократической поэзии середины века. Совершенно новые отношения устанавливались в стихах поэтов школы Некрасова между лирическим героем и женщиной.

В сложных взаимодействиях с сатирической поэзией эпохи рождалась некрасовская сатира. Эти взаимодействия были разнообразными, например совместная работа Некрасова и Добролюбова в «Свистке». Конечно, и в рамках демократической поэзии мы не находим поэта, приближающегося к Некрасову по размаху сатирического дарования, но почти все лучшее, что есть в сатирической поэзии эпохи, рождалось в недрах именно некрасовской школы: Н. Добролюбов, В. Курочкин, Д. Минаев и другие поэты-искровцы, Л. Трефолев.

Эстетически чуткие критики улавливали необходимость преодоления отрицательных крайностей каждого из сложившихся поэтических направлений. Такими критиками, в частности, оказались М. Л. Михайлов и Ап. Григорьев. Недаром А. Блок с таким упорством сближал их как поздних потомков Пушкина, наследников пушкинской культуры: «Вот еще люди, столь сходные во многом, но принадлежавшие к враждебным лагерям; по странной случайности судьба так и не столкнула их ни разу»[1].

В то же время такое преодоление вряд ли было возможным. В этом смысле интересна судьба Я. Полонского (1819 — 1898). Поэт занял как бы среднее положение между Некрасовым и Фетом. Многое объединяет его с Фетом, прежде всего преданность искусству. В то же время искусство, природа и любовь не абсолютизировались Полонским. Более того, Полонский сочувствовал Некрасову и считал гражданскую, социальную, демократическую направленность его поэзии соответствовавшей духу времени и необходимой. В стихах «Блажен озлобленный поэт...», полемизируя с известным некрасовским стихотворением «Блажен незлобивый поэт...», Полонский засвидетельствовал всю силу «озлобленной» поэзии, сочувствие ей и даже зависть к ней. Сам Полонский собственно не был ни «незлобивым»,

[1] Блок А. Собр. соч.: В 8 т. — М.; Л., 1962. — Т. 6. — С. 141.

ни «озлобленным» поэтом, довольно эклектично соединяя мотивы той или иной поэзии и никогда не достигая трагической силы ни в той, ни в другой поэтической сфере, как то было у Некрасова, с одной стороны, или у Фета, с другой. В этом смысле, будучи поэтом сравнительно меньшим не только по значимости своей поэзии, но и по вторичности ее, Полонский интересен как выражение массового, как бы читательского восприятия поэзии «титанов», о которых писал в стихотворении «Блажен озлобленный поэт...» (1872):

Невольный крик его — наш крик,
Его пороки — наши, наши!
Он с нами пьет из общей чаши,
Как мы отравлен — и велик.

«Как мы...», но — «велик». И стихотворные формы Полонского во многом шли от массовой демократической «фольклорной» формы — песни и городского романса.

Определяя разные поэтические тенденции эпохи — «чистое искусство» и демократическую поэзию, — нужно иметь в виду, что вообще демократизация — это процесс, который захватил всю русскую поэзию того времени в наиболее значительных ее явлениях. Наконец, такие понятия, как демократизм и народность, в поэзии 50 — 60-х годов тоже предстают в соотношениях достаточно сложных. Так, даже применительно к Некрасову, при бесспорном и постоянном демократизме его поэзии, можно говорить о сложном движении — к овладению народностью в ее общенациональном эпическом значении. В конце концов это нашло выражение в его поэмах начала 60-х годов.

Демократизм часто предстает в поэзии как разночинство, мещанство. Собственно же поэтическая народность в ее связи с национальными, народными, особенно крестьянскими истоками подчас оказывается достаточно элитарной. Вряд ли можно говорить о народности таких характерных представителей демократического искусства, как Д. Минаев, например, или И. Гольц-Миллер. В то же время постановка проблемы народности творчества графа А. К. Толстого представляется оправданной даже его демократическим современникам. С этой точки зрения поэт-искровец Н. Курочкин противопоставлял А. К. Толстого Д. Минаеву. Он писал в связи с Минаевым: «Все новое, живое и свежее родится не для нас; наследником нашим будет другое, коллективное лицо, которое еще только недавно призвано к жизни и которого не знает ни г. Минаев, ни большинство из нас, живущих искусственною, теоретическою и, так сказать, теп-

лично-литературной жизнью... лицо это — народ, к которому лучшие из нас, конечно, всегда относились с симпатиями, но симпатии наши почти постоянно оказывались бесплодными».

А. Толстой (1817 — 1875) в своей лирике тематически (природа и любовь) близок другим поэтам «чистого искусства». В отличие от поэзии Фета, лирика природы у Толстого носит более обобщенный характер («Когда природа вся трепещет и сияет...», «Ты знаешь край, где все обильем дышит...», «Край ты мой, родимый край...»). Лирика любви тоже обнаруживает тягу к большей обобщенности, что, с одной стороны, связано с характерным вообще для Толстого романтическим томлением, с другой — с большей прикрепленностью этой лирики к определенному лирическому герою. Лирическая стихия, тяга к изображению жизни природы есть и в других жанрах Толстого. В то же время в них с большой силой выступило народное фольклорное эпическое начало. Это — баллады и былины. Их отличает стремление к изображению яркой, насыщенной национальной жизни. Несколько условный, «идеальный» мир этот связан с той идеальностью, которая отличает и народное творчество, и такие конкретные его формы, как былина, духовные стихи и т. п. Связаны с поэтикой народной песни и песни Толстого. В отличие от Некрасова и почти всех близких ему поэтов, творчество которых было обращено к жизни народа главным образом в ее современном бытовании, Толстой исследовал историческую (пусть идеально представленную) национальную жизнь и привлекал исторические фольклорные формы, внося существенный вклад в общее дело становления народности в русской поэзии 50 — 70-х годов.

Вообще, для значительной части поэзии середины века характерно оживление национального исторического мышления. Близок к А. К. Толстому оказался в этом отношении такой поэт, как Л. Мей (1822 — 1862). Он в своем творчестве опирался на очень основательное изучение как мировой, так и русской истории, русского фольклора. В своей поэзии он подчас вставал и на путь прямого пересказа летописных рассказов и народных легенд. Народно-героические поэмы Мея, созданные на историческом материале («Песня про боярина Евпатия Коловрата», «Песня про княгиню Ульяну Андреевну Вяземскую»), с которыми связаны и переводы Меем «Слова о полку Игореве», по-своему прокладывали дорогу к русскому эпосу 60-х годов.

В еще большей мере это относится к поэтической драме Мея «Псковитянка» (1849 — 1859). Здесь он тоже оказался близок А. Толстому. «Во всех его лучших вещах этого ро-

да, — писал современный рецензент, — вы невольно чувствуете Русь, и Русь народную; если хотите, Русь вечную... да только не Русь современного вам народа». По органичности усвоения образов народной поэзии Мей близок Некрасову, хотя в отличие от него Мею опять-таки остается чуждой социальная, современная сторона фольклора, а его образы, созданные на фольклорной основе, одиосторонни. Так, наиболее удачные женские образы этого плана замкнуты в круге любовных переживаний.

Поэзия 50-х годов, особенно в их второй половине, интересна и как своеобразная подготовка эпоса. Даже в лирике этой поры зрело многое из того, что реализуется собственно в эпосе в 60-е годы. И не только в поэтическом, но и в прозаическом эпосе. Речь идет о взаимодействии и перекличках лирики и прозы. Вообще, сами эти взаимодействия усложняются. Поэзия 40-х годов тесно связалась с малыми прозаическими жанрами — рассказом и особенно очерком, например в стихах Некрасова, Тургенева. Такое явление имеет место и в 50-е годы как в творчестве поэтов некрасовской школы (Никитин), так и у Полонского, Мея. Вместе с тем в лирике наблюдаются процессы, приближающиеся по сложности психологизма, по организации лирических сюжетов к роману. Особенно ясно это проявилось в любовных стихотворных циклах.

У Некрасова мы находим внутренне цельный цикл-роман, протяженный, динамичный, почти сюжетный, и главное, с одной героиней. Опять-таки, неизбежно обращаясь к биографии поэта, цикл этот давно называют «панаевским».

Тенденцию к созданию цикла романтического склада обнаружили и другие поэты эпохи. Таков цикл стихов Каролины Павловой конца 50-х — начала 60-х годов, посвященный Б. Утину.

Автор еще одного примечательного стихотворного цикла этой поры — «Борьба» (1853 — 1857) — Аполлон Григорьев (1822 — 1864) в рукописи прямо озаглавил его «лирический роман». В то же время в целом ряде произведений этого цикла Ап. Григорьев в отличие от Тютчева и даже Некрасова вводит народно-песенную фольклорную стихию в ее своеобразном «цыганском» изводе («О, говори хоть ты со мной...»), дополняя общее решение проблемы демократизации и народности русской литературы и, по сути, открывая в русской поэзии очень плодотворную и перспективную линию, которая найдет продолжение у Блока.

К началу 60-х годов поэзия в целом снова вступает в полосу определенного спада, и чем дальше, тем больше.

Вновь ослабляется интерес к поэзии как по месту, которое предоставляется ей на страницах журналов, так и по характеру критических оценок. Многие поэты умолкают на долгие годы. Особенно характерно, может быть, почти полное молчание такого «чистого» лирика, как Фет. И было бы поверхностным видеть причину этого лишь в резкой критике Фета на страницах демократических изданий, особенно «Русского слова» и «Искры». Еще более, может быть, ожесточенные нападки на Некрасова на страницах реакционных изданий ничуть не ослабили его поэтического напора. Кризис в поэзии захватил отнюдь не только «чистое искусство». Во второй половине 60-х годов его столь же ощутимо переживает и демократическая поэзия. В то же время тяготевшие к эпосу поэты даже из лагеря «чистого искусства» интенсивно творят: так, возвращается к созданию баллад на народной основе А. К. Толстой. Но настоящего расцвета достигнет лишь эпическая поэзия Некрасова. В 60-е годы пробудившаяся, тронувшаяся с места крестьянская страна, не растерявшая еще, однако, нравственных и эстетических устоев, сложившихся в условиях патриархальной жизни, и определила возможность удивительно органичного слияния социально-аналитического элемента с устной народной поэзией, которое мы находим в поэзии Некрасова этой поры. Именно в 60-е годы создается лучшее из некрасовского эпоса — «Коробейники», «Мороз, Красный нос», начинается работа над «Кому на Руси жить хорошо». Собственно, и большинство его стихотворений возникает на эпической же основе. Таковы его «Песни». Эпическое поэмное творчество Некрасова увенчивает «поэтическую» эпоху середины века и заканчивает ее.

Литература. Ленин В. И. Памяти Герцена//Полн. собр. соч. — Т. 21; Чернышевский Н. Г. Не начало ли перемены?//Полн. собр. соч. — М., 1950. — Т. 7; Добролюбов Н. А. Повести и рассказы С. Т. Славутинского; Черты для характеристики русского простонародья//Собр. соч.: В 9 т. — М.; Л., 1963. — Т. 6; Бурсов Б. И. Национальное своеобразие русской литературы. — Л., 1967; Фридлендер Г. М. Поэтика русского реализма//Очерки о русской литературе XIX века. — Л., 1971; Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей//Статьи и исследования о русских классиках. — М., 1972; Развитие реализма в русской литературе. Расцвет критического реализма. 40—70-е годы. — М., 1973. — Т. 2. — Кн. 1; Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. — Л., 1974; Ямпольский И. Середина века. — Л., 1974; Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. — 2-е изд. — М., 1975; Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. — Л., 1975; Куприянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской

литературы. — Л., 1976; Кожинов В. Книга о русской лирической поэзии XIX века — М., 1978; Пруцков Н. И. Русская литература XIX века и революционная Россия. — М., 1979; Скатов Н. Н. Литературные очерки. — М., 1986.

Иван Сергеевич Тургенев

(1818—1883)

СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРОСОЗЕРЦАНИЯ ТУРГЕНЕВА

В одном из писем к Полине Виардо Тургенев говорит об особом волнении, которое вызывает у него созерцание хрупкой зеленой веточки на фоне голубого бездонного неба. Тургенева поражает контраст между тоненькой веточкой, в которой трепетно бьется живая жизнь, и холодной бесконечностью равнодушного к ней неба. «Я не выношу неба, — говорит он, — но жизнь, действительность, ее капризы, ее случайности, ее привычки, ее мимолетную красоту... все это я обожаю» [1].

В этом письме приоткрывается характерная особенность писательского облика Тургенева: чем острее он воспринимает мир в индивидуальной неповторимости преходящих явлений, тем тревожнее и трагичнее становится его любовь к жизни, к ее мимолетной красоте. Тургенев-художник наделен особым чувством времени, его неумолимого и стремительного хода. Ведь он жил в эпоху интенсивного, ускоренного развития России, когда «в несколько десятилетий совершались превращения, занявшие в некоторых старых странах Европы целые века» [2]. Писателю довелось быть свидетелем кризиса дворянской революционности 20—30-х годов, он видел борьбу двух поколений революционно-демократической интеллигенции 60-х и 70-х годов, борьбу, приносившую всякий раз не радость побед, а горечь поражений.

«Наше время, — говорил Тургенев, — требует уловить современность в ее преходящих образах; слишком запаз-

---

[1] Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Серия писем. — Т. 1. — М.; Л., 1960. — С. 460. Далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием серии (письма — П., сочинения — С.), тома и страницы

[2] Ленин В. И. Полн. собр. соч. — Т. 20. — С. 174.

дывать нельзя». И он не запаздывал: все шесть его романов не только попали в «настоящий момент» жизни общества, но и по-своему этот момент предвосхищали. Писатель был особенно чуток к тому, что стояло «накануне», что еще только носилось в воздухе. По словам Н. А. Добролюбова, Тургенев «быстро угадывал новые потребности, новые идеи, вносимые в общественное сознание, и в своих произведениях непременно обращал... внимание на вопрос, стоявший на очереди и уже смутно начинавший волновать общество» [1].

Появившиеся в 1852 году отдельным изданием «Записки охотника» Тургенева предвосхищали пафос русской литературы 1860-х годов, особую роль в художественном сознании эпохи «мысли народной». А романы писателя превратились в своеобразную летопись смены разных умственных течений в культурном слое русского общества: идеалист-мечтатель, «лишний человек» 30—40-х годов в романе «Рудин»; стремящийся к слиянию с народом дворянин Лаврецкий в «Дворянском гнезде»; «новый человек», революционер-разночинец — сначала Дмитрий Инсаров в «Накануне», а потом Евгений Базаров в «Отцах и детях»; эпоха идейного бездорожья в «Дыме»; новая волна общественного подъема 70-х годов в «Нови».

«Физиономия русских людей культурного слоя» в эпоху Тургенева менялась очень быстро — и это вносило особый оттенок драматизма в романы писателя, отличающиеся стремительной завязкой и неожиданной развязкой, «трагическими, как правило, финалами» [2]. Романы Тургенева строго приурочены к узкому отрезку исторического времени, точная хронология играет в них существенную роль. Жизнь тургеневского героя крайне ограничена по сравнению с героями романов Пушкина, Лермонтова, Гончарова. В характерах Онегина, Печорина, Обломова «отразился век», в Рудине, Лаврецком или Базарове — умственные течения нескольких лет. Жизнь тургеневских героев подобна ярко вспыхивающей, но быстро угасающей искре. История в своем неумолимом движении отмеряет им напряженную, но слишком короткую по времени судьбу. Все тургеневские романы подчиняются жестокому ритму годового природного цикла. Действие в них завязывается, как правило, ранней весной, достигает кульминации в знойные дни лета, а завершается под «свист осеннего ветра»

[1] Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. — М.; Л., 1963. — Т. 6. — С. 99. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

[2] Батюто А. И. Тургенев-романист. — Л., 1972. — С. 86.

или «в безоблачной тишине январских морозов». Тургенев показывает своих героев в счастливые минуты максимального подъема и расцвета их жизненных сил. Но минуты эти оказываются трагическими: гибнет на парижских баррикадах Рудин, на героическом взлете, неожиданно обрывается жизнь Инсарова, а потом Базарова, Нежданова.

С Тургеневым не только в литературу, но и в жизнь вошел поэтический образ спутницы русского героя, тургеневской девушки — Натальи Ласунской, Лизы Калитиной, Елены Стаховой, Марианны. Писатель изображает в своих романах и повестях наиболее цветущий период в женской судьбе, когда в ожидании избранника расцветает женская душа, пробуждаются к временному торжеству все потенциальные ее возможности.

Вместе с образом тургеневской девушки входит в произведение писателя образ «тургеневской любви». Это чувство сродни революции: «...однообразно-правильный строй сложившейся жизни разбит и разрушен в одно мгновенье, молодость стоит на баррикаде, высоко вьется ее яркое знамя, и что бы там впереди ее ни ждало — смерть или новая жизнь, — всему она шлет свой восторженный привет» (XI, 87). Все тургеневские герои проходят испытание любовью — своего рода проверку на жизнеспособность не только в интимных, но и в общественных убеждениях.

Любящий герой прекрасен, духовно окрылен, но чем выше взлетает он на крыльях любви, тем ближе трагическая развязка и — падение. Любовь, по Тургеневу, трагична потому, что перед ее стихийной властью беззащитен как слабый, так и сильный человек. Своенравная, роковая, неуправляемая, любовь прихотливо распоряжается человеческой судьбой. Это чувство трагично еще и потому, что идеальная мечта, которой отдается влюбленная душа, не может полностью осуществиться в пределах земного, природного круга.

И однако драматические ноты в творчестве Тургенева не являются следствием усталости или разочарования в смысле жизни и истории. Скорее наоборот. Они порождаются страстной влюбленностью в жизнь, доходящей до жажды бессмертия, до желания, чтобы человеческая индивидуальность не угасала, чтобы красота явления превратилась в вечно пребывающую на земле, нетленную красоту. Сиюминутные события, живые социально типические характеры и конфликты раскрываются в романах и повестях Тургенева перед лицом вечности. Философский фон укрупняет характеры и выводит проблематику произведений за пре-

делы узковременных интересов. Устанавливается напряженная диалогическая взаимосвязь между философскими рассуждениями писателя и непосредственным изображением героев времени в кульминационные моменты их жизни. Тургенев любит замыкать мгновения на вечность и придавать преходящим явлениям вневременной интерес и смысл. «Стой! Какою я теперь тебя вижу — останься навсегда такою в моей памяти! — восклицает писатель в стихотворении в прозе «Стой!». — Вот она — открытая тайна, тайна поэзии, жизни, любви! Вот оно, вот оно, бессмертие! Другого бессмертия нет — и не надо. В это мгновение ты бессмертна.

Оно пройдет — и ты снова щепотка пепла, женщина, дитя... Но что тебе за дело! В это мгновенье — ты стала выше, ты стала вне всего преходящего, временного. Это твое мгновение не кончится никогда» (XIII, 195, 196).

По складу своего характера Тургенев был сомневающимся в себе и во всем «Гамлетом», а по политическим убеждениям — либералом-постепеновцем, сторонником медленных экономических и политических реформ. Но на протяжении всего творческого пути он питал «влеченье — род недуга» к революционерам-демократам. В либерализме Тургенева были очень сильны демократические симпатии, окрепшие еще в юности благодаря дружескому общению с В. Г. Белинским. Неизменное преклонение вызывали у Тургенева «сознательно-героические натуры». К их числу он относил «новых людей», революционеров-демократов круга Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова, а потом и революционных народников. Тургенева привлекала в них цельность характеров, отсутствие противоречий между словом и делом, волевой темперамент, окрыленный идеей революционных борцов. Он восхищался их героическими порывами, но в то же время полагал, что они слишком торопят русскую историю. А потому он считал их деятельность трагически обреченной: это верные и доблестные рыцари революционной идеи, но история своим неумолимым ходом превращает их в рыцарей на час.

С умеренными общественно-политическими убеждениями Тургенева органически связаны его эстетические взгляды. В условиях дисгармонического века социальных потрясений и революционных катаклизмов он пытался удержать в своем творчестве эстетический идеал пушкинского, гармонического мироощущения. Искусство Тургенева пробивается к гармонической полноте изображения жизни, но она непосредственно не выявлена в его романах, читатель

лишь приближается к ее постижению. Здесь обнаруживается неведомый Пушкину, но неизбежный в послепушкинскую эпоху драматизм в развитии самого искусства. Гармонию в условиях дисгармонического времени оно отвоевывает у жизни с большим трудом, с известного рода напряжением. Но постоянная и упорная погоня Тургенева за ускользающей из рук полнотой и гармоничностью мира составляет существенную черту его художественной индивидуальности, придает его искусству неповторимый облик, отличает Тургенева в кругу его литературных соратников.

РОССИЯ «ЖИВАЯ» И «МЕРТВАЯ» В «ЗАПИСКАХ ОХОТНИКА»

В январе 1847 года в культурной жизни России и в творческой судьбе Тургенева произошло знаменательное событие. В обновленном журнале «Современник», арендованном у П. А. Плетнева друзьями Тургенева Н. А. Некрасовым и И. И. Панаевым, в отделе «Смесь» был опубликован очерк из народного быта «Хорь и Калиныч». Вероятно, и сам автор, и некоторые члены редакции не надеялись на тот шумный успех, который выпал на его долю. Даже место, ему отведенное, оставляло желать лучшего: набранный мелким шрифтом, помещенный среди заметок на агрономические, хозяйственные и прочие темы, «Хорь и Калиныч», на первый взгляд, должен был затеряться в них.

Однако случилось непредвиденное: читатели не только заметили очерк Тургенева, но и предпочли его другим публикациям. Чем объяснить этот успех? Может быть, актуальностью темы? Но в русской литературе уже существовали признанные мастера в жанре рассказа и повести из народного быта — В. И. Даль и Д. В. Григорович. Так что читательский интерес к тургеневскому очерку порождался совсем другими причинами.

Впервые на них указал Белинский: «Не удивительно, что маленькая пьеска «Хорь и Калиныч», — писал он, — имела такой успех: в ней автор зашел к народу с такой стороны, с какой до него к нему никто еще не заходил»[1]. Как же освещали народную жизнь предшественники Тургенева? Даль интересовался преимущественно внешней, этнографической стороной народного быта. В его очерках созда-

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — М., 1956. — Т. 10. — С. 346.

вался обобщенный тип крестьянина-русака, носителя коллективных начал народной жизни. Григорович, напротив, изображал с теплым сочувствием повседневную, домашнюю жизнь мужика, страдающего от самодурства помещика, от притеснений или равнодушия своих деревенских соседей. Как типичный «маленький человек», он вызывал у читателя чувство жалости и сострадания.

Публикацией «Хоря и Калиныча» Тургенев совершил своего рода «коперниковский переворот» в художественном решении темы народа. В двух крестьянских характерах он представил коренные силы нации, определяющие ее жизнеспособность, перспективы ее дальнейшего роста и становления. Перед лицом практического Хоря и поэтического Калиныча потускнел образ их господина, помещика Полутыкина. Именно в крестьянстве нашел Тургенев «почву, хранящую жизненные соки всякого развития» [1], а значимость личности «государственного человека» поставил в прямую зависимость от глубины ее связей с этой «почвой»: «Из наших разговоров с Хорем я вынес одно убежденье, которого, вероятно, никак не ожидают читатели, — убежденье, что Петр Великий был по преимуществу русский человек, русский именно в своих преобразованиях» (С., IV, 18).

С такой стороны к крестьянству в конце 1840-х годов не заходил даже Некрасов. Да и позднее, в 1860-е годы, Добролюбов напоминал, что «полного и жизненного, естественного воспроизведения народного быта» можно достичь лишь уяснением значения «низших классов» «в государственной жизни народа» [2]. В этих словах критика-демократа указывался такой масштаб освещения народной жизни, какой уже заключал в себе очерк Тургенева, но какой и в 1860-е годы был не по плечу демократической беллетристике.

Вдохновленный успехом первого очерка, Тургенев стал писать другие, внутренне ощущая единый замысел антикрепостнической книги, поэтическим ядром которого оказался очерк «Хорь и Калиныч». Условно говоря, Тургенев подошел к народу с «толстовской» стороны: он нашел в жизни народа ту значительность, тот общенациональный смысл, который Толстой положил потом в основу художественного мира романа-эпопеи.

Наблюдения над характерами Хоря и Калиныча у Тургенева не самоцель: «мыслью народной» выверяется здесь

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — М., 1956. — Т. 10. — С. 368.

[2] Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. — М.; Л., 1963. — Т. 6. — С. 54.

жизнеспособность «верхов». От Хоря и Калиныча эта мысль устремляется к русскому человеку, к русской государственности. И вот мы уже читаем, что из разговоров с Хорем охотник вынес убеждение: «Русский человек так уверен в своей силе и крепости, что он не прочь и поломать себя: он мало занимается своим прошедшим и смело глядит вперед. Что хорошо — то ему и нравится, что разумно — того ему и подавай...» (С., IV, 18). Тургенев выводит своих героев к природе, сливает их с нею, устраняя резкие границы между отдельными характерами. Этот замысел ощутим в сопоставлении обрамляющих книгу очерков: от «Хоря и Калиныча» вначале — к «Лесу и степи» в конце. Хорь погружен в атмосферу лесной обособленности: его усадьба располагалась посреди леса на расчищенной и разработанной поляне. А Калиныч своей бездомностью и душевной напевностью сродни степным просторам, мягким очертаниям пологих холмов, кроткому и ясному вечернему небу.

Успех «Хоря и Калиныча», таким образом, был не случаен: здесь Тургенев выступил как новатор, как зрелый мастер народного рассказа, здесь определился антикрепостнический пафос всей книги, заключавшийся в изображении сильных, мужественных, ярких народных характеров, существование которых превращало крепостное право в позор и унижение России, в общественное явление, несовместимое с национальным достоинством русского человека. Вслед за «Хорем и Калинычем» в «Современнике» 1847—1851 годов были опубликованы и другие очерки, которые в 1852 году Тургенев собрал и напечатал в отдельном двухтомном издании.

Когда очерки вышли в свет отдельной книгой, в творческой биографии Тургенева произошло еще одно событие, разгадка которого приоткрывает тайну глубокого своеобразия художественного мира «Записок охотника». В то время, когда читатели Москвы и Петербурга нарасхват раскупали томики «Записок охотника», в московском цензурном комитете возник переполох и началось необычное следствие. По личному распоряжению Николая I цензор, пропустивший книгу в печать, был отстранен от должности. Что же произошло? Почему так всполошилась цензура? Ведь все рассказы, за исключением «Двух помещиков», в течение пяти лет она беспрепятственно пропускала на страницы «Современника». Может быть, Тургенев изменил свои рассказы, готовя книгу к отдельному изданию? Нет, содержание рассказов не изменилось. Значит, обличительный

пафос книги Тургенева возрос не за счет переделки рассказов, а в результате сложного образного взаимодействия между ними.

Ощущая эстетическую целостность картины, складывающейся из совокупности всех «Записок охотника», Тургенев набрасывал одну за другой знаменитые «программы»; расположению рассказов в книге он придавал очень большое значение, испробовав, по крайней мере, около девяти вариантов их расстановки. Возникала не простая подборка тематически однородных рассказов — рождалось единое художественное произведение, внутри которого действовали сложные образные взаимосвязи. Посмотрим, как от рассказа к рассказу нарастает в тургеневской книге мотив несообразности и нелепости всего крепостнического уклада русской жизни.

В «Хоре и Калиныче» есть эпизод о тяжбе помещика Полутыкина с соседом: «Сосед Пичуков запахал у него землю и на запаханной земле высек его же бабу». Эта случайная деталь выпадает из композиционного единства очерка, о ней и сообщается мимоходом: главный интерес автора сосредоточен на образах Калиныча и Хоря. Но художественная деталь, обладающая относительной самостоятельностью, легко включается в далекий контекст. В «Однодворце Овсяникове» курьезы помещичьего размежевания, непосильным бременем ложащиеся на плечи крепостных крестьян, развертываются в целую эпопею крепостнических самодурств и бесчинств. Рассказы Овсяникова о дворянских междоусобицах, об издевательствах богатых помещиков над малой братией — однодворцами — уводят повествование в глубь русской истории, до удельной, боярской Руси.

Постепенно, от очерка к очерку, от рассказа к рассказу, нарастает в книге художественная мысль о пагубности крепостничества. В «Однодворце Овсяникове» история превращений неграмотного французского барабанщика Леженя в учителя музыки, гувернера и, наконец, в русского дворянина — не более чем казус. Но в следующем очерке — «Льгов» охотник натыкается у сельской церкви на почерневшую урну с надписью: «Под сим камнем погребено тело французского подданного, графа Блан-жия». Судьба барабанщика Леженя повторяется в ином варианте. И тут же начинается рассказ о господском рыболове Сучке, который вот уже семь лет приставлен ловить рыбу в пруду, в котором рыбы не водится.

Жизнь Сучка, подобно жизни Леженя, — сплошная

цепь комических несообразностей, играющих по своему произволу человеческой судьбой. В каких только должностях не пришлось побывать Сучку по сумасбродной воле господ: обучался он сапожному ремеслу, был казачком, поваром, кучером, кофишенком, рыболовом, актером, форейтором, садовником, доезжачим, снова поваром и опять рыболовом. Аналогичным образом складываются судьбы многих других героев «Записок охотника»: шумихинского Степушки, скотницы Аксиньи с садовником Митрофаном из «Малиновой воды»; псаря Ермилы, у которого собаки никогда не жили, из «Бежина луга».

Характер помещика Полутыкина набрасывается в «Хоре и Калиныче» легкими штрихами: походя упоминается о его французской кухне, о конторе, которая им упразднена. Но «полутыкинская» стихия оказывается не столь случайной и безобидной. Мы еще встретимся с барскими конторами в особом очерке «Контора», мы еще увидим «полутыкинское» в жутковатом образе «мерзавца с тонкими вкусами», «культурного» помещика Пеночкина.

В Пеночкине остро схвачено Тургеневым общественное явление, выходящее далеко за провинциальные пределы. Не случайно даже в начале XX века В. И. Ленин увидел знакомые черты пеночкиных в «образчиках гейденовской «гуманности»[1]. Да и сам Тургенев в одном из писем к А. И. Герцену повторил характеристику Пеночкина применительно к московскому обер-полицмейстеру Ахматову.

В «Записках охотника» разоблачаются и катастрофические экономические последствия «цивилизаторской» деятельности крепостников, подрывающей сами основы труда крестьянина на земле. В «Двух помещиках» рассказывается о хозяйственной деятельности важного сановника, вздумавшего было все свои поля засеять маком: «Мак, дескать, дороже ржи, следовательно, сеять мак выгоднее». С деятельностью этого сановника перекликается «хозяйствование» Чертопханова Пантелея Еремеевича. Этот «избы крестьянам по новому плану перестроивать начал... по три двора вместе ставил треугольником, а на середине воздвигал шест с раскрашенной скворечницей и флагом... Около того же времени повелел он всех подданных своих... перенумеровать и каждому на воротнике нашить его нумер...» (С., IV, 302). В бесчинствах провинциального помещика, как в капле воды, отражаются бесчинства иного, государственного ранга. Вспомним, например, Аракчеева — организатора военных поселений.

[1] Ленин В. И. Поли. собр. соч. — Т. 16. — С. 43.

Тургенев показывает развращающее воздействие крепостнического самодурства на психологию народа. Человек, подобный Кузьме Сучку, перестал быть хозяином своей судьбы и привык к противоестественному порядку вещей. Когда охотник в «Двух помещиках» спрашивает буфетчика Василия, за что его наказали, он слышит в ответ: «А поделом, батюшка, поделом. У нас по пустякам не наказывают... У нас барин не такой... такого барина в целой губернии не сыщешь» (С., IV, 185). Одна крестьянская судьба цепляется в книге Тургенева за другую, возникает единая, «хоровая» судьба народа в беззаконной, крепостнической стране. Со страниц «Записок охотника» встает монументальный образ крепостного строя жизни, губительно влияющего на жизнь всей русской нации.

Этот образ охватывает и природу. Через всю книгу проходит повторяющийся мотив изуродованного, безжизненного пейзажа. Впервые он появляется в «Хоре и Калиныче», где сообщается об орловской деревне, расположенной близ оврага. В «Певцах» деревня Колотовка рассечена на две половины «страшным оврагом», его не оживляют ни растительность, ни ключи. Образ страшного, проклятого людьми урочища возникает в «Бежине луге»: это Варнавицкий овраг, в котором бродит призрак грозного барина Ивана Ивановича.

Природа у Тургенева — образ универсальный, объединяющий обращенные к нему «частные» образные миры, собирающий в живое единство отдельные очерки и рассказы книги. По законам природной жизни возникают и разрешаются в «Записках» многочисленные конфликты, в том числе и конфликт основной, между двумя Россиями — «живой» и «мертвой». В мире людей, живущих в союзе с природой, зло и неправда относительны, как духота и зной. В жизни, как она изображается Тургеневым, есть своя диалектика, приводящая крайние проявления бытия к «снимающему», гармоническому разрешению.

В книге Тургенева захватывается всероссийский социальный конфликт, сталкиваются и спорят друг с другом две России: официальная, крепостническая, мертвящая жизнь, с одной стороны, и народно-крестьянская, живая и поэтическая, с другой. И все герои, эту книгу населяющие, так или иначе тяготеют к двум полюсам — «мертвому» или «живому».

Характеризуя героев из народа, Тургенев выходит за пределы «частных» индивидуальностей к общенациональным силам и стихиям жизни. Характеры Хоря и Калиныча, как два полюса магнита, начинают притягивать к себе

всех последующих, живых героев книги. Одни из них тяготеют к поэтичному, душевно-мягкому Калинычу, другие — к деловому и практичному Хорю.

Устойчивые, повторяющиеся черты у поэтически одаренных героев Тургенева проявляются даже в портретных характеристиках: внешний облик Калиныча перекликается с портретом Степушки и Касьяна. Родственных героев сопровождает, как правило, пейзажный лейтмотив.

Такую же роль играет в книге тема музыкальной одаренности русского народа. Впервые она заявляет о себе опять-таки в «Хоре и Калиныче» — поэтическом «зерне» «Записок охотника»: поет Калиныч, а Хорь ему подтягивает. В «Малиновой воде» в жаркий полдень сходятся у ключа на берегу реки Исты очень разные люди: дворянин-охотник, несчастный Степушка, бывший дворецкий Туман, крестьянин-ходок Влас. Неторопливо ведется рассказ о судьбах каждого, но есть в них и нечто общее: все герои — неудачники, все не имеют прочного жизненного «гнезда». И в конце очерка, как отзвук на общее всем героям настроение, «на другом берегу голос незнакомого певца затянул песню, да такую унылую... пригорюнился мой бедный Влас». Песня сближает людей: сквозь отдельные судьбы она ведет к судьбе общерусской, роднит героев между собою. Песня Якова Турка в «Певцах» «Не одна в поле дороженька пролегала» собирает в фокус лучшие душевные порывы Калинычей, Касьянов, Власов, Ермолаев и их подрастающую смену — детишек из «Бежина луга». Ведь мирный сон крестьянских детей у костра под звездами тоже овеян мечтой о сказочной земле, в которую верит, которую ищет странник Касьян. В ту же страну обетованную, где «живет человек в довольстве и справедливости», зовет героев протяжная русская песня Якова: «Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль» (С., IV, 241).

От рассказа к рассказу растет и крепнет в «Записках охотника» русское единство, формируются групповые образы. В переходах от одного героя к другому — от Калиныча к Касьяну, от Касьяна к Якову — групповые качества не просто повторяются: происходит духовный рост, лучшее цементируется и крепнет, слабое отсеивается и отпадает. Хорь, например, человек достаточно сложный. Он обладает «государственным складом ума», он хитер и независим. Но в его хитрости есть некоторый эгоизм: он предпочитает жить в одиночку и к народному «миру» доверия

ие питает. Тип Хоря в пределах очерка незавершен и открыт навстречу другим родственным ему героям. Худшие стороны его характера наследует бурмистр Софрон. Лучшие — однодворец Овсяников: как и Хорь, он практичен, положителен и терпим ко всякой разумной новизне. Но в отличие от Хоря Овсяников совершенно открыт и бескорыстен: вся округа уважает праведника, люди идут к нему за помощью и советом.

Еще более наглядно изменяется групповой образ в смене героев с поэтическим складом характера. О близости Калиныча к природе говорится немного. В Ермолае она уже наглядно изображается. А в Касьяне «природность» не только достигает полноты, но и одухотворяется высоким нравственным чувством. Нарастает мотив правдолюбия и правдоискательства, тоски по идеалу совершенного мироустройства. Поэтизируется готовность самопожертвования, бескорыстной помощи человеку, попавшему в беду. Эта черта русского характера достигает кульминации в рассказе «Смерть»: русские люди «умирают удивительно», ибо и в час последнего испытания они думают не о себе, а о других, о ближних. Это помогает им стойко и мужественно принимать смерть.

Антикрепостнический пафос книги Тургенева заключается в том, что к гоголевской галерее мертвых душ писатель добавил галерею душ живых. Крестьяне в «Записках охотника» — крепостные, зависимые люди, но рабство не превратило их в рабов: духовно они свободнее и богаче жалких полутыкиных и жестоких пеночкиных.

Живой, целостный образ народной России увенчивает в книге Тургенева природа. Лучшие герои «Записок охотника» не просто изображаются «на фоне» природы, а выступают как продолжение ее стихий, как духовная их кристаллизация. Чаще всего они неожиданно «являются» перед взором охотника: из игры света и тени в березовой роще рождается поэтичная Акулина в «Свидании», из грозовой ненастной мглы, раздираемой фосфорическим светом молний, появляется загадочная фигура Бирюка. Тургенев изображает в «Записках охотника» скрытую от многих взаимную связь всего в природе: человека и реки, человека и леса, человека и степи.

Едва ли не ведущая роль в создании эстетического единства книги принадлежит охотнику-рассказчику. В нем есть удивительный талант приобщения, его присутствие никого не стесняет и часто остается как бы незамеченным. И хотя он дворянин, в строе мыслей и чувств повествователя важ-

но совсем другое. Он — охотник, коренной русский человек. На этой общей для барина и мужика основе возникает особый характер взаимоотношений рассказчика с людьми из народа. Эти люди доверчиво сообщают ему свои тайны, обнажая перед ним интимные уголки своих душ. Повествователь ловит минуты таких сердечных откровений. Именно потому Россия в «Записках охотника» схвачена на поэтическом взлете, на едином дыхании. Охотнику широко доступно чужое «я», чувства и переживания человека из народа. Как Касьян-правдоискатель, он тоже человек бессемейный, непоседа и правдолюбец, скитающийся по Руси. Как Ермолай и Калиныч, он тонко чувствует лес вплоть до каждого дерева и каждой птицы в нем, степь вплоть до каждого насекомого и каждой былинки в ней.

Повествование от лица охотника освобождает Тургенева от одностороннего, узкопрофессионального, писательского взгляда на мир, сохраняет непреднамеренную простоту устной речи, придает картине жизни полнокровное эпическое дыхание. «Фраза Тургенева, — заметил известный французский критик XIX века, знаток русской литературы Мельхиор де Вогюэ, — течет медленно, как воды великих русских рек... Она останавливается и все захватывает с собою — и жужжание пчелы, и крик ночной птицы, и тихое, замирающее дуновение ветерка».

В «Записках охотника» Тургенев впервые ощутил Россию как единство, как живое художественное целое. По отношению к этому универсальному образному миру с его внутренней гармонией будет оцениваться жизнеспособность лучших героев в романах Тургенева, да и в творчестве других русских писателей. В ряду тургеневских преемников упоминают в этом случае Николая и Глеба Успенских, Левитова, Решетникова, Слепцова, Эртеля, Засодимского и др. Далее традицию ведут к Чехову, Короленко и от них к Горькому с его циклом «По Руси».

Но значение «Записок охотника» этим не ограничивается. Книга Тургенева открывает 60-е годы в истории русской литературы, предвосхищает их. Прямые дороги от «Записок охотника» идут не только к романам Тургенева, но и к эпосу «Войны и мира» Толстого.

Образ России «живой» в «Записках охотника» в социальном отношении не однороден. В книге есть целая группа дворян, наделенных национально-русскими чертами характера. Таковы, например, мелкопоместные дворяне типа Петра Петровича Каратаева или однодворцы, среди которых выделяется Овсяников. Живые силы нации Тургенев

находит и в кругу образованного дворянства. Василий Васильевич, которого охотник называет Гамлетом Щигровского уезда, мучительно переживает свою беспочвенность, свой отрыв от России, от народа. Он с горечью говорит о том, как полученное им философское образование превращает его в умную ненужность. В «Записках охотника» неоднократно показывается, что крепостное право враждебно как человеческой природе мужика, так и нравственному достоинству дворянина, что это общенациональное зло, пагубно влияющее на жизнь того и другого сословия. Поэтому живые силы нации писатель находит и в крестьянской и в дворянской среде. Любуясь деловитостью или поэтической одаренностью русского человека, Тургенев приводит читателя к выводу, что в борьбе с этим общенациональным врагом должна принять участие вся «живая» Россия, не только крестьянская, но и дворянская.

Как ни восхищен Тургенев поэтической мощью и нравственной чистотой России народной, он замечает, тем не менее, что века крепостной неволи отучили народ чувствовать себя хозяином родной земли, гражданином. Эта мысль особенно тревожит писателя в созданных вслед за прославленными «Записками охотника» новыми повестями из народного быта, над которыми Тургенев работал в трудных условиях.

В 1852 году он был арестован по обвинению в нарушении цензурных правил при публикации статьи, посвященной памяти Н. В. Гоголя. Но это обвинение было использовано как удобный предлог. Истинной же причиной ареста были «Записки охотника» и связи писателя с прогрессивными кругами революционной Европы — Бакуниным, Герценом, немецким поэтом и революционером Гервегом и др. Месяц Тургенев провел на съезжей адмиралтейской части в Петербурге, а потом, по высочайшему повелению, был сослан в родовое имение Спасское под строгий надзор полиции и без права выезда за пределы Орловской губернии.

ПОИСКИ «НОВОЙ МАНЕРЫ» В ПОВЕСТЯХ НАЧАЛА 50-х ГОДОВ. ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА РОМАНА «РУДИН»

Повести «Муму» и «Постоялый двор» — своего рода эпилог «Записок охотника» и пролог к тургеневским романам. Приступая к этим произведениям, Тургенев мечтает о «простоте, спокойствии, ясности линий». Аналитическая

пестрота и эскизность характеров, очерковость художественного письма в «Записках охотника» его уже не удовлетворяют. Открытое в «Записках» живое ощущение России как целого помогает теперь Тургеневу выйти на новую дорогу. Образ немого богатыря Герасима в повести «Муму» настолько емок, что тяготеет к символу; он вбирает в себя лучшие черты народных характеров «Записок охотника»: рассудительность и практический ум Хоря, нравственную силу, добродушие и любовь ко всему живому Калиныча, Ермолая, Касьяна. Появляются и новые штрихи: вслед за былиной о Микуле Селяниновиче и кольцовскими песнями Тургенев поэтизирует вековую связь крестьянина с землей, наделяющую его богатырской силой и выносливостью. Звучат отдаленные переклички и с другим героем былинного эпоса — Василием Буслаевым: когда Герасим сталкивает лбами пойманных воров или ухватывает за конец дышло и слегка, но многозначительно грозит обидчикам.

В повести все побаиваются немого богатыря. «Ведь у него рука, ведь вы изволите сами посмотреть, что у него за рука: ведь у него просто Минина и Пожарского рука». «Ведь он все в доме переломает, ей-ей». К финалу кажется, что наступает предел терпению: вот-вот взорвется и разбушуется Герасим, потрясенный вопиющей несправедливостью, раскроет немые уста и заговорит! Какой грозной будет эта речь!

Конфликт разрешается уходом Герасима в родную деревню. Торжествен и радостен его путь домой, сама природа вместе с немым героем празднует освобождение. Но в сознании читателя остается тревожный вопрос: изменит ли что-нибудь в крепостническом мире такой уход, такая форма протеста?

В «Постоялом дворе» умный, рассудительный и хозяйственный мужик Аким в один прекрасный день по прихоти барыни лишается всего состояния. Как ведет себя герой? Подобно Герасиму, он уходит со двора, берет в руки посох странника, «божьего человека». На смену Акиму является ловкий и цепкий деревенский хищник Наум. Такой уход нисколько не мешает грубой силе и далее творить свои злые дела.

Повести Тургенева периода ареста и спасской ссылки получили высокую оценку в кругах славянофилов. Восхищаясь характером Акима, И. С. Аксаков писал: «Русский человек остался чистым и святым — и тем самым... святостью и правотой своей смирит гордых, исправит злых и спа-

сет общество». В ответ на подобные заявления Тургенев писал, что один и тот же предмет может вызвать два совершенно противоположных мнения: «Я вижу трагическую судьбу племени, великую общественную драму там, где Вы находите успокоение и прибежище эпоса» (П., II, 72).

«Трагическую судьбу племени» Тургенев видел в гражданской незрелости народа, нуждавшегося в исторических деятелях, способных разбудить «немую» Русь. Сначала Тургенев обращался к поиску таких героев в дворянской среде с надеждой, что историческая роль этого сословия еще не исчерпана. Он пишет ряд повестей — «Дневник лишнего человека» (1850), «Два приятеля» (1854), «Затишье» (1854), «Переписка» (1854), «Яков Пасынков» (1855), — в которых с разных сторон исследует психологию «лишнего человека». Эти повести явились творческой лабораторией, в которой вызревали контуры первого тургеневского романа «Рудин» (1855).

Главный герой романа во многом автобиографичен: это человек тургеневского поколения, сформировавшийся в конце 30-х — начале 40-х годов, один из лучших представителей культурного дворянства. Рудин получил блестящее философское образование сначала в студенческом кружке Покорского (тургеневская дань благодарной памяти Н. В. Станкевича), а потом в Берлинском университете. В облике Рудина современники без труда узнавали друга Тургенева М. А. Бакунина — известного в будущем всему миру революционера-анархиста.

Тургенева волновал вопрос, что может сделать дворянский герой в современных условиях, когда перед обществом встали конкретные практические вопросы. Сначала роман назывался «Гениальная натура». Под «гениальностью» Тургенев понимал способность к просвещению, разносторонний ум и широкую образованность, а под «натурой» — твердость воли, острое чувство насущных потребностей общественного развития, умение претворять слово в дело.

По мере работы над романом это заглавие перестало удовлетворять Тургенева. Оказалось, что применительно к Рудину определение «гениальная натура» звучит иронически: в нем есть «гениальность», но нет «натуры», есть талант пробуждать умы и сердца людей, но нет сил и способностей вести их за собой.

«Рудин» открывается контрастным изображением нищей деревни и дворянской усадьбы. Одна утопает в море цветущей ржи, другая омывается водами русской реки. В одной — разорение и нищета, в другой — праздность и

призрачность жизненных интересов. Причем невзгоды и беды «забытой деревни» прямо связаны с образом жизни хозяев дворянских гнезд. Умирающая в курной избе крестьянка просит не оставить без присмотра свою девочку-сиротку: «Наши-то господа далеко...»

Здесь же читатель встречается с Лежневым и Пандалевским. Первый, «сгорбленный, запыленный», погруженный в бесконечные хозяйственные заботы, напоминает «большой мучной мешок». Второй — воплощение легкости и беспочвенности: «молодой человек небольшого роста, в легоньком сюртуке нараспашку, легоньком галстуке» разбивает провинциального скептика Пигасова. Молодой учитель Басистов и юная дочь Ласунской Наталья потрясены музыкой рудинской речи, его мыслями о вечном значении временной жизни человека.

Но и в красноречии героя есть некоторый изъян. Он говорит увлекательно, но «не совсем ясно», не вполне «определительно и точно». Он плохо чувствует реакцию окружающих, увлекаясь «потоком собственных ощущений» и «не глядя ни на кого в особенности». Он не замечает, например, Басистова, и огорченному юноше неспроста приходит в голову мысль: «Видно, он на словах только искал чистых и преданных душ».

Крайне узким оказывается и тематический круг рудинского красноречия. Герой превосходно владеет отвлеченным философским языком: его глаза горят, а слова льются рекой. Но когда Дарья Михайловна просит его рассказать что-нибудь о студенческой жизни, талантливый оратор сникает, «в его описаниях не доставало красок. Он не умел смешить». Не умел Рудин и смеяться: «Когда он смеялся, лицо его принимало странное, почти старческое выражение, глаза ежились, нос морщился». Лишенный юмора, он не чувствует комичности той роли, которую заставляет его играть Дарья Михайловна, ради барской прихоти «стравливающая» Рудина с Пигасовым. Человеческая глуховатость героя проявляется и в его нечуткости к простой русской речи: «Ухо Рудина не оскорблялось странной пестротою речи в устах Дарьи Михайловны, да и вряд ли он имел на это ухо».

Постепенно из множества противоречивых штрихов и деталей возникает целостное представление о сложном характере героя, которого Тургенев подводит, наконец, к главному испытанию — любовью.

Полные энтузиазма речи Рудина юная и неопытная Наталья принимает за его дела: «Она все думала — не о

самом Рудине, но о каком-нибудь слове, им сказанном...» В ее глазах Рудин — человек подвига, герой, за которым она готова идти безоглядно на любые жертвы. Молодому, светлому чувству Натальи отвечает в романе природа: «По ясному небу плавно неслись, не закрывая солнца, низкие дымчатые тучи и по временам роняли на поля обильные потоки внезапного и мгновенного ливня». Этот пейзаж — развернутая метафора известных пушкинских стихов из «Евгения Онегина», поэтизирующих молодую, жизнерадостную любовь:

Любви все возрасты покорны;
Но юным, девственным сердцам
Ее порывы благотворны,
Как бури вешние полям:
В дожде страстей они свежеют,
И обновляются, и зреют —
И жизнь могущая дает
И пышный цвет и сладкий плод [1].

Но жизнь избранника Натальи достигла зенита и клонится к закату. Годы отвлеченной философской работы иссушили в Рудине живые источники сердца и души. Перевес головы над сердцем особенно очевиден в сцене любовного признания. Еще не отзвучали удаляющиеся шаги Натальи, а Рудин предается размышлениям: «Я счастлив,— произнес он вполголоса. — Да, я счастлив, — повторил он, как бы желая убедить самого себя». В любви Рудину явно не достает «натуры». Герой не выдерживает испытания, обнаруживая свою человеческую, а, следовательно, и социальную неполноценность, неспособность перейти от слов к делу.

Но вместе с тем любовный роман Рудина и Натальи не ограничивается обличением социальной ущербности «лишнего человека»: есть глубокий художественный смысл в скрытой параллели, которая существует в романе между утром жизни Натальи и рудинским безотрадным утром у пересохшего Авдюхина пруда. «Сплошные тучи молочного цвета покрывали все небо; ветер быстро гнал их, свистя и взвизгивая». Вновь в романе реализуется «формула», данная Пушкиным поздней любви:

Но в возраст поздний и бесплодный,
На повороте наших лет,
Печален страсти мертвой след:

---

[1] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. — М., 1964. — Т. 5. — С. 178. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

Так бури осени холодной
В болото обращают луг
И обнажают лес вокруг (V, 178—179).

В последующих главах романа от суда над героем автор переходит к его оправданию. После любовной катастрофы Рудин пытается найти себе достойное дело. И вот тут-то обнаруживается, что «лишний человек» виноват не только по собственной вине. Конечно, не довольствуясь малым, романтик-энтузиаст замахивается на заведомо неисполнимые дела: перестроить в одиночку всю систему преподавания в гимназии, сделать судоходной реку, не считаясь с интересами сотен владельцев маленьких мельниц на ней. Но трагедия Рудина-практика еще и в другом: он не способен быть Штольцем, он не умеет и не хочет приспосабливаться и изворачиваться.

У Рудина в романе есть антипод — Лежнев, пораженный той же болезнью времени, но только в ином варианте: если Рудин парит в облаках, то Лежнев жмется к земле. Тургенев сочувствует этому герою, признает законность его практических интересов, но не скрывает их ограниченности. Желаемой цельности Лежнев, как и Рудин, лишен. Кстати, и сам герой в конце романа отдает Рудину дань уважения и любви: «В нем есть энтузиазм, а это... самое драгоценное качество в наше время». Так слабость оборачивается силой, а сила слабостью: в условиях николаевской эпохи героям не дано обрести цельность и гармонию.

К концу романа социальная тема переводится в иной, национально-философский план. Сбываются пророческие слова Рудина, которые вначале могли показаться фразой: «Мне остается теперь тащиться по знойной и пыльной дороге, со станции до станции в тряской телеге...» (С., VI, 306). Спустя несколько лет мы встречаем Рудина в тряской телеге, странствующим неизвестно откуда и неведомо куда. Тургенев умышленно не конкретизирует здесь место действия, придавая повествованию обобщенно-поэтический смысл: «...в одной из отдаленных губерний России» «тащилась в самый зной по большой дороге плохонькая рогожная кибитка, запряженная тройкой обывательских лошадей. На облучке торчал... седой мужичок в дырявом армяке...» Вновь реализуется в романе пушкинская метафора, возникают переклички с «телегой жизни»:

Ямщик лихой, седое время,
Везет, не слезет с облучка.

А «высокий рост», «запыленный плащ» и «серебряные нити» в волосах Рудина заставляют вспомнить о вечном

страннике-правдоискателе, бессмертном Дон Кихоте. Мотивы «дороги», «странствия», «скитальчества» приобретают в конце романа национально-историческое и общечеловеческое оправдание. Правдоискательство Рудина сродни той душевной неуспокоенности, которая заставляет русских Касьянов бродить по Руси, забывая о доме, об уютном гнезде: «Да и что! много, что ли, дома-то высидишь? А вот как пойдешь, как пойдешь... и полегчит, право... Ведь мало ли я куда ходил! И в Ромен ходил, и в Синбирск — славный град, и в самую Москву — золотые маковки».

В эпилоге романа изменяется не только внешний вид, но и речь Рудина. В стиле рудинской фразы появляются народные интонации, утонченный диалектик говорит теперь языком Кольцова: «До чего ты, моя молодость, довела меня, домыкала, что уж шагу ступить некуда». Несчастной судьбе героя вторит скорбный русский пейзаж: «А на дворе поднялся ветер и завыл зловещим завыванием, тяжело и злобно ударяясь в звенящие стекла. Наступила долгая осенняя ночь. Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под кровом дома, у кого есть теплый уголок... И да поможет господь всем бесприютным скитальцам!»

Финал романа героичен и трагичен одновременно. Рудин гибнет на парижских баррикадах 1848 года. Верный себе, он появляется здесь тогда, когда восстание национальных мастерских было уже подавлено. Русский Дон Кихот поднимается на баррикаду с красным знаменем в одной руке и с кривой и тупой саблей в другой. Сраженный пулей, он падает замертво, а отступающие инсургенты принимают его за поляка. Вспоминаются слова из рудинского письма к Наталье: «Я кончу тем, что пожертвую собой за какой-нибудь вздор, в который даже верить не буду...» (С., VI, 337).

И все же жизнь Рудина не бесплодна. В романе происходит своеобразная передача эстафеты. Восторженные речи Рудина жадно ловит юноша разночинец Басистов, в котором угадывается молодое поколение «новых людей», будущих Добролюбовых и Чернышевских. Проповедь Рудина приносит плоды: «Сеет он все-таки доброе семя». Да и гибелью своей, несмотря на видимую ее бессмысленность, Рудин отстаивает высокую ценность вечного поиска истины, неистребимости героических порывов. Рудин не может быть героем нового времени, но он сделал все возможное в его положении, чтобы эти герои появились. Таков окончательный итог социально-исторической оценки сильных и слабых сторон «лишнего человека», культурного дворянина эпохи 30-х — начала 40-х годов.

ПОВЕСТИ О ТРАГИЧЕСКОМ СМЫСЛЕ ЛЮБВИ И ПРИРОДЫ. ДВОРЯНСКИЙ ГЕРОЙ И РОССИЯ В РОМАНЕ «ДВОРЯНСКОЕ ГНЕЗДО»

Вместе с тем уже в «Рудине» отчетливо прозвучала мысль о трагичности человеческого существования, о мимолетности молодых лет, о роковой несовместимости людей разных поколений, разных психологических возрастов. После «Рудина» эти мотивы в творчестве Тургенева усиливаются. Он пишет ряд повестей о зависимости всех людей на земле от неумолимо бегущего времени, от стихийных сил природы и любви. В «Поездке в Полесье» (1853—1857), «Фаусте» (1856) и «Асе» (1858) Тургенев смотрит на человеческую судьбу с философской точки зрения. Жизнь, считает он, определяется не только общественными отношениями данного исторического момента, не только всей совокупностью национального и общечеловеческого опыта. Она находится еще и во власти неумолимых законов природы. Повинуясь им, дитя становится юношей, юноша — зрелым мужем и, наконец, стариком. Слепые законы природы отпускают человеку время жить и время умирать, и время это до боли мгновенно по сравнению с вечностью. Кратковременность жизни человека — источник не только личных, но и исторических драм. Поколения людей, вынашивающих грандиозные замыслы, сходят со сцены, не сделав и сотой доли задуманного.

«Поездка в Полесье» открывается мыслью о ничтожестве человека перед лицом всемогущих природных стихий. Сталкиваясь с их властью, человек остро переживает свою обреченность, свое одиночество. Есть ли спасение от них? Есть. Оно заключается в обращении к трудам и заботам жизни. Рассказчик наблюдает за простыми людьми, воспитанными первобытной природой Полесья. Таков его спутник, охотник Егор, человек неторопливый и сдержанный в проявлении своих чувств и страстей. Судя по всему, он перенес немало невзгод и жизнь его не слишком баловала, но Егор предпочитает молчать о своих страданиях. От постоянного пребывания наедине с природой «во всех его движениях замечалась какая-то скромная важность — важность старого оленя»; у этого молчальника «тихая улыбка» и «большие честные глаза».

Именно общение с людьми из народа открывает одинокому интеллигенту-рассказчику тайный смысл жизни природы. «Тихое и медленное одушевление, неторопливость и

сдержанность ощущений и сил, равновесие здоровья в каждом отдельном существе — вот самая ее основа, ее неизменный закон, вот на чем она стоит и держится. Все, что выходит из-под этого уровня — кверху ли, книзу ли, все равно, — выбрасывается ею вон, как негодное» (С., VII, 69—70). Так формируется тургеневская концепция русского национального характера: недоверие к бурным стремлениям и порывам, мудрое спокойствие, сдержанное проявление духовных и физических сил.

В «Фаусте» и «Асе» Тургенев развивает тему трагического значения любви. Чернышевский, посвятивший разбору повести «Ася» статью «Русский человек на rendez-vous», в споре с Тургеневым пытался доказать, что в несчастной любви рассказчика повинны не роковые законы любви, а он сам как типичный «лишний человек», который пасует всякий раз, когда жизнь требует от него решительного поступка. Разумеется, Тургенев был далек от такого понимания смысла своей повести. У него герой невиновен в своем несчастье. Его погубила не душевная дряблость, а своенравная сила любви. В момент свидания герой еще не был готов к решительному признанию. И счастье оказалось недостижимым, а жизнь разбитой.

Эта же тема ставится Тургеневым в повести «Фауст». Любовь, подобно природе, напоминает человеку о силах, стоящих над ним, и предостерегает от чрезмерной самоуверенности. Она учит человека готовности к самоотречению. В повестях о трагическом значении любви и природы зреет мысль Тургенева о нравственном долге, которая получит социально-историческое обоснование в романе «Дворянское гнездо». В погоне за личным счастьем человек не вправе упускать из виду требований нравственного долга, забвение которого уводит личность в пучины индивидуализма и навлекает возмездие в лице законов природы, стоящих на страже мировой гармонии.

«Дворянское гнездо» — это последняя попытка Тургенева найти героя времени в дворянской среде. Роман создавался с 1856 по 1858 год, в период первого этапа общественного движения 60-х годов, когда революционеры-демократы и либералы, несмотря на существенные разногласия, еще выступали единым фронтом в борьбе против крепостного права. Но симптомы предстоящего разрыва, который произошел в 1859 году, глубоко тревожили чуткого к общественной жизни Тургенева. Эта тревога нашла отражение в содержании романа. Тургенев понимал, что русское дворянство подходит к роковому историческому рубежу,

жизнь посылает ему последнее испытание. Способно ли оно сыграть роль ведущей исторической силы общества? Может ли искупить многовековую вину перед крепостным мужиком?

В облике главного героя романа Лаврецкого очень много автобиографического: рассказ о детских годах, о «спартанском» воспитании, о взаимоотношениях с отцом; раздумья повзрослевшего Лаврецкого о России, его желание навсегда вернуться на родину, осесть в своем гнезде и заняться устройством крестьянского быта — все это очень близко настроениям самого Тургенева тех лет. И даже в разрыве Лаврецкого с женой, русской парижанкой Варварой Павловной, есть отголоски серьезной размолвки, которая произошла у Тургенева с Полиной Виардо.

Вместе с тем Лаврецкий — это герой, объединяющий в себе лучшие качества патриотической и демократически настроенной части либерального дворянства. Он входит в роман не один: за ним тянется предыстория целого дворянского рода. Тургенев вводит ее в роман не только для того, чтобы объяснить характер главного героя. Предыстория укрупняет проблематику романа, создает необходимый эпический фон. Речь идет не только о личной судьбе Лаврецкого, а об исторических судьбах целого сословия, последним отпрыском которого является герой.

Раскрывая историю жизни «гнезда» Лаврецких, Тургенев резко критикует дворянскую беспочвенность, оторванность этого сословия от родной культуры, от русских корней, от народа. Таков, например, отец Лаврецкого: сперва галломан, потом — англоман, но во всех увлечениях — человек, глубоко презирающий Россию.

Тургенев опасается, что дворянская беспочвенность может причинить России много бед. В современных условиях она порождает из их среды самодовольных бюрократов-западников, каким является в романе петербургский чиновник Паншин. Для паншиных Россия — пустырь, на котором можно осуществлять любые общественные и экономические эксперименты. Устами Лаврецкого Тургенев разбивает крайних либералов-западников по всем пунктам их головных, космополитических программ. Он предостерегает от опасности «надменных переделок» России «с высоты чиновничьего самосознания», говорит о катастрофических последствиях тех реформ, которые «не оправданы ни знанием родной земли, ни верой в идеал».

Лаврецкий в сравнении с Рудиным не испорчен односторонним философским воспитанием, не заражен чрезмерным

самоанализом, истощающим интеллект и убивающим в человеке непосредственные ощущения жизни. В Лаврецком как бы соединены лучшие качества Рудина и Лежнева. Романтическая мечтательность уравновешивается трезвой положительностью, опирающейся на знание родной земли. Демократизм характера Лаврецкого подкрепляется и происхождением: его матерью была крепостная женщина, крестьянка. Многими чертами своего характера и даже некоторыми моментами жизненной судьбы Лаврецкий предвосхищает Пьера Безухова, героя толстовского романа «Война и мир».

Начало жизненного пути существования Лаврецкого ничем не отличается от образа жизни людей дворянского круга. Лучшие годы тратятся впустую на светские удовольствия и развлечения, на женскую любовь, на заграничные путешествия. Как Пьер Безухов, Лаврецкий втягивается в этот омут и попадает в сети Варвары Павловны, за внешней красотой которой скрывается ничем не сдерживаемый эгоизм.

Обманутый женой, разочарованный, Лаврецкий круто меняет жизнь и возвращается домой. Лучшие страницы романа посвящены тому, как блудный сын обретает заново утраченное им чувство родины. Опустошенная душа Лаврецкого жадно впитывает в себя забытые впечатления: длинные межи, заросшие чернобыльником, полынью и полевой рябиной, свежую, степную, тучную голь и глушь, длинные холмы, овраги, серые деревеньки, ветхий господский домик с закрытыми ставнями и кривым крылечком, сад с бурьяном и лопухами, крыжовником и малиной.

Процесс исцеления Лаврецкого от суетных парижских впечатлений совершается не сразу, а по мере постепенного погружения в теплую глубину деревенской, русской глуши. Постепенно умирает в нем старый, суетный человек и рождается новый. Наступает момент полного растворения личности в течении тихой жизни, которая ее окружает: «Вот когда я на дне реки. ...И всегда, во всякое время тиха и неспешна здесь жизнь... кто входит в ее круг — покоряйся: здесь незачем волноваться, нечего мутить; здесь только тому и удача, кто прокладывает свою тропинку не торопясь, как пахарь борозду плугом. И какая сила кругом, какое здоровье в этой бездейственной тиши! Вот тут, под окном, коренастый лопух лезет из густой травы; над ним вытягивает зоря свой сочный стебель, богородицыны слезки еще выше выкидывают свои розовые кудри; а там, дальше, в

полях, лоснится рожь, и овес уже пошел в трубочку, и ширится во всю ширину свою каждый лист на каждом дереве, каждая травка на своем стебле» (С., VII, 190).

В «Дворянском гнезде» впервые воплотился идеальный образ тургеневской России, который постоянно жил в его душе и во многом определял его ценностную ориентацию в условиях сложной и бурной эпохи 60—70-х годов. Этот образ воссоздан в романе с бережной, сыновней любовью. Он скрыто полемичен по отношению к крайностям либерального западничества и революционного максимализма. Тургенев предостерегает: не спешите перекроить Россию на новый лад, остановитесь, помолчите, прислушайтесь. Учитесь у русского пахаря делать историческое дело обновления не спеша, без суеты и трескотни, без необдуманных, опрометчивых шагов.

Под стать этой величавой, неспешной жизни, текущей неслышно, «как вода по болотным травам», лучшие характеры людей из дворян и крестьян, выросшие на ее почве. Такова Марфа Тимофеевна, старая патриархальная дворянка, тетушка Лизы Калитиной. Ее правдолюбие заставляет вспомнить о непокорных боярах эпохи Ивана Грозного. Такие люди не падки на модное и новое, никакие общественные вихри не способны их сломать.

Живым олицетворением родины, народной России является центральная героиня романа Лиза Калитина. Эта дворянская девушка, как пушкинская Татьяна, впитала в себя лучшие соки народной культуры. Ее воспитывала нянюшка, простая русская крестьянка. Книгами ее детства были жития святых. Лизу покоряла самоотверженность отшельников, угодников, святых мучениц, их готовность пострадать и даже умереть за правду. Лиза религиозна в духе народных верований: ее привлекает в религии не обрядовая, официальная сторона, а высокая нравственность, пронзительная совестливость, терпеливость и готовность безоговорочно подчиняться требованиям сурового нравственного долга.

Возрождающийся к новой жизни Лаврецкий вместе с заново обретаемым чувством родины переживает и новое чувство чистой, одухотворенной любви. Лиза является перед ним как продолжение глубоко пережитого, сыновнего слияния с животворной тишиной деревенской Руси: «Тишина обнимает его со всех сторон, солнце катится тихо по спокойному синему небу, и облака тихо плывут по нем». Ту же самую исцеляющую тишину ловит Лаврецкий в «тихом движении Лизиных глаз», когда «красноватый камыш тихо ше-

лестел вокруг них, впереди тихо сияла неподвижная вода и разговор у них шел тихий».

Любовный роман Лизы и Лаврецкого глубоко поэтичен. С этой святой любовью заодно и свет лучистых звезд в ласковой тишине майской ночи, и божественные звуки музыки, сочиненной старым музыкантом Леммом. Но что-то постоянно настораживает в этом романе, какие-то роковые предчувствия омрачают его. Лизе кажется, что такое счастье непростительно, что за него последует расплата. Она стыдится той радости, той жизненной полноты, какую обещает ей любовь.

Здесь вновь входит в роман русская тема, но уже в ином, трагическом ее существе. Непрочно личное счастье в суровом общественном климате России. Укором влюбленному Лаврецкому появляется в романе фигура крепостного мужика: «...с густой бородой и угрюмым лицом, взъерошенный и измятый, вошел» он «в церковь, разом стал на оба колена и тотчас же принялся поспешно креститься, закидывая назад и встряхивая голову после каждого поклона. Такое горькое горе сказывалось в его лице, во всех его движениях, что Лаврецкий решился подойти к нему и спросить его, что с ним. Мужик пугливо и сурово отшатнулся, посмотрел на него... «Сын помер», — произнес он скороговоркой и снова принялся класть поклоны...» (С., VII, 281).

В самые счастливые минуты жизни Лаврецкий и Лиза не могут освободиться от тайного чувства стыда, от ощущения непростительности своего счастья. «Оглянись, кто вокруг тебя блаженствует, кто наслаждается? Вон мужик едет на косьбу; может быть, он доволен своей судьбою... Что ж? захотел ли бы ты поменяться с ним?» И хотя Лаврецкий спорит с Лизой, с ее суровой моралью нравственного долга и самоотречения, в ответах Лизы чувствуется глубокая убеждающая сила, более правдивая, чем логика оправданий Лаврецкого.

Катастрофа любовного романа Лизы и Лаврецкого не воспринимается как роковая случайность. В ней видится герою суровое возмездие за пренебрежение общественным долгом, за жизнь его отца, дедов и прадедов, за прошлое самого Лаврецкого. Как возмездие принимает случившееся и Лиза, решающая уйти в монастырь, совершая тем самым нравственный подвиг: «Такой урок не даром, — говорит она, — да я уж не в первый раз об этом думаю. Счастье ко мне не шло; даже когда у меня были надежды на счастье, сердце у меня все щемило. Я все знаю, и свои грехи, и чужие, и как папенька богатство наше нажил; я знаю все.

Все это отмолить, отмолить надо. ...Отзывает меня что-то; тошно мне, хочется мне запереться навек» (С., VII, 285—286).

В эпилоге романа звучит элегический мотив скоротечности жизни, стремительного бега времени. Прошло восемь лет, ушла из жизни Марфа Тимофеевна, не стало матери Лизы, умер Лемм, постарел и душою и телом Лаврецкий. В течение этих восьми лет совершился, наконец, перелом в его жизни: он перестал думать о собственном счастье, о своекорыстных целях и достиг того, чего добивался, — сделался хорошим хозяином, выучился пахать землю, упрочил быт своих крестьян.

Но все же грустен финал тургеневского романа. Ведь одновременно с этим, как песок сквозь пальцы, утекла в небытие почти вся жизнь героя. Поседевший Лаврецкий посещает усадьбу Калитиных: «Он вышел в сад, и первое, что бросилось ему в глаза, — была та самая скамейка, на которой он некогда провел с Лизой несколько счастливых, не повторившихся мгновений; она почернела, искривилась; но он узнал ее, и душу его охватило то чувство, которому нет равного и в сладости и в горести, — чувство живой грусти об исчезнувшей молодости, о счастье, которым когда-то обладал» (С., VII, 291).

И вот в финале романа герой приветствует молодое поколение, идущее ему на смену: «Играйте, веселитесь, растите, молодые силы...» В эпоху 60-х годов такой финал воспринимали как прощание Тургенева с дворянским периодом русской истории. А в «молодых силах» видели «новых людей», разночинцев, которые идут на смену дворянским героям. Так оно и случилось. Уже в «Накануне» героем дня оказался не дворянин, а болгарский революционер-разночинец Инсаров.

«Дворянское гнездо» имело самый большой успех, который выпадал когда-либо на долю тургеневских произведений. По словам П. В. Анненкова, на этом романе впервые «сошлись люди разных партий в одном общем приговоре; представители различных систем и воззрений подали друг другу руки и выразили одно и то же мнение. Роман был сигналом повсеместного примирения». Однако это «примирение», скорее всего, напоминало затишье перед бурей, которая возникла по поводу следующего романа Тургенева «Накануне» и достигла апогея в спорах вокруг «Отцов и детей».

ПОИСКИ НОВОГО ГЕРОЯ. РОМАН «НАКАНУНЕ». РАЗРЫВ С «СОВРЕМЕННИКОМ»

В письме к И. С. Аксакову в ноябре 1859 года Тургенев так сказал о замысле романа «Накануне»: «В основание моей повести положена мысль о необходимости сознательно-героических натур для того, чтобы дело продвинулось вперед». Что имел в виду Тургенев под сознательно-героическими натурами и как он к ним относился?

Параллельно с работой над романом Тургенев пишет статью «Гамлет и Дон Кихот», которая является ключом к типологии всех тургеневских героев и проясняет взгляды писателя на общественного деятеля современности, «сознательно-героическую натуру». Образы Гамлета и Дон Кихота получают у Тургенева очень широкую интерпретацию. Человечество извечно тяготеет, как к двум противоположно заряженным полюсам, к этим типам характеров, хотя полных Гамлетов, точно так же как и полных Дон Кихотов, в жизни не существует. Какие же свойства человеческой природы воплощают в себе эти герои?

В Гамлете доведен до трагизма принцип анализа, в Дон Кихоте доведен до комизма принцип энтузиазма. В Гамлете главное — мысль, а в Дон Кихоте — воля. В этом раздвоении Тургенев видит трагическую сторону человеческой жизни: «Для дела нужна воля, для дела нужна мысль; но мысль и воля разъединились и с каждым днем разъединяются более...»

Статья имеет современный общественно-политический аспект. Характеризуя тип Гамлета, Тургенев держит в уме «лишнего человека», дворянского героя, под Дон Кихотами же он подразумевает новое поколение общественных деятелей. В черновиках статьи Дон Кихот неспроста именуется «демократом». Верный своему общественному чутью, Тургенев ждет появления сознательно-героических натур из разночинцев.

В чем сила и слабость Гамлетов и Дон Кихотов?

Гамлеты — эгоисты и скептики, они вечно носятся с самими собой и не находят в мире ничего, к чему могли бы «прилепиться душою». Враждуя с ложью, Гамлеты становятся главными поборниками истины, в которую они, тем не менее, не могут поверить. Склонность к чрезмерному анализу заставляет их сомневаться в добре. Поэтому Гамлеты лишены активного, действенного начала, их интеллектуальная сила оборачивается слабостью воли.

В отличие от Гамлета, Дон Кихот совершенно лишен

эгоизма, сосредоточенности на себе, на своих мыслях и чувствах. Цель и смысл существования он видит не в себе самом, а в истине, находящейся «вне отдельного человека». Дон Кихот готов пожертвовать собой ради ее торжества. Своим энтузиазмом, лишенным всякого сомнения, всякой рефлексии, он способен зажигать сердца народных масс и вести их за собой.

Но постоянная сосредоточенность на одной идее, «постоянное стремление к одной и той же цели» придает некоторое однообразие его мыслям и односторонность его уму. Как исторический деятель, Дон Кихот неизбежно оказывается в трагической ситуации: исторические последствия его деятельности всегда расходятся с идеалом, которому он служит, и с целью, которую он преследует в борьбе. Достоинство и величие Дон Кихота «в искренности и силе самого убежденья... а результат — в руке судеб».

Раздумья о сущности характера общественного деятеля, о сильных и слабых сторонах сознательно-героических натур нашли прямой отголосок в романе «Накануне», опубликованном в 1860 году в январском номере журнала «Русский вестник».

Добролюбов, посвятивший разбору этого романа специальную статью «Когда же придет настоящий день?», отметил в нем четкую расстановку действующих лиц. Центральная героиня Елена Стахова стоит перед выбором, на место ее избранника претендуют разные люди: молодой ученый-историк Берсенев, подающий надежды скульптор и живописец Шубин, успешно начинающий служебную деятельность чиновник Курнатовский и, наконец, человек гражданского подвига, болгарский революционер Инсаров. Социально-бытовой сюжет романа имеет символический подтекст. Юная Елена олицетворяет молодую Россию «накануне» предстоящих перемен. Кто всего нужнее ей сейчас: люди науки, люди искусства, честные чиновники или сознательно-героические натуры, люди гражданского подвига? Выбор Еленой Инсарова дает недвусмысленный ответ на этот вопрос.

Тургенев верно уловил в характере Инсарова типические черты лучших людей эпохи болгарского Возрождения: широта и разносторонность умственных интересов, сфокусированных в одну точку, подчиненных одиому делу — освобождеиию Болгарии. Силы Инсарова питает и укрепляет живая связь с родной землей, чего так не хватает русским героям романа — Берсеневу, который пишет труд «О некоторых особенностях древнегерманского права в деле су-

дебных наказаний», талантливому Шубину, который лепит вакханок и мечтает об Италии. И Берсенев и Шубин — тоже деятельные люди, но их деятельность слишком далека от насущных потребностей народной жизни. Это люди без крепкого корня, отсутствие которого рождает в их характерах или внутреннюю вялость, как у Берсенева, или мотыльковое непостоянство, как у Шубина.

В то же время в поведении Инсарова подчеркивается упрямство, прямолинейность и некоторый педантизм. Художественную характеристику сильных и слабых сторон Инсарова завершает ключевой эпизод с двумя статуэтками героя, которые вылепил Шубин. На первой из них Инсаров был представлен героем, а на второй — бараном, поднявшимся на задние ножки и склоняющим рога для удара.

Рядом с сюжетом социальным, отчасти вырастая из него, отчасти возвышаясь над ним, развертывается в романе сюжет философский. Роман открывается спором между Шубиным и Берсеневым о счастье и долге. «Каждый из нас желает для себя счастья, — рассуждает Берсенев, — но такое ли это слово: «счастье», которое соединило, воспламенило бы нас обоих, заставило бы нас подать друг другу руки? Не эгоистическое ли, я хочу сказать, не разъединяющее ли это слово». Соединяют людей слова: «родина, наука, свобода, справедливость». И — любовь, если она не «любовь-наслаждение», а «любовь-жертва».

Инсаров только тогда отвечает Елене взаимностью, когда убеждается: она готова пожертвовать всем ради свободы Болгарии. Но вот оказывается, что жизнь хитрее и мудрее героев. На протяжении всего романа Инсаров и Елена не могут избавиться от ощущения непростительности своего счастья, от чувства виновности перед кем-то, от страха расплаты за свою любовь. Почему?

Жизнь ставит перед Еленой роковой вопрос: сродни знаменитому вопросу Ивана Карамазова о слезинке ребенка, ценой которой окупается мировая гармония. Совместимо ли великое дело, которому она отдалась, с горем «бедной, одинокой матери»? Елена смущается и не находит возражения на свой вопрос. Любовь Елены к Инсарову приносит несчастье не только ее матери: она оборачивается невольной жестокостью и по отношению к отцу, к друзьям Берсеневу и Шубину, она ведет Елену к разрыву с Россией. «Ведь все-таки это мой дом, — думала она, — моя семья, моя родина...»

Елена безотчетно ощущает, что и в ее чувствах к Инсарову счастье близости с любимым человеком преобладает

над любовью к тому делу, которому весь, без остатка, хочет отдаться герой. Отсюда — чувство вины Елены перед Инсаровым: «Кто знает, может быть, я его убила».

В свою очередь Инсаров тоже задает Елене аналогичный вопрос: «Скажи мне, не приходило ли тебе в голову, что эта болезнь послана нам в наказание?» Любовь-наслаждение и общее дело оказываются несовместимыми.

Однако мысль о трагизме природных основ бытия не умаляет, а напротив, укрупняет в романе Тургенева красоту и величие дерзновенных порывов человеческого духа, оттеняет поэзию любви Елены к Инсарову, придает широкий общечеловеческий смысл социальному содержанию романа. Неудовлетворенность Елены современным состоянием жизни в России, ее тоска по иному, более совершенному социальному порядку в философском плане романа приобретает «продолжающийся» смысл, уходящий в вечность. «Накануне» — это роман о порыве России к новым общественным отношениям, пронизанный нетерпеливым ожиданием сознательно-героических натур, которые двинут вперед дело освобождения крестьян. И в то же время это роман о бесконечных исканиях человечества, о постоянном стремлении его к социальному совершенству, о вечном вызове, который бросает человеческая личность равнодушным законам «природной мастерской»: «О боже! — думала Елена, — зачем смерть, зачем разлука, болезнь и слезы? или зачем эта красота, это сладостное чувство надежды, зачем успокоительное сознание прочного убежища, неизменной защиты, бессмертного покровительства?» (С., VIII, 156).

Современников Тургенева из лагеря революционной демократии не мог не смущать финал романа: неопределенный ответ Увара Ивановича на вопрос Шубина, будут ли у нас люди, подобные Инсарову. Какие могли быть загадки на этот счет в конце 1859 года, когда дело реформы стремительно продвигалось вперед, когда «новые люди» заняли ключевые посты в журнале «Современник»? Чтобы верно ответить на этот вопрос, нужно выяснить, какую программу действий предлагал Тургенев «русским Инсаровым».

Автор «Записок охотника» вынашивал мысль о братском союзе всех антикрепостнических сил перед лицом общенационального врага и надеялся на гармонический исход социальных конфликтов. Инсаров говорит: «Заметьте: последний мужик, последний нищий в Болгарии и я — мы все желаем одного и того же. У всех у нас одна цель. Поймите, какую это дает уверенность и крепость!» Тургеневу хотелось, чтобы все прогрессивно настроенные люди России, без

различия социальных положений и оттенков в политических убеждениях, протянули друг другу руки.

В жизни случилось другое. Добролюбов в статье «Когда же придет настоящий день?» решительно противопоставил задачи «русских Инсаровых» той программе общенационального единения, которую провозглашает в романе Тургенева болгарский революционер. Русским Инсаровым предстоит борьба с «внутренними турками», в число которых у Добролюбова попадают не только консерваторы, но и либеральные партии русского общества. Статья била в святая святых убеждений и верований Тургенева. Потому он буквально умолял Некрасова не печатать ее, а когда она была опубликована — покинул журнал «Современник» навсегда.

РОМАН «ОТЦЫ И ДЕТИ». ПРОБЛЕМАТИКА, ТРАГИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР КОНФЛИКТА

В тревожный и, пожалуй, самый драматический период своей жизни начал Тургенев работу над новым романом «Отцы и дети». Замысел возник в 1860 году в Англии, во время летнего отдыха писателя на строве Уайт. Тургенев продолжал работать над романом в конце 1860 — начале 1861 года в Париже. Фигура Базарова настолько его увлекла, что он вел дневник от лица героя, учился видеть мир его глазами. В мае 1861 года Тургенев вернулся домой, в Спасское. К августу 1861 года роман «Отцы и дети» был в основном завершен, а опубликован в февральском номере «Русского вестника» за 1862 год.

В тургеневедении утвердилось довольно прочное мнение, что семейный конфликт в этом произведении не играет существенной роли, так как речь в нем идет о столкновении революционеров-демократов с либералами. Но почему Тургенев вынес все-таки спор между поколениями в заголовок романа?

В «Записках охотника», пронизанных мыслью о единстве всех живых сил русского общества, Тургенев с гордостью писал: «Русский человек так уверен в своей силе и крепости, что он не прочь и поломать себя: он мало занимается своим прошедшим и смело глядит вперед. Что хорошо — то ему и нравится, что разумно — того ему и подавай, а откуда оно идет, — ему все равно». По существу, здесь уже прорастало зерно будущей базаровской программы и даже базаровского культа ощущений. Но тургеневский Хорь, к которому эта характеристика относилась, не был

лишен сердечного понимания романтической, лирически-напевной души Калиныча; этому деловитому мужику не были чужды сердечные порывы, «мягкие как воск» поэтические души.

В романе «Отцы и дети» единство живых сил национальной жизни взрывается социальным конфликтом. Аркадий в глазах радикала Базарова — размазня, мягонький либеральный барич. Базаров не хочет принять и признать, что мягкосердечие Аркадия и голубиная кротость Николая Петровича — еще и следствие художественной одаренности их натур, поэтических, мечтательных, чутких к музыке и поэзии. Эти качества Тургенев считал глубоко русскими, ими он наделял Калиныча, Касьяна, Костю, знаменитых певцов из Притынного кабачка. Они столь же органично связаны с субстанцией народной жизни, как и порывы базаровского отрицания. Но в «Отцах и детях» единство между ними исчезло, наметился трагический разлад, коснувшийся не только политических и социальных убеждений, но и непреходящих культурных ценностей. В способности русского человека легко поломать себя Тургенев увидел теперь не только великое преимущество, но и опасность разрыва связи времен. Поэтому социальной борьбе революционеров-демократов с либералами он придавал широкое национально-историческое освещение. Речь шла о культурной преемственности в ходе исторической смены одного поколения другим.

Русская классическая литература всегда выверяла устойчивость и прочность социальных устоев общества семьей и семейными отношениями. Начиная роман с изображения семейного конфликта между отцом и сыном Кирсановыми, Тургенев идет дальше, к столкновениям общественного, социального характера. Но семейная тема в романе придает социальному конфликту особую гуманистическую окрашенность. Ведь никакие социальные, политические, государственные формы человеческого общежития не поглощают нравственное содержание семейной жизни. Отношение сыновей к отцам не замыкается только на родственных чувствах, а распространяется далее на сыновнее отношение к прошлому и настоящему своего отечества, к тем историческим и нравственным ценностям, которые наследуют дети. Отцовство в широком смысле слова тоже предполагает любовь старшего поколения к идущим на смену молодым, терпимость и мудрость, разумный совет и снисхождение.

Конфликт романа «Отцы и дети» в семейных сферах, ко-

нечно, не замыкается, но трагическая глубина его выверяется нарушением «семейственности», в связях между поколениями, между противоположными общественными течениями. Противоречия зашли так глубоко, что коснулись природных основ бытия.

Принято считать, что в словесной схватке либерала Павла Петровича и революционера-демократа Базарова полная победа остается за Базаровым. А между тем на долю победителя достается весьма относительное торжество. В основу конфликта Тургенев кладет классическую коллизию античной трагедии. Ровно за полтора месяца до окончания «Отцов и детей» Тургенев замечает: «Со времен древней трагедии мы уже знаем, что настоящие столкновения — те, в которых обе стороны до известной степени правы» (П., IV, 262).

Современная писателю критика, не учитывая качественной природы трагического конфликта, неизбежно проявляла ту или иную субъективную односторонность. Раз «отцы» у Тургенева оказывались до известной степени правыми, появлялась возможность сосредоточить внимание на доказательстве их правоты, упуская из виду ее относительность. Так читала в основном роман консервативная и либеральная критика.

Демократы в свою очередь, обращая внимание на слабости «аристократии», утверждали, что Тургенев «выпорол отцов». При оценке же характера Базарова произошел раскол в лагере самой революционной демократии. Критик «Современника» Антонович обратил внимание лишь на слабые стороны базаровского типа и, абсолютизируя их, написал критический памфлет, в котором назвал героя карикатурой на молодое поколение, а его автора — ретроградом. Критик «Русского слова» Писарев, заметивший только позитивную сторону отрицаний Базарова, восславил торжествующего нигилиста и его автора — Тургенева [1].

Вряд ли можно обвинять участников бурных критических дискуссий в сознательной предубежденности: конфликт романа был столь злободневным, что коснулся всех партий русского общества, острота же борьбы между ними исключала возможность признания трагического его характера. И только большому художнику, каким был Тургенев, удалось в этот момент как бы «подняться над схват-

---

[1] О причинах мировоззренческого порядка, вызвавших споры вокруг романа, см.: Пустовойт П. Г. Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети». Коммент. — М., 1983.

кой» и воссоздать общественный конфликт с максимальной жизненной полнотой.

Симпатии читателей остаются за демократом Базаровым не потому, что он абсолютно торжествует, а «отцы» бесспорно посрамлены. Базаров значителен как титаническая личность, не реализовавшая громадных возможностей, отпущенных ей природой и историей. Трагедией русского человека Белинский считал «русский размах», в который уходит вся сила, предназначенная для удара.

Обнажая социальный антагонизм в спорах демократа Базарова с аристократом Павлом Петровичем, Тургенев показывает, что отношения между поколениями шире и сложнее открытого противоборства социальных групп. «При всех различиях, разделяющих такие смежные поколения, преемственная связь соединяет их. Нельзя отбросить все культурное наследие предшественников: преемственность поколений — объективный закон, в соответствии с которым складывается история человечества» (С. Е. Шаталов).

Обратим внимание на особый характер полемики Базарова с Павлом Петровичем, на тот нравственный и философский ее результат, который не всегда попадал в поле зрения современного тургеневедения. К концу романа, в разговоре с Аркадием, Базаров упрекает своего ученика в пристрастии к употреблению «противоположных общих мест». На вопрос Аркадия о том, что это такое, Базаров отвечает: «А вот что: сказать, например, что просвещение полезно, это общее место; а сказать, что просвещение вредно, это противоположное общее место. Оно как будто щеголеватее, а в сущности одно и то же» (С., VIII, 324).

И Базарова, и Павла Петровича можно обвинить в пристрастии к употреблению противоположных общих мест. Кирсанов говорит о необходимости следовать авторитетам и верить в них, Базаров отрицает разумность того и другого. Павел Петрович утверждает, что без принципов могут жить лишь безнравственные и пустые люди, Базаров называет «прынцип» пустым, нерусским словом и бесполезным понятием. Павел Петрович упрекает Базарова в презрении к народу, нигилист парирует: «...что ж, коли он заслуживает презрения!» Кирсанов говорит о Шиллере и Гете, Базаров восклицает: «Порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта!» и т. д.

Базаров прав, что любые истины и авторитеты должны подвергаться сомнению. Но наследник должен обладать при этом чувством сыновнего отношения к культуре прошлого. Это чувство Базаровым подчеркнуто отрицается.

Принимая за абсолют конечные истины современного естествознания, Базаров впадает в нигилистическое отрицание всех исторических ценностей.

Тургенева привлекало в революционерах-разночинцах отсутствие барской изнеженности, презрение к прекраснодушной фразе, порыв к живому практическому делу. Базаров силен в критике консерватизма Павла Петровича, в обличении пустословия русских либералов, в отрицании эстетского преклонения «барчуков» перед искусством, в критике барской изнеженности, дворянского культа любви. Но, бросая вызов отживающему строю жизни, герой в ненависти к «барчукам проклятым» заходит и не может не заходить слишком далеко. Отрицание «вашего» искусства перерастает у него в отрицание всякого искусства, отрицание «вашей» любви — в утверждение, что любовь — чувство напускное, все в ней легко объясняется физиологией, отрицание «ваших» сословных принципов — в уничтожение любых авторитетов, отрицание сентиментально-дворянской любви к народу — в пренебрежительное отношение к мужику вообще и т. д. Порывая с барчуками, Базаров бросает вызов непреходящим ценностям культуры, ставя себя в трагическую ситуацию.

В споре с Базаровым Павел Петрович прав, утверждая, что жизнь с ее готовыми, исторически взращенными формами может быть умнее отдельного человека или группы лиц. Но это доверие к опыту прошлого предполагает проверку его жизнеспособности, его соответствия молодой, вечно обновляющейся жизни. Оно предполагает отечески внимательное отношение к новым общественным явлениям. Павел Петрович, одержимый сословной спесью и гордыней, этих чувств лишен. В его благоговении перед старыми авторитетами заявляет о себе «отцовский», дворянский эгоизм. Недаром же Тургенев писал, что его роман «направлен против дворянства как передового класса».

Итак, Павел Петрович приходит к отрицанию человеческой личности перед принципами, принятыми на веру. Базаров приходит к утверждению личности, но ценой разрушения всех авторитетов. Оба эти утверждения — крайние. В одном — закоснелость и эгоизм, в другом — нетерпимость и заносчивость. Спорщики впадают в противоположные общие места. Истина ускользает от спорящих сторон: Кирсанову не хватает «отеческой» любви к ней, Базарову — «сыновнего» почтения. Участниками спора движет не стремление к истине, а взаимная социальная нетерпимость. Поэтому оба, в сущности, не вполне справедливы по отноше-

нию друг к другу и, что особенно примечательно, к самим себе.

Уже первое знакомство с Базаровым убеждает: в его душе есть чувства, которые герой скрывает от окружающих. Очень и очень не прост с виду самоуверенный и резкий тургеневский разночинец. Тревожное и уязвимое сердце бьется в его груди. Крайняя резкость его нападок на поэзию, на любовь, на философию заставляет усомниться в полной искренности отрицания. Есть в поведении Базарова некая двойственность, которая перейдет в надлом и надрыв во второй части романа. В Базарове предчувствуются герои Достоевского с их типичными комплексами: злоба и ожесточение как форма проявления любви, как полемика с добром, подспудно живущим в душе отрицателя. В душе героя потенциально присутствует многое из того, что он отрицает: и способность любить, и «романтизм», и народное начало, и семейное чувство, и умение ценить красоту и поэзию. Не случайно Достоевский высоко оценил роман Тургенева и трагическую фигуру «беспокойного и тоскующего Базарова (признак великого сердца), несмотря на весь его нигилизм».

Но не вполне искренен с самим собой и антагонист Базарова, Павел Петрович. В действительности он далеко не тот самоуверенный аристократ, какого разыгрывает из себя перед Базаровым. Подчеркнуто аристократические манеры Павла Петровича вызваны внутренней слабостью, тайным сознанием своей неполноценности, в чем Павел Петрович, конечно, боится признаться даже самому себе. Но мы-то знаем его тайну, его любовь не к загадочной княгине Р., а к милой простушке — Фенечке.

Так вспыхивающая между соперниками взаимная социальная неприязнь неизмеримо обостряет разрушительные стороны кирсановского консерватизма и базаровского нигилизма.

Вместе с тем Тургенев показывает, что базаровское отрицание имеет демократические истоки, питается духом народного недовольства. Не случайно в письме к Случевскому автор указывал, что в лице Базарова ему «мечтался какой-то странный pendant с Пугачевым». Характер Базарова в романе проясняет широкая панорама провинциальной жизни, развернутая в первых главах: натянутые отношения между господами и слугами; «ферма» братьев Кирсановых, прозванная в народе «Бобыльим хутором»; разухабистые мужички в тулупах нараспашку; символическая картина векового крепостнического запустения: «небольшие леса,

речки с обрытыми берегами, крошечные пруды с худыми плотинами, деревеньки с низкими избенками под темными, до половины разметанными крышами, покривившиеся молотильные сарайчики с зевающими воротищами возле опустелых гумен», «церкви, то кирпичные, с отвалившеюся кое-где штукатуркой, то деревянные, с наклонившимися крестами и разоренными кладбищами...». Как будто стихийная сила пронеслась как смерч над этим богом оставленным краем, не пощадив ничего, вплоть до церквей и могил, оставив после себя лишь глухое горе, запустение и разруху.

Читателю представлен мир на грани социальной катастрофы; на фоне беспокойного моря народной жизни и появляется в романе фигура Евгения Базарова. Этот демократический, крестьянский фон укрупняет характер героя, придает ему эпическую монументальность, связывает его нигилизм с общенародным недовольством, с социальным неблагополучием всей России.

В базаровском складе ума проявляются типические стороны русского народного характера: к примеру, склонность к резкой критической самооценке. Базаров держит в своих сильных руках и «богатырскую палицу» — естественнонаучные знания, которые он боготворит, — надежное оружие в борьбе с идеалистической философией, религией и опирающейся на них официальной идеологией русского самодержавия, здоровое противоядие как барской мечтательности, так и крестьянскому суеверию. В запальчивости ему кажется, что с помощью естественных наук можно легко разрешить все вопросы, касающиеся сложных проблем общественной жизни, искусства, философии.

Но Тургенев, знавший труды немецких естествоиспытателей, кумиров революционных шестидесятников, из первых рук, лично знакомый с Карлом Фогтом, обращает внимание не только на сильные, но и на слабые стороны вульгарного материализма Фогта, Бюхнера и Молешотта. Он чувствует, что некритическое к ним отношение может повлечь к далеко идущим отрицательным результатам.

Грубой ошибкой вульгарных материалистов было упрощенное представление о природе человеческого сознания, о сути психических процессов, которые сводились к элементарным, физиологическим. Обратим внимание, что искусство, с точки зрения Базарова, — болезненное извращение, чепуха, романтизм, гниль, что герой презирает Кирсановых не только за то, что они «барчуки», но и за то, что они «старички», «люди отставные», «их песенка спета». Он и к своим родителям подходит с той же меркой. Все это — резуль-

тат узкоантропологического взгляда на природу человека, следствие биологизации социальных и духовных явлений, приводившей к стиранию качественных различий между физиологией и социальной психологией. Вслед за Фогтом русские демократы утверждали, что в процессе старения человека мозг его истощается и умственные способности становятся неполноценными. Уважение к жизненному опыту и мудрости «отцов», веками формировавшееся чувство отцовства ставилось, таким образом, под сомнение.

Романтической чепухой считает Базаров и духовную утонченность любовного чувства: «Нет, брат, все это распущенность и пустота!.. Мы, физиологи, знаем, какие это отношения. Ты проштудируй-ка анатомию глаза: откуда тут взяться, как ты говоришь, загадочному взгляду. Это все романтизм, чепуха, гниль, художество». Рассказ о любви Павла Петровича к княгине Р. вводится в роман не как вставной эпизод. Он является в романе как предупреждение заносчивому Базарову.

Большой изъян ощутим и в базаровском афоризме «природа не храм, а мастерская». Правда деятельного, хозяйского отношения к природе оборачивается вопиющей односторонностью, когда законы, действующие на низших природных уровнях, абсолютизируются и превращаются в универсальную отмычку, с помощью которой Базаров легко разделывается со всеми загадками бытия. Нет любви, а есть лишь физиологическое влечение, нет никакой красоты в природе, а есть лишь вечный круговорот химических процессов единого вещества. Отрицая романтическое отношение к природе как к храму, Базаров попадает в рабство к низшим стихийным силам природной «мастерской». Он завидует муравью, который в качестве насекомого имеет право «не признавать чувство сострадания, не то что наш брат, самоломанный». В горькую минуту жизни даже чувство сострадания Базаров склонен считать слабостью, отрицаемой естественными законами природы.

Но кроме правды физиологических законов, есть правда человеческой, одухотворенной природности. И если человек хочет быть «работником», он должен считаться с тем, что природа на высших уровнях — «храм», а не только «мастерская». Да и склонность того же Николая Петровича к мечтательности — не гниль и не чепуха. Мечты — не простая забава, а естественная потребность человека, одно из могучих проявлений творческой силы его духа. Разве не удивительна природная сила памяти Николая Петровича, когда он в часы уединения воскрешает прошлое?

Разве не достойна восхищения изумительная по своей красоте картина летнего вечера, которой любуется этот герой?

Так встают на пути Базарова могучие силы красоты и гармонии, художественной фантазии, любви, искусства. Против «Stoff und Kraft» Бюхнера — пушкинские «Цыганы» с их предупреждающим афоризмом: «И всюду страсти роковые. И от судеб защиты нет»; против приземленного взгляда на любовь — романтические чувства Павла Петровича; против пренебрежения искусством, мечтательностью, красотой природы — раздумья и мечты Николая Петровича. Базаров смеется над всем этим. Но «над чем посмеешься, тому и послужишь», — горькую чашу этой жизненной мудрости Базарову суждено испить до дна.

С тринадцатой главы в романе назревает поворот: непримиримые противоречия обнаружатся со всей остротой в характере героя. Конфликт произведения из внешнего (Базаров и Павел Петрович) переводится во внутренний план («поединок роковой» в душе Базарова). Этим переменам в сюжете романа предшествуют пародийно-сатирические главы, где изображаются пошловатые губернские «аристократы» и провинциальные «нигилисты». Комическое снижение — постоянный спутник трагического жанра, начиная с Шекспира. Пародийные персонажи, оттеняя своей низменностью значительность характеров двух антагонистов, гротескно заостряют, доводят до предела и те противоречия, которые в скрытом виде присущи центральным героям. С комедийного «дна» читателю становится виднее как трагедийная высота, так и внутренняя противоречивость пародируемого явления.

Не случайно именно после знакомства с Ситниковым и Кукшиной в самом Базарове начинают редко проступать черты самоломанности. Виновницей этих перемен оказывается Анна Сергеевна Одинцова. «Вот тебе раз! бабы испугался! — подумал Базаров и, развалясь в кресле не хуже Ситникова, заговорил преувеличенно развязно». Любовь к Одинцовой — начало трагического возмездия заносчивому Базарову: она раскалывает его душу на две половины. Отныне в нем живут и действуют два человека. Один из них — убежденный противник романтических чувств, отрицатель духовной природы любви. Другой — страстно и одухотворенно любящий человек, столкнувшийся с подлинным таинством этого высокого чувства: «Он легко сладил бы с своею кровью, но что-то другое в него вселилось, чего он никак не допускал, над чем всегда трунил, что возмущало всю его гордость». Дорогие его уму «естественнонаучные»

убеждения превращаются в принцип, которому он, отрицатель всякого рода принципов, теперь служит, тайно ощущая, что служба эта слепа, что жизнь оказалась сложнее того, что знают о ней «физиологи».

Обычно истоки трагизма базаровской любви ищут в характере Одинцовой, изнеженной барыне, аристократке, не способной откликнуться на чувство Базарова, робеющей и пасующей перед ним. Но Одинцова хочет и не может полюбить Базарова не только потому, что она аристократка, но и потому, что этот демократ, полюбив, не хочет любви и бежит от нее. «Непонятный испуг», который охватил героиню в момент любовного признания Базарова, человечески оправдан: где та грань, которая отделяет базаровское признание в любви от ненависти по отношению к любимой женщине? «Он задыхался; все тело его видимо трепетало. Но это было не трепетание юношеской робости, не сладкий ужас первого признания овладел им; это страсть в нем билась, сильная и тяжелая — страсть, похожая на злобу и, может быть, сродни ей». Стихия жестоко подавленного чувства прорвалась в нем, наконец, но с разрушительной по отношению к этому чувству силой.

«Обе стороны до известной степени правы»,—этот принцип построения античной трагедии проходит через весь роман, а в любовной его истории завершается тем, что Тургенев сводит аристократа Кирсанова и демократа Базарова в сердечном влечении к Фенечке и ее простотой, народным инстинктом выверяет ограниченность того и другого героя.

Павла Петровича привлекает в Фенечке демократическая непосредственность: он задыхается в пустоте своего аристократического интеллектуализма. Но любовь его к Фенечке слишком заоблачна и бесплотна: «Так тебя холодом и обдает!» — жалуется героиня Дуняше на его «страстные» взгляды.

Базаров инстинктивно ищет в Фенечке жизненное подтверждение своему взгляду на любовь как на простое и ясное чувственное влечение. Но эта «простота» оказывается хуже воровства: она глубоко оскорбляет Фенечку, и нравственный укор, искренний, неподдельный, слышится из ее уст. Неудачу с Одинцовой Базаров объяснял для себя барской изнеженностью героини, но применительно к Фенечке о каком «барстве» может идти речь? Очевидно, в самой женской природе (крестьянской или дворянской — какая разница!) заложена отвергаемая героем одухотворенность и нравственная красота.

Уроки любви повели за собою тяжелые последствия в судьбе Базарова. Они привели к кризису его односторонние, вульгарно-материалистические взгляды на жизнь. Перед героем открылись две бездны: одна — загадка его собственной души, которая оказалась глубже и бездоннее, чем он предполагал; другая — загадка мира, который его окружает. От микроскопа героя потянуло к телескопу, от инфузорий — к звездному небу над головой.

Трагизм положения Базарова еще более усугубляется под кровом родительского дома. Мрачному, замкнутому, холодеющему герою противостоит рвущаяся к нему великая сила беззаветной родительской любви. Причем, и мечтательность, и поэзия, и любовь к философии, и сословная гордость — все это возвращается к Базарову в новом качестве, в жизни его плебея-отца, да еще в формах, воскрешающих традиции не вековой, дворянской, а тысячелетней, античной культуры, пересаженной на добрую почву старорусского патриархального быта. А это значит, что и философия, и поэзия — не только праздное занятие аристократов, развивших в себе нервную систему до раздражения, но вечное свойство человеческой природы, вечный атрибут культуры.

Базаров хочет вырваться, убежать от обступивших его вопросов, убежать от самого себя, — но это ему не удается, а попытки порвать живые связи с жизнью, его окружающей и проснувшейся в нем самом, ведут героя к трагическому концу. Тургенев еще раз проводит Базарова по тому кругу, по которому он прошел: Марьино, Никольское, родительский дом. Но теперь мы не узнаем прежнего Базарова: затухают его споры, догорает несчастная любовь. Второй круг жизненных странствий героя сопровождают последние разрывы: с семейством Кирсановых, с Фенечкой, с Аркадием и Катей, с Одинцовой и, наконец, роковой для Базарова разрыв с мужиком.

Вспомним сцену свидания Базарова с бывшим дядькой своим, Тимофеичем. С радостной улыбкой, с лучистыми морщинами, сердобольный, не умеющий лгать и притворяться, Тимофеич олицетворяет ту поэтическую сторону народной жизни, от которой Базаров презрительно отворачивается. В облике Тимофеича «сквозит и тайно светит» что-то вековое, крестьянское: «крошечные слезинки в съеженных глазах» как символ народной судьбы, народного долготерпения, сострадания. Певуча и одухотворенно-поэтична народная речь Тимофеича — упрек жестковатому Базарову: «Ах, Евгений Васильевич, как не ждать-то-с! Ве-

рите ли богу, сердце изныло на родителей на ваших глядючи». Старый Тимофеич тоже ведь один из тех «отцов», к культуре которых молодая демократия отнеслась не очень почтительно. «Ну, не ври», — грубо перебивает его Базаров. «Ну, хорошо, хорошо! не расписывай», — обрывает он душевные признания Тимофеича. А в ответ слышит только укоризненный вздох. Словно побитый, покидает несчастный старик Никольское.

Дорого обходится Базарову это подчеркнутое пренебрежение поэтической сущностью жизни народной, глубиной и серьезностью крестьянской жизни вообще. В подтрунивании героя над мужиком к концу романа появляется умышленное, наигранное равнодушие, снисходительную иронию сменяет шутовство: «Ну, излагай мне свои воззрения на жизнь, братец: ведь в вас, говорят, вся сила и будущность России, от вас начнется новая эпоха в истории...» Герой и не подозревает, что в глазах мужика он является не только барином, но и чем-то вроде «шута горохового».

Неотвратимый удар судьбы читается в финальном эпизоде романа: есть, бесспорно, что-то символическое в том, что смелый «анатом» и «физиолог» русской жизни губит себя при вскрытии трупа мужика.

Перед лицом смерти слабыми оказались опоры, поддерживавшие некогда базаровскую самоуверенность: медицина и естественные науки, обнаружив свое бессилие, отступили, оставив Базарова наедине с самим собой. И тут пришли к герою на помощь силы, когда-то им отрицаемые, но хранимые на дне его души. Именно их герой мобилизует на борьбу со смертью, и они восстанавливают цельность и стойкость его духа в последнем испытании. Умирающий Базаров прост и человечен: отпала надобность скрывать свой «романтизм», и вот душа героя освобождается от плоти, бурлит и пенится, как полноводная река. Базаров умирает удивительно, как умирали у Тургенева русские люди в «Записках охотника». Он думает не о себе, а о своих родителях, готовя их к ужасному концу. Почти по-пушкински прощается герой с возлюбленной, и говорит он языком поэта: «Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет». Любовь к женщине, любовь сыновняя к отцу и матери сливаются в сознании умирающего Базарова с любовью к родине, к таинственной России, оставшейся не до конца разгаданной загадкой для Базарова: «Тут есть лес».

Искупая смертью односторонность своей жизненной программы, герой оставляет миру позитивное, творческое, исторически-ценное как в самих его отрицаниях, так и в

том, что скрывалось за ними. Не потому ли в конце романа воскрешается тема народной, крестьянской России, перекликающаяся с аналогичной темой в начале романа. Сходство их очевидно, но и различие тоже: среди российского запустения, среди расшатанных крестов и разоренных могил появляется одна, «которую не топчет животное: одни птицы садятся на ней и поют на заре». Герой усыновлен народной Россией, которая помнит о нем, подтверждая высокий смысл прожитой им жизни. Две великих любви освящают могилу Базарова — родительская и народная...

По выходе в свет роман Тургенева явился «яблоком раздора», он спровоцировал раскол в революционно-демократическом лагере между «Современником» и «Русским словом». Это произошло потому, что Тургенев не списал своего героя с какого-либо готового образца. Конечно, в работе над характером Базарова он заимствовал определенные черты у Чернышевского и Добролюбова («антропологизм»), еще более у Писарева (апофеоз индивидуализма, скептическое отношение к революционным возможностям народа, вульгарный материализм). Забегая вперед, Тургенев многое в русском нигилизме предугадал: писаревское «разрушение эстетики», например, или зайцевское ниспровержение искусства. Он создал образ человека, в жизни не существовавшего, но в идеале возможного и живого. Базаров — это герой большого масштаба, судьбою своею оплативший все издержки нигилистических теорий. Тургенев показал, к каким последствиям может привести революционера праведная сила гнева, презрения и разрушения, если она примет нигилистические формы, если классовая борьба не будет опираться на фундамент живой, учитывающей реальную сложность жизни теории. Создание такого образа революционера-нигилиста можно считать творческим открытием большого художника, стоявшего на страже культуры.

ТУРГЕНЕВ В ГОДЫ СПАДА ОБЩЕСТВЕННОГО ДВИЖЕНИЯ 60-х ГОДОВ. РОМАН «ДЫМ»

Критическая буря, возникшая по поводу «Отцов и детей», драматически переживалась Тургеневым. С недоумением и огорчением он останавливался, опуская руки, перед хаосом противоречивых суждений, приветствий со стороны врагов и осуждений со стороны друзей. Тургенев писал свой роман с тайной надеждой, что его предупреждения послужат делу

сплочения и объединения общественных сил России. На сей раз этот расчет не оправдался: роман лишь обострил противоречия и даже способствовал размежеванию политических течений, оттачиванию враждующих друг с другом общественных программ.

Драматизм усугублялся разочарованием Тургенева в ходе реформ «сверху». В 1861 году писатель восторженно принял «Манифест»: ему казалось, что осуществляется, наконец, его давняя мечта, крепостное право уходит в прошлое, а вместе с ним устраняется и несправедливость общественных отношений. Но к 1863 году Тургенев понял, что надежды его не оправдались. «Время, в которое мы живем, — замечал он, — сквернее того, в котором прошла наша молодость. Тогда мы стояли перед наглухо заколоченной дверью, теперь дверь как будто несколько приотворена, но пройти в нее еще труднее». Вера в истинность идеи реформы у Тургенева сохранилась, но в современной России он не видел серьезной общественной силы, которая способна возглавить и повести дело реформы вперед. В правительственной партии он разочаровался, не оправдали надежд и либерально настроенные слои культурного дворянства: после 19 февраля они круто повернули вправо. К революционному движению Тургенев тоже относился скептически.

В 1862 году возникла полемика Тургенева с Герценом, Н. П. Огаревым и Бакуниным. Тургенев был не согласен с основным положением народнического социализма — с верой Герцена в крестьянскую общину и социалистические инстинкты русского мужика. В споре с издателями «Колокола» писатель высказал немало трезвых мыслей и точных наблюдений. Он указал на естественный в пореформенных условиях распад крестьянской общины, на обезземеливание бедной части крестьянства и обогащение кулачества — «буржуазин в дубленом тулупе». Но эти трезвые мысли и наблюдения Тургенев использовал в качестве аргумента против революционных настроений. Он предлагал свою программу постепенного, реформаторского пути общественного развития. Творческие силы он предпочитал искать не в народе, а в просвещенной части русского общества, в среде интеллигенции.

Наступление реакционной полосы в жизни России наводило Тургенева на грустные мысли, отчетливо прозвучавшие в двух повестях этих лет — «Призраки» (1864) и «Довольно» (1865).

В 1867 году Тургенев завершил работу над очередным романом «Дым», опубликованным в «Русском вестнике» в

марте 1867 года. Роман глубоких сомнений и слабо теплящихся надежд, «Дым» резко отличается от всех предшествующих романов писателя. Прежде всего в нем отсутствует типичный герой, вокруг которого организуется сюжет. Литвинов далек от своих предшественников — Рудина, Лаврецкого, Инсарова и Базарова. Это человек не выдающийся, не претендующий на роль общественного деятеля первой величины. Он стремится к скромной и тихой хозяйственной деятельности в одном из отдаленных уголков России. Мы встречаем его за границей, где он совершенствовал свои агрономические и экономические знания, готовясь стать грамотным землевладельцем.

Рядом с Литвиновым — Потугин. Его устами как будто бы высказывает свои идеи автор. Но не случайно у героя такая неполноценная фамилия: он потерял веру и в себя и в мир вокруг. Его жизнь разбита безответной, несчастной любовью.

Наконец, в романе отсутствует и типичная тургеневская героиня, способная на глубокую и сильную любовь, склонная к самоотвержению и самопожертвованию. Ирина развращена светским обществом и глубоко несчастна: жизнь людей своего круга она презирает, но в то же время не может сама от нее освободиться.

Роман необычен и в основной своей тональности. В нем играют существенную роль не очень свойственные Тургеневу сатирические мотивы. В тонах памфлета рисуется в «Дыме» широкая картина жизни русской революционной эмиграции. Много страниц отводит автор сатирическому изображению правящей верхушки русского общества в сцене пикника генералов в Баден-Бадене.

Непривычен и сюжет романа «Дым». Разросшиеся в нем сатирические картины, на первый взгляд, сбиваются на отступления, слабо связанные с сюжетной линией Литвинова. Да и потугинские эпизоды как будто бы выпадают из основного сюжетного русла романа.

После выхода «Дыма» в свет критика самых разных направлений отнеслась к нему холодно: ее не удовлетворила ни идеологическая, ни художественная сторона романа. Говорили о нечеткости авторской позиции, называли «Дым» романом антипатий, в котором Тургенев выступил в роли пассивного, ко всему равнодушного человека.

Революционно-демократическая критика обращала внимание на сатирический памфлет по адресу революционной эмиграции и упрекала Тургенева в повороте вправо, зачисляя роман в разряд антинигилистических произведений.

Либералы были недовольны сатирическим изображением «верхов». Русские «почвенники» (Достоевский, Н. Н. Страхов) возмущались «западническими» монологами Потугина. Отождествляя героя с автором, они упрекали Тургенева в презрительном отношении к России, в клевете на русский народ и его историю.

С разных сторон высказывались суждения, что талант Тургенева иссяк, что его роман лишен художественного единства.

Тезис о падении романного творчества Тургенева оспорен и отвергнут ныне в работах Г. А. Бялого и А. Б. Муратова[1], которые предпочитают говорить об особом характере романа, о новых принципах его организации. И действительно, «Дым» — роман по-новому цельный, с особой художественной организацией сюжета, связанной с изменившейся точкой зрения Тургенева на русскую жизнь. Он создавался в эпоху кризиса общественного движения 1860-х годов, в период идейного бездорожья. Это было смутное время, когда старые надежды не осуществились, а новые еще не народились. «Куда идти? чего искать? Каких держаться руководящих истин? — задавал тогда тревожный вопрос и себе, и читателям М. Е. Салтыков-Щедрин. — Старые идеалы сваливаются с своих пьедесталов, а новые не нарождаются... Никто ни во что не верит, а между тем общество продолжает жить и живет в силу каких-то принципов, тех самых принципов, которым оно не верит» (VI, 386). Тургенев тоже оценивал пореформенный период исторического развития России как время переходное, когда старое разрушается, а новое теряется в далеких горизонтах будущего: «Говорят иные астрономы, что кометы становятся планетами, переходя из газообразного состояния в твердое; всеобщая газообразность России меня смущает — и заставляет меня думать, что мы еще далеки от планетарного состояния. Нигде ничего крепкого, твердого — нигде никакого зерна; не говорю уже о сословиях — в самом народе этого нет» (П., IV, 238).

В романе «Дым» Тургенев изображает особое состояние мира, периодически повторяющееся: люди потеряли ясную, освещавшую их жизнь цель, смысл жизни заволокло дымом. Герои живут и действуют как будто бы впотьмах: спорят, ссорятся, суетятся, бросаются в крайности. Им кажется, что они попали во власть каких-то темных стихийных сил. Как отчаявшиеся путники, сбившиеся с дороги,

[1] См.: Бялый Г. А. Тургенев и русский реализм. — М.; Л., 1962; Муратов А. Б. И. С. Тургенев после «Отцов и детей». — Л., 1972.

они мечутся в поисках ее, натыкаясь друг на друга и разбегаясь в стороны. Их жизнью правит слепой случай. В лихорадочной скачке мыслей одна идея сменяет другую, но никто не знает, куда примкнуть, на чем укрепиться, где бросить якорь.

В этой сутолоке жизни, потерявшей смысл, и человек теряет уверенность в себе, мельчает и тускнеет. Гаснут яркие личности, глохнут духовные порывы. Образ «дыма» — беспорядочного людского клубления, бессмысленной духовной круговерти — проходит через весь роман и объединяет все его эпизоды в симфоническое художественное целое. Развернутая его метафора дается к концу романа, когда Литвинов, покидающий Баден-Баден, наблюдает из окна вагона за беспорядочным кружением дыма и пара.

В романе действительно ослаблена единая сюжетная линия. От нее в разные стороны разбегается несколько художественных ответвлений: кружок Губарева, пикник генералов, история Потугина и его «западнические» монологи. Но эта сюжетная рыхлость по-своему содержательна. Вроде бы уходя в стороны, Тургенев добивается широкого охвата жизни в романе. Единство же книги держится не на фабуле, а на внутренних перекличках разных сюжетных мотивов. Везде проявляется ключевой образ «дыма», образ жизни, потерявшей смысл. Отступления от основного сюжета, значимые сами по себе, отнюдь не нейтральны по отношению к нему: они многое объясняют в любовной истории Литвинова и Ирины. В жизни, охваченной беспорядочным, хаотическим движением, трудно человеку быть последовательным, сохранить свою целостность, не потерять себя.

Сначала мы видим Литвинова уверенным в себе и достаточно твердым. Он определил для себя скромную жизненную цель — стать культурным сельским хозяином. У него есть невеста, девушка добрая и честная, из небогатой дворянской семьи. Но захваченный баденским вихрем, Литвинов быстро теряет себя, попадает во власть неотвязных людей с их противоречивыми мнениями, с их духовной сутолокой и метаниями. Тургенев добивается почти физического ощущения того, как баденский «дым» заволакивает сознание Литвинова: «С самого утра комната Литвинова наполнилась соотечественниками: Бамбаев, Ворошилов, Пищалкин, два офицера, два гейдельбергские студента, все привалили разом...» И когда после бесцельной и бессвязной болтовни Литвинов остался один и «хотел было заняться» делом, «ему точно *копоти* в голову напустили» (С., IX,

210—211. — Курсив мой. — *Ю. Л.*). И вот герой с ужасом замечает, «что будущность, его почти завоеванная будущность, опять заволоклась мраком».

Постепенно Литвинов начинает задыхаться в окружающем его и проникающем в него хаосе. В состоянии потерянности герой и попадает во власть трагически напряженной любви. Она налетает как вихрь и берет в плен всего человека. И для Литвинова, и для Ирины в этой страсти — единственный живой исход и спасение от духоты окружающей жизни. Ирина признается, что ей «стало уже слишком невыносимо, нестерпимо, душно в этом свете», что, встретив «живого человека посреди этих мертвых кукол», она обрадовалась ему, «как источнику в пустыне». Сама катастрофичность, безрассудность и разрушительность этого чувства — не только следствие трагической природы любви, но и результат особой общественной атмосферы, этот трагизм усугубляющей.

Мы видим среду, в которой живет Ирина: придворный генералитет, цвет правящей страной партии. В сцене пикника генералов Тургенев показывает политическую и человеческую ничтожность этих людей. Пошлые, трусливые и растерянные, они открыто выступают против реформ, ратуя за возвращение России назад, и чем дальше, тем лучше.

Их лозунг: «Вежливо, но в зубы!»

На фоне баденского «дыма» роман Литвинова и Ирины прекрасен своей порывистостью, безоглядностью и какой-то огненной, разрушительной, опьяняющей красотой. Но с первых страниц понимаешь, что эта связь — на мгновение, что она тоже плод клубящейся бессмыслицы, царящей вокруг. Литвинов смутно сознает, что его предложение Ирине начать с ним новую жизнь и безрассудно, и утопично: оно продиктовано не трезвым умом, а безотчетным порывом. Но и Ирина понимает, что в ее характере произошли необратимые перемены. «Ах! мне ужасно тяжело! — воскликнула она и приложилась лицом к краю картона. Слезы снова заканали из ее глаз... Она отвернулась: слезы могли попасть на кружева». Светский образ жизни стал уже второй натурой героини, и эта вторая натура берет верх над живым чувством любви в решительную минуту, когда Ирина отказывается бежать с Литвиновым.

Сатирическими красками рисует Тургенев и русскую революционную эмиграцию во главе с Губаревым.

На новом материале Тургенев развивает здесь тему

грибоедовской «репетиловщины» с ее «шумим, братец, шумим!» [1].

Культурнические идеи Тургенева в какой-то мере выражает Потугин — герой, возбудивший всеобщее недовольство современников, которые склонны были полностью отождествлять его с автором. Действительно, многое в речах Потугина отвечает убеждению Тургенева: Россия — европейская страна, которую нельзя искусственно отрывать от Западной Европы; она призвана органически освоить достижения европейской цивилизации, чтобы выработать на этой основе собственные принципы. К концу 1860-х годов правительственные круги взяли на вооружение некоторые положения славянофильских теорий, подвергнув их грубой официальной адаптации. Это обстоятельство вызывало у Тургенева серьезную тревогу. Поэтому удар по официальной идеологии рикошетом отскакивал и в сторону славянофилов, и в сторону революционеров-народников, идеализировавших крестьянскую общину.

Вместе с тем нельзя отождествлять автора с Потугиным, которого сам Тургенев не отделял от баденского «дыма» и не считал положительным героем романа. Писатель чувствовал слабость и своей собственной западнической программы. Потому-то неисправимый западник Потугин лишен в романе всяких признаков идеализации. Он велеречив и болтлив под стать всем другим героям романа. Это человек неловкий, неустроенный в жизни, диковатый и беспритный. Даже юмор его как-то уныл, а речи отзываются не желчью, а печалью. В своих критических «потугах» герой часто хватает через край, впадает в шарж и карикатуру. Есть в его речах нигилистическая бравада. Некоторые его высказывания оскорбительны для национального достоинства русского человека. Но Тургенев дает понять, что сам Потугин страдает от своей желчности и ворчливости, что его выпады — жест отчаяния, порожденный внутренним бессилием потерянного человека.

Надежды Тургенева в романе «Дым» связываются с Литвиновым. По мнению А. Б. Муратова, писатель на протяжении всего творческого пути различал героев и строителей: герои толкают историю вперед, но, как Дон Кихоты,

---

[1] См.: Бялый Г. А. «Дым» в ряду романов Тургенева//Вестн. ЛГУ. — 1947. — № 9. — С. 88—102; Батюто А. И. Примечания//Тургенев И. С. Собр. соч. — М., 1954. — Т. 4. — С. 481—499; Петров С. М. Роман Тургенева «Дым»//Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз., 1958. — Т. XVII. — Вып. 5. — С. 401—416; Муратов А. Б. И. С. Тургенев после «Отцов и детей». — Л., 1972. — С. 124—144.

делают это с типичными для них «святыми» ошибками. Творят историю в конечном счете не они, а «повседневные строители жизни». На долю Лежневых и Литвиновых падает почетная, хотя и скромная задача будничных практических дел. В конце 60-х годов, по Тургеневу, на первый план и вышла такая задача терпеливого и скромного практического труда. Но этот труд не имел ничего общего с буржуазным предпринимательством, личным обогащением. Литвинов мечтает принести своей деятельностью «пользу всему краю». Однако Тургенев далек и от чрезмерной апологетики литвиновского дела, свойственной, например, либеральным народникам с их теорией «малых дел». Литвиновы — практики переходной эпохи, деятели во имя грядущего возрождения, почву для которого они готовят исподволь, скромным своим трудом.

В финале романа появляется надежда, что в отдаленном будущем Россия перейдет из газообразного состояния в твердое. Мы видим, как медленно освобождается душа Литвинова от «дыма» баденских впечатлений, как в деревенской глуши он ведет хозяйственную и культурническую деятельность. Его тропинка узка, да на большее он и не способен. Но великое ведь и начинается с малого. Постепенно к Литвинову возвращается уверенность в себе, а вместе с нею и любовь, и прощение Татьяны, той девушки, от которой оторвала его баденская круговерть. Мирный финал романа не ярок, свет в нем приглушен, краски жизни акварельны. Но тем не менее он согревает читателя верой и надеждой на будущее России. В одном из писем начала 70-х годов Тургенев писал: «Народная жизнь переживает воспитательный период внутреннего, хорового развития, разложения и сложения; ей нужны помощники — не вожаки, и лишь только тогда, когда этот период кончится, снова появятся крупные, оригинальные личности» (П., X, 296).

ТУРГЕНЕВ И РЕВОЛЮЦИОННОЕ НАРОДНИЧЕСТВО 70-х ГОДОВ. РОМАН «НОВЬ»

В конце 70-х годов в России начался новый общественный подъем, связанный с деятельностью революционных народников. Тургенев проявлял к этому движению самый оживленный интерес. Он близко сошелся с одним из идейных вождей и вдохновителей «хождения в народ» П. Л. Лавровым и даже оказывал материальную помощь в издании сборника «Вперед». Дружеские чувства питал Тургенев к

Герману Лопатину, П. А. Кропоткину, С. М. Степняку-Кравчинскому. Он внимательно следил за всеми бесцензурными эмигрантскими изданиями, вникал в тонкости полемики между различными течениями внутри этого движения. В спорах между лавристами, бакунинцами и ткачевцами Тургенев проявлял большую симпатию к позиции Лаврова. В отличие от Бакунина, Лавров считал, что русское крестьянство к революции не готово. Потребуются годы напряженной и терпеливой деятельности интеллигенции в деревне, прежде чем народ поймет необходимость революционных перемен и поднимется на сознательную борьбу за свободу. Не одобрял Лавров и заговорщическую, бланкистскую тактику революционной борьбы Ткачева, который проповедовал идею политического террора, захвата власти в стране горсткой революционеров, не опирающихся на широкую поддержку народных масс. Более умеренная и трезвая позиция Лаврова была во многом близка Тургеневу, который в эти годы глубоко разочаровался в надеждах на правительство и на своих друзей-либералов.

Однако отношение Тургенева к революционному движению было по-прежнему сложным. Он не разделял народнических политических программ. Ему казалось, что революционеры страдают нетерпением и слишком торопят русскую историю. Их деятельность не бесполезна в том смысле, что они будоражат общество, подталкивают правительство к реформам. Но бывает и другое: напуганная их революционным экстремизмом власть идет вспять; в этом случае их деятельность косвенным образом подталкивает общество к реакции.

Истинно полезными деятелями русского прогресса, по Тургеневу, должны явиться «постепеновцы», «третья сила», занимающая промежуточное положение между правительственной партией и примыкающими к ней либералами, с одной стороны, и революционными народниками, с другой. Откуда ждет Тургенев появления этой силы? Если в 50—60-х годах писатель возлагал надежды на «постепеновцев сверху» (культурное дворянство, либеральная партия), то теперь он считает, что «третья сила» должна прийти «снизу», из среды народа.

В творчестве Тургенева 70-х годов вновь пробуждается острый интерес к народной теме. Появляется группа произведений, продолжающих «Записки охотника». Тургенев дополняет книгу тремя рассказами: «Конец Чертопханова», «Живые мощи» и «Стучит». К ним примыкают повести «Пунин и Бабурин» (1874), «Бригадир» (1868), «Часы»

(1875), «Степной король Лир» (1870). В этих произведениях Тургенев уходит в историческое прошлое. Разгадку русской жизни он начинает теперь искать не в скоропреходящих типах, а в героях, воплощающих коренные черты национального характера, неподвластные ходу времен.

Особую группу произведений 70-х — начала 80-х годов составляют так называемые «таинственные повести» Тургенева: «Собака» (1870), «Казнь Тропмана» (1870), «Странная история» (1870), «Сон» (1877), «Клара Милич» (1882), «Песнь торжествующей любви» (1881). В них Тургенев обращался к изображению загадочных явлений человеческой психики: к гипнотическим внушениям, тайнам наследственности, загадкам и странностям в поведении толпы, к необъяснимой власти умерших над душами живых, к подсознанию, галлюцинациям, телепатии.

В письме к М. А. Милютиной от 22 февраля 1875 года Тургенев так определил основы своего миросозерцания: «...Я преимущественно реалист — и более всего интересуюсь живою правдою людской физиономии; ко всему сверхъестественному отношусь равнодушно, ни в какие абсолюты и системы не верю, люблю больше всего свободу,— и, сколько могу судить, доступен поэзии» (П., XI, 31).

В «таинственных повестях» Тургенев верен этим принципам своего творчества. Касаясь загадочных явлений в жизни человека и общества, ни о каком вмешательстве потусторонних сил он предпочитает не говорить. Пограничные области человеческой психики, где сознательное соприкасается с подсознательным, он изображает с объективностью реалиста, оставляя для всех «сверхъестественных» феноменов возможность «земного», посюстороннего объяснения. Привидения и галлюцинации мотивируются отчасти расстроенным воображением героя, болезненным состоянием, нервным перевозбуждением. Тургенев не скрывает от читателя, что некоторым явлениям он не может подыскать реалистической мотивировки, хотя и не исключает ее возможности в будущем, когда знания человека о мире и самом себе углубятся и расширятся.

В «таинственных повестях» Тургенев не оставляет своих размышлений над загадками русского национального характера. В «Странной истории», например, его интересует склонность русского человека к самоотречению и самопожертвованию. Героиня повести Софи, девушка из интеллигентной семьи, нашла себе наставника и вождя в лице юродивого Василия, проповедующего в духе раскольничьих пророков конец мира и воцарение антихриста. «Я

не понимал поступка Софи, — говорит рассказчик, — но я не осуждал ее, как не осуждал впоследствии других девушек, так же пожертвовавших всем тому, что они считали правдой, в чем видели свое призвание». Тургенев намекал здесь на русских девушек-революционерок, образ которых получил развитие в героине романа «Новь» Марианне.

Тургенев завершил работу над этим романом в 1876 году и опубликовал его в январском номере журнала «Вестник Европы» за 1877 год. Действие «Нови» отнесено к самому началу «хождения в народ». Тургенев показывает, что народническое движение возникло не случайно. Крестьянская реформа обманула ожидания, положение народа после 19 февраля 1861 года не только не улучшилось, но резко ухудшилось. Главный герой романа революционер Нежданов говорит: «Пол-России с голода помирает, «Московские ведомости» торжествуют, классицизм хотят ввести, студенческие кассы запрещаются, везде шпионство, притеснения, доносы, ложь и фальшь — шагу нам ступить некуда...» (С., XII, 15).

Но Тургенев обращает внимание и на слабые стороны народнического движения. Молодые революционеры — это русские Дон Кихоты, не знающие реального облика своей Дульсинеи — народа. В романе изображается трагикомическая картина народнической революционной пропаганды, которую ведет Нежданов: «Слова: «За свободу! Вперед! Двинемся грудью!» — вырывались хрипло и звонко из множества других, менее понятных слов. Мужики, которые собрались перед амбаром, чтобы потолковать о том, как бы его опять насыпать, <...> уставились на Нежданова и, казалось, с большим вниманием слушали его речь, но едва ли что-нибудь в толк взяли, потому что когда он, наконец, бросился от них прочь, крикнув последний раз: «Свобода!» — один из них, самый прозорливый, глубокомысленно покачав головою, промолвил: «Какой строгий!» — а другой заметил: «Знать, начальник какой!» — на что прозорливец возразил: «Известное дело — даром глотку драть не станет. Заплачут теперича наши денежки!» (С., XII, 242).

Конечно, в неудачах «пропаганды» такого рода виноват не один Нежданов. Тургенев показывает и другое — темноту народа в вопросах гражданских и политических. Но так или иначе между революционной интеллигенцией и народом встает глухая стена непонимания. А потому и «хождение в народ» изображается Тургеневым как хождение по мукам, где русского революционера на каждом шагу ждут тяжелые поражения, горькие разочарования.

Драматическое положение, в котором оказываются народники-пропагандисты, накладывает отпечаток и на их характеры. Вся жизнь Нежданова, например, превращается в цепь постоянно нарастающих колебаний между отчаянными попытками безотлагательных действий и душевной депрессией. Эти метания трагически отзываются и в личной жизни героя. Нежданова любит Марианна. Эта девушка готова умереть за идеалы любимого человека. Но Нежданов, теряющий веру в их осуществимость, считает себя недостойным любви. Повторяется история, знакомая нам по роману «Рудин», но только в роли «лишнего человека» здесь оказывается революционер. Да и финал этой истории более трагичен: в припадке отчаяния Нежданов кончает жизнь самоубийством.

На почве глубоких разочарований в среде народников действительно участились тогда случаи самоубийств. Лидеры народнического движения понимали их историческую неизбежность. П. Л. Лавров, например, утверждал, что в начале движения появятся «мученики идеи», способные на практически бесполезные жертвы ради грядущего торжества социалистических идеалов. Это будет «пора бессознательных страданий и мечтаний», «фанатических мучеников», пора «безрасчетливой траты сил и бесполезных жертв». Лишь со временем наступит этап «спокойных, сознательных работников, рассчитанных ударов, строгой мысли и неуклонной терпеливой деятельности»[1].

Следовательно, нет никаких оснований упрекать Тургенева в отступлении от исторической правды: типичные черты первой фазы народнического движения схвачены им с безупречной исторической достоверностью. Особенность тургеневского отношения к революционным народникам заключается в том, что он стремится неудачи первых шагов абсолютизировать, придать им оттенок роковой неизбежности, вечного революционного донкихотства.

Трагедия Нежданова заключается не только в том, что он плохо знает народ, а политически неграмотный мужик его не понимает. В судьбе героя большую роль играет его происхождение, наследственные качества его натуры. Нежданов — полуплебей, полуаристократ. От дворянина-отца ему достались в наследство эстетизм, художественная созерцательность и слабохарактерность. От крестьянки-матери, напротив, — плебейская кровь, несовместимая с эстетизмом и слабодушием. В натуре Нежданова идет постоян-

[1] Лавров П. Л. Философия и социология//Избр. произведения. — М., 1965. — Т. 2. — С. 122.

ная борьба этих противоположных наследственных стихий, между которыми не может быть примирения.

Роману «Новь» Тургенев предпосылает эпиграф «из записок хозяина-агронома»: «Поднимать следует новь не поверхностно скользящей сохой, но глубоко забирающим плугом». В этом эпиграфе содержится прямой упрек «нетерпеливцам»: это они пытаются поднимать «новь» поверхностно скользящей сохой. В письме к А. П. Философовой от 22 февраля 1875 года Тургенев сказал: «Пора у нас в России бросить мысль о «сдвигании гор с места» — о крупных, громких и красивых результатах; более, чем когда-либо и где-либо, следует у нас удовлетворяться малым, назначать себе тесный круг действия» (П., XI, 33).

«Глубоко забирающим плугом» поднимает «новь» в романе Тургенева «постепеновец» Соломин. Демократ по происхождению и по складу характера, он сочувствует революционерам и уважает их. Но путь, который они избрали, Соломин считает заблуждением, в революцию он не верит. Представитель «третьей силы» в русском освободительном движении, он, как и революционеры-народники, вызывает подозрения и преследования со стороны правительственных консерваторов калломейцевых и действующих «применительно к подлости» либералов сипягиных. Эти герои изображаются теперь Тургеневым в беспощадном сатирическом освещении. Никаких надежд на правительственные «верхи» и дворянскую либеральную интеллигенцию писатель уже не питает. Он ждет реформаторского движения снизу, из русских демократических глубин. В Соломине писатель подмечает характерные черты великосросса: так называемая «сметка», «себе на уме», «способность и любовь ко всему прикладному, техническому, практический смысл и своеобразный деловой идеализм» (Д. Н. Овсянико-Куликовский). Поскольку в жизни таких Соломиных были тогда еще единицы, герой получился у писателя ходульным и декларативным. В нем слишком резко проступают умозрительные стороны либерально-демократической утопии Тургенева.

В отличие от революционеров, Соломин занимается культурнической деятельностью: он организует фабрику на артельных началах, строит школы и библиотеки. Именно такая, не громкая, но практически основательная работа способна, по Тургеневу, обновить лицо родной земли.

Как показала Н. Ф. Буданова, народники-лавристы относились к людям соломинского типа довольно терпимо и видели в них своих союзников. Лавров подразделял рус-

ских либералов на «конституционалистов» и «легалистов». Первые ограничивали свои требования заменой самодержавия конституционным образом правления. Вторые искренне верили в возможность «легального переворота» и перехода России к народному самоуправлению через артель и школу, без напрасных революционных жертв и потрясений [1].

Нетрудно заметить, что соломинская программа целиком и полностью совпадает со взглядами «легалистов». В освещении Тургенева, Соломин — не типичный буржуазный «постепеновец», сторонник реформ «сверху», а «постепеновец снизу», народный деятель и просветитель. Для такого человека Нежданов и Маркелов — свои люди, так как у них общая цель — благо народа. Различия лишь в средствах достижения этой цели. Вот почему Лавров называл Соломина «уравновешенным революционером», а одна из современниц Тургенева, народница С. К. Брюллова, приветствовала Соломиных как «желанных для русской земли пахарей». «Только тогда, когда они вспашут «новь» вдоль и поперек, на ней можно будет сеять те идеи, за которые умирают наши молодые силы» [2].

Таким образом, союз Тургенева 70-х — начала 80-х годов с видными деятелями, идеологами народничества и революционно настроенной молодежью был не случайным. Он возникал на почве существенной демократизации общественных взглядов писателя на пути и перспективы обновления России.

В «Нови» восторжествовал новый тип тургеневского общественного романа, контуры которого были уже намечены в романе «Дым».

«Дым» обозначил переход к новой романной форме. Общественное состояние пореформенной России показывается здесь уже не через судьбу одного героя зремени, но с помощью широких картин жизни, посвященных изображению различных социальных и политических группировок общества. Эти картины связываются друг с другом не с помощью фабулы, а внефабульной образной связью. Роман приобретает ярко выраженный общественный характер. В нем разрастается число групповых портретов и свертывается количество индивидуальных биографий. Значение любовной истории Литвинова и Ирины в содержании романа существенно приглушается.

---

[1] См.: Буданова Н. Ф. Роман И. С. Тургенева «Новь» и революционное народничество 1870 годов. — Л., 1983. — С. 82—83.

[2] Литературное наследство. — М., 1967. — Т. 76. — С. 314—315.

Наконец, в центре романа «Новь» оказываются не столько индивидуальные судьбы отдельных представителей эпохи, сколько судьба целого общественного движения — народничества. Нарастает широта охвата действительности, заостряется общественное звучание романа. Любовная тема уже не занимает в «Нови» центрального положения и не является ключевой в раскрытии характера Нежданова. Ведущая роль в организации художественного единства романа принадлежит социальным конфликтам эпохи: трагическому противоречию между революционерами-народниками и крестьянством, столкновениям между революционной, либерально-демократической и либерально-консервативной партиями русского общества.

Романом «Новь» Тургенев хотел завершить свой творческий путь и, рассеяв недоразумения, возникшие между ним и молодым поколением революционеров-демократов после «Отцов и детей», навсегда распрощаться с читателями. И действительно, «Новь» оказалась последним крупным произведением Тургенева. А лебединой его песней явился цикл небольших лирических миниатюр под названием «Стихотворения в прозе», напоминающих в совокупности поэму Тургенева о пройденном жизненном пути. Здесь художественное наследие писателя обрело эстетическую завершенность, разрешающий поэтический итог.

Тургенев начал свое творчество как поэт и поэзией его закончил. Причем это были не простые стихи, а именно стихотворения в прозе, по-своему увенчавшие напряженные устремления поэтической прозы Тургенева к гармоническому синтезу, к языку емких лирических формул. В книге обобщались ведущие мотивы всех тургеневских повестей и романов, отражались важные вехи его жизненной судьбы, закрепленные в богатейшем эпистолярном наследии писателя. И глубоко символично, что открывало эту книгу стихотворение в прозе «Деревня» — «Последний день июня месяца; на тысячу верст кругом Россия — родной край!» — а завершал знаменитый «Русский язык», на всю жизнь остававшийся неиссякаемым источником надежды и веры Тургенева в историческую судьбу и высокое предназначение родины, России.

Литература. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. — М.; Л., 1960—1968; И. С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. — М., 1983; Добролюбов Н. А. Когда же придет настоящий день?//Собр. соч.: В 9 т. — М.; Л., 1963. — Т. 6; Писарев Д. И. Базаров; Реалисты//Собр. соч.: В 4 т. — М., 1955—1956. — Т. 1, 2; Ан-

топович М. А. Асмодей нашего времени//Антонович М. А. Литературно-критические статьи. — М.; Л., 1961; Страхов Н. Н. «Отцы и дети»//Страхов Н. Н. Литературная критика. — М., 1984; Петров С. М. И. С. Тургенев. Творческий путь. — М., 1961; Бялый Г. А. Тургенев и русский реализм. — М.; Л., 1962; Громов В. А. Предания «Бежина луга». — Тула, 1969; Батюто А. И. Тургенев-романист. — Л., 1972; Курляндская Г. Б. Художественный метод Тургенева-романиста. — Тула, 1972; Муратов А. Б. И. С. Тургенев после «Отцов и детей». — Л., 1972; Троицкий В. Ю. Книга поколений. О романе И. С. Тургенева «Отцы и дети». — М., 1979; Шаталов С. Е. Художественный мир И. С. Тургенева. — М., 1979; Назарова Л. Н. Тургенев и русская литература конца XIX — начала XX в. — Л., 1979; Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. — Л., 1982; Лебедев Ю. В. Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети». — М., 1982; Пустовойт П. Г. Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети». Комментарий. — М., 1983; Мостовская Н. Н. И. С. Тургенев и русская журналистика 1870-х годов. — Л., 1983; Буданова Н. Ф. Роман И. С. Тургенева «Новь» и революционное народничество 1870-х годов. — Л., 1983.

Николай Гаврилович Чернышевский

(1828—1889)

Николай Гаврилович Чернышевский был идейным вождем русского революционно-демократического движения 1850—1860-х годов. Жизнь Чернышевского, его личность, публицистическое, философское и литературное творчество — самое значительное явление эпохи «первого демократического подъема»[1], пережитого Россией накануне крестьянской реформы 1861 года и в десятилетие после нее. Подвижнически боровшийся за истины материалистического мировоззрения и социалистические общественные идеалы, Чернышевский воплотил в себе и во многом создал классический образ русского мыслителя-революционера.

СТАНОВЛЕНИЕ ЛИЧНОСТИ И МИРОВОЗЗРЕНИЯ ЧЕРНЫШЕВСКОГО

Чернышевский принадлежал к среде разночинцев и по своему рождению и воспитанию. Он родился 12(24) июля 1828 года в семье саратовского священника.

Дому Чернышевских были свойственны все традиционные черты патриархально-демократического уклада, «прос-

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч. — Т. 22. — С. 44.

той жизни». «Наше семейство не принадлежало даже к среднему кругу губернского почета и блеска»[1], — рассказывал Чернышевский в незавершенной «Автобиографии», писавшейся им в 1863 году в Петропавловской крепости. Отец будущего писателя, Гавриил Иванович, ко времени рождения своего единственного сына занимал должность протоиерея Сергиевской церкви в Саратове и обладал относительно устойчивым житейским положением, но вышел он из низов бедного, полукрестьянского по образу жизни, деревенского духовенства. Предки его были еще бесфамильными, и Г. И. Чернышевский впервые в своем роду носил фамилию, данную ему по названию села Чернышево Пензенской губернии, в котором он родился. Деятельная фигура саратовского церковного и общественного быта, Г. И. Чернышевский был и «опытным пахарем» (I, 673), о чем его сын с базаровским достоинством упомянул в автобиографических записках.

Наибольшее влияние на внутреннюю жизнь Чернышевского в детстве оказали отец и бабушка по материнской линии — Пелагея Ивановна Голубева. Память писателя и в зрелые годы хранила бабушкины рассказы — заволжские предания XVIII столетия о лесных разбойниках и набегах киргиз-кайсаков, волчьих охотах и подкинутых младенцах. Для десятилетнего Чернышевского эти простонародные легенды были тем же, чем, например, для десятилетнего Герцена были фамильные воспоминания о пожаре Москвы и свидании отца с Наполеоном. В «Былом и думах» Герцен назвал сопровождавшие его детство повествования о 1812 годе «моею колыбельною песнью, детскими сказками, моей «Илиадой» и «Одиссеей»[2]. Сходные образы «времен доисторических» (I, 648) и архаических литературных первоначал возникали и у Чернышевского, когда он восстанавливал в «Автобиографии» свой детский опыт, хотя и совершенно чуждый ощущениям сословно-родовой причастности к мировым событиям. Бытовые рассказы бабушки Чернышевский называл своей «живой мифологией» (I, 580), а рассказы фантастические, например о чертях и бесовских кладах, — «соприкосновениями моего детства с средневековым романтизмом» (I, 641).

Различий в биографиях вождей дворянской и разночинской революционной интеллигенции середины XIX века обнаруживается, впрочем, больше, чем сходства. Расхожде-

[1] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. — М., 1939–1953. — Т. 1. — С. 610. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

[2] Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. — М., 1956. — Т. 8. — С. 22.

ния между Герценом и Чернышевским, резко проявившиеся в конце 50-х годов в полемике лондонской прессы с журналом «Современник» и вызвавшие поездку Чернышевского в Лондон для переговоров с Герценом[1], начинались, конечно, раньше и были заложены в самой их родословной. Так, для «детских» глав «Автобиографии» Чернышевского и «Былого и дум» Герцена в равной мере характерна острота социальных обобщений, вытекающих чаще всего из рассказа о житейском случае, из бытового анекдота. Но если переживания юного Герцена (например, его запретное тяготение к миру слуг и дворовых) приобретали социальное значение уже под аналитическим взглядом зрелого мыслителя-мемуариста, то детские впечатления Чернышевского, вынесенные в гораздо большем количестве из жизни «низших слоев среднего класса» (I, 640—641) и вызванные зрелищем трудного существования родственников и семейных знакомых, очень рано осознавались им как угрожающие социальные уроки. «...Бесчисленное множество обыденных историй страдания, происходивших около нас» (I, 614), как писал Чернышевский, не могло не задевать его своей тревожной близостью.

По традиции, еще прочно державшейся среди духовенства, Чернышевский готовился унаследовать общественный статус и поприще отца. Первые стадии этой подготовки он прошел, правда, не там, где обычно начинали учиться будущие церковнослужители, — в бурсе он не был. Гавриил Иванович Чернышевский, будучи инспектором духовных училищ и хорошо зная их мертвенную схоластику и тяжелый нравственный климат, лишь формально записал сына в училищные ведомости и оставил его, по тогдашней канцелярской формуле, «в домовом образовании». Гувернеров у Чернышевского, разумеется, не было, и занимался он под руководством отца. Насколько основательны были эти занятия, свидетельствует то, что к 14-летнему возрасту, когда Чернышевский поступил в семинарию, он знал несколько древних и новых языков: греческий, латинский, немецкий, изучал французский и английский. Неутомимость языковых интересов побуждала Чернышевского к изучению персидского, а несколько позднее — татарского языка. Домашняя библиотека позволила ему воспитать в себе читательскую страсть. «Я сделался библиофагом, пожирате-

---

[1] См.: Козьмин Б. Поездка Н. Г. Чернышевского в Лондон в 1859 году и его переговоры с А. И. Герценом//Козьмин Б. Литература и история. — 2-е изд. — М., 1982. — С. 38—73.

лем книг, очень рано» (I, 632), — замечал Чернышевский в «Автобиографии».

О том, что входило в круг ранних чтений будущего писателя, мы можем судить по ряду мемуарных источников, в частности по воспоминаниям его двоюродного брата А. Н. Пыпина, воспитывавшегося вместе с Чернышевским и ставшего впоследствии известным историком литературы и академиком. В кабинете Гавриила Ивановича, вспоминал Пыпин, «было два шкафа, наполненных книгами: здесь была и старина восемнадцатого века, начиная с Роллена, продолжая Шрекком и аббатом Милотом; за ними следовала «История Государства Российского» Карамзина, к этому присоединялись новые сочинения общеобразовательного содержания: «Энциклопедический словарь» Плюшара, «Путешествие вокруг света» Дюмон-Дюрвиля, «Живописное обозрение» Полевого, «Картины света» Вельтмана и т. п. Этот последний разряд книг был и нашим первым чтением. Затем представлена была литература духовная...»[1].

Позднее, в семинарии, Чернышевский, по свидетельству А. Н. Пыпина, «носился с Шиллером, Жуковским и Пушкиным»[2], а по его собственным признаниям, читал, порой с восхищением, романы Диккенса и Жорж Санд, лирику Лермонтова, роман А. Погорельского «Монастырка», «Обыкновенную историю» Гончарова, статьи Белинского. О части этой литературы, прежде всего о наивной «Монастырке», зрелый Чернышевский будет вспоминать с иронией, иные книги, как, например, дворянские романы Гончарова, резко отвергнет («Обломова» он не дочитает и до середины). Романтически восторженное отношение к Шиллеру, Жуковскому и Пушкину уступит место трезвой аналитичности, допускавшей назвать «Людмилу» Жуковского «пустой» (II, 474), а в критические статьи о Пушкине ввести среди прочих тему исторической относительности его значения. Однако привязанность к Лермонтову, Белинскому, Диккенсу, Жорж Санд Чернышевский сохранит до конца жизни, усвоив их традиции в собственном творчестве. Важнейшим предметом его литературных интересов станет и прочитанный к двадцати годам Гоголь.

Эта эволюция читательских вкусов Чернышевского дает до известной степени представление о всей его идейно-нравственной эволюции, в которой самый решительный пе-

[1] Пыпин А. Н. Мои заметки//Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников. — М., 1982. — С. 104.

[2] Литературный вестник. — 1903. — Кн. 3. — С. 340.

ресмотр, упорное изживание отдельных элементов социально-семейного наследства (религиозности, провинциализма, авторитета традиций) сочетались с принципиальной, подчас гордой верностью многим унаследованным началам, с длительным и сложным, но зачастую логическим продолжением «врожденного» жизнепонимания.

Уже семинаристом Чернышевский перерос свою домашнюю среду, «людей обыденной жизни» (I, 680), по его словам, возвышаясь над ней и осведомленностью, и умственными запросами [1], но характерная для его позднейшей антропологической философии вера в присущий человеку здравый смысл, в природный разум восходила во многом именно к ранней привычке видеть вокруг себя людей, «поступающих, говорящих, думающих сообразно с действительной жизнью». «Такой продолжительный, непрерывный, близкий пример в такое время, как детство <...>, — писал Чернышевский, — не мог не помогать очень много и много мне, когда пришла пора теоретически разбирать, что добро и что зло» (I, 680—681). И неотделимый от взглядов Чернышевского просветительский культ книги и знания был обязан своим возникновением тем же истокам, миру, где овладение культурой ценилось в меру потраченных на это, как правило, самоотверженных, усилий и трудов и где в приобщении к культуре видели возможность социального возвышения. Пережитое определенной частью дворянства утомление от культуры, толстовское ее отрицание менее, чем в ком-либо, могли найти в Чернышевском своего единомышленника.

С мировоззрением патриархально-демократической среды Чернышевский оставался связан даже и в тех своих убеждениях, которые, казалось бы, дальше всего отстояли от ее традиций, оказывались по отношению к ним не только противоположностью, но и вызовом. Известно, что, например, этическая теория идеолога «новых людей» в своем фундаментальном условии — эмансипации личности — была критически заострена и против догматических оков патриархальной морали. При этом само преобладание этической задачи над многими другими из круга осмыслявшихся Чернышевским вопросов, само стремление подчинить социальное творчество руководству морального идеала обнаруживали в ниспровергателе этических традиций

[1] См.: Николай Гаврилович Чернышевский, его жизнь в Саратове. (Рассказы саратовцев в записи Ф. В. Духовникова)//Раев А. Ф. Записки о Н. Г. Чернышевском//Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников. — М., 1982. — С. 35—49, 124—125.

такую преданность нравственным ценностям, какую давала лишь кровная причастность к народной этике и народному опыту.

Все это делает понятным, почему в 50—60-е годы между Чернышевским, столь, казалось бы, отдалившимся уже от родительского дома, от всего, чем в нем жили, и его саратовскими родственниками по-прежнему сохранялась сочувственная близость. Александра Егоровна Пыпина, сестра матери писателя, прочитывала все выступления своего племянника в «Современнике» и даже отвечала на укоризны саратовских знакомых, упрекавших эти публикации в «антирелигиозном и антиправительственном содержании»[1].

Для Г. И. Чернышевского журнальная работа сына была не только предметом гордости, но и размышлений. Согласно сведениям саратовского краеведа конца XIX века Ф. В. Духовникова, «из-за желания сказать Г. И. что-нибудь приятное даже незнакомые ему люди расхваливали его сына, но Г. И. не считал нужным отвечать. Когда же дома родные или знакомые заводили в интимной беседе разговор об удачах сына, то Г. И. в ответ скажет им: «Да, сын мой приобрел известность в СПб», но больше ни слова. Иногда по поводу статей его проговорится: «Хорошо-то хорошо, и полезны для России те преобразования, о которых пишет сын, да ранешько»[2]. Вместе с этим не было неожиданности и в том, что до 1859 года, до лучших времен литературной судьбы Чернышевского, отец не оставлял попыток убедить его в необходимости совместить «непрочное» положение журналиста с более надежной государственной службой при университетской кафедре.

Со стороны же сына отношения к отцу отличались соединением резкой личной независимости с непосредственными, вопреки всем сознававшимся теоретическим расстояниям, чувствами любви и обязанности. Гаврилл Иванович умер осенью 1861 года. В июле 1862 года его сын был арестован. Вспоминая в одиночке Петропавловской крепости свое детство, Чернышевский, не умевший жалеть о своей судьбе, поблагодарит ее и за то, что она не допустила отца дожить до его ареста: «Пишу я это слово «Николинька» и грустно становится и теперь, как прежде, каждый раз, когда писал его: умер и последний, самый милый из тех, которые так звали меня, но и хорошо сделал, что

[1] Николай Гаврилович Чернышевский. Его жизнь в Саратове: (Рассказы саратовцев в записи Ф. В. Духовников//Там же. — С. 99.

[2] Там же.

умер: вовремя, а то слишком много было бы ему тревоги и горя» (I, 575).

Каким же образом, готовясь к духовной карьере, молодой Чернышевский пошел по другому пути? Некоторые свидетели юности писателя усматривали причину этой перемены в ссоре его отца с епархиальным архиереем. Именно это событие, если верить мемуаристам, вызвало семейное решение, по которому Чернышевский должен был оставить и семинарию, и намерение продолжить образование в духовной академии. Однако и внутренние побуждения уводили Чернышевского от перспектив богословской карьеры: пока еще не атеизм, но предощущение бо́льших, чем традиционные, возможностей. Первый ученик Саратовской семинарии, не докончив ее курса, решился стать студентом Петербургского университета. С этого шага, многое определившего в жизни Чернышевского, начиналась у него типичная для эпохи биография «уволенного из духовного звания».

Поступая в университет, Чернышевский успешно сдал экзамены по одиннадцати дисциплинам и, судя по его письмам, набрал 49 баллов из 55 возможных. В конце августа 1846 года в качестве «студента разряда общей словесности философского факультета» он начал посещать университетские лекции.

Вторая половина 40-х годов не была лучшей порой в истории Петербургского университета. Разделяя судьбу других учебных заведений, той области культуры, которая в наибольшей степени подвергалась давлению официальной политики, столичный университет не мог не испытывать на себе реакционности правления Николая I, особенно усилившейся после революционных событий 1848 года на Западе и выражавшейся более всего в ограничениях курсов общественных наук. Поначалу окрыленный своим приобщением к науке, воодушевленный юношеским порывом «содействовать славе не преходящей, а вечной своего отечества и благу человечества» (XIV, 48), Чернышевский довольно скоро меняет тон своих студенческих писем к родным. Помимо того, что эти письма наполняются расчетами материальной крайности, заставлявшей Чернышевского исключать из своего быта не только, к примеру, посещения театра (черта невозможная в образе жизни студента из богатых дворян), но и вечерний чай, вчерашний семинарист сгущает прозаичность своих житейских открытий и сожалениями по поводу недостаточности университетского преподавания: «Выписавши на 100 р. сер. книг

в Саратов, можно было бы приобрести гораздо более познаний» (XIV, 63); «...Читать самому гораздо полезнее, нежели слушать лекции» (XIV, 86).

Вместе с тем не весь университетский курс подтверждал первые впечатления Чернышевского. Позднее он вынес немало пользы из лекций профессора М. С. Куторги по всеобщей истории, предпочитал книгам лекции профессора К. А. Неволина по истории российского гражданского законодательства. Сдержанно относясь к лекциям либерального эклектика А. В. Никитенко по теории словесности, равно как и к курсу благодушно-консервативного П. А. Плетнева по истории русской литературы, Чернышевский был увлечен научными изысканиями выдающегося историка русского и славянских языков И. И. Срезневского и подготовил под его руководством «Опыт словаря к Ипатьевской летописи», в 1853 году опубликованный. По наблюдениям саратовского лингвиста Г. Ильинского, несмотря на ученический характер этой работы Чернышевского, «не одна золотая крупинка перешла оттуда» в «Материалы для исторического словаря русского языка» его учителя, которыми так гордится русская наука».

И все же значение университета для Чернышевского, бесспорно решающее в его идейном развитии, определялось не тем, что он услышал в лекционных аудиториях. «Чем дорог университет, чем дорога высшая школа?.. — писал он младшему сыну Михаилу из вилюйской ссылки. — Люди привыкают там думать... <...> В этом главное значение образованности» (XV, 284). Приведенное утверждение писателя было не просто родительским наставлением, но и обобщением личного опыта. С детства пристрастившийся к самообразованию, Чернышевский и в университете не захотел учиться иначе. Процесс самостоятельного расширения кругозора, свободный ход саморазвивавшегося мышления покоряли сильнее, чем академическая наука, и вера в ее постулаты уступала вере в собственный разум. Пробуждение мысли оказало на молодого Чернышевского такое действие, что сосредоточенность на мыслительной работе составила почти единственное содержание университетского периода его жизни.

В 1846/47 академическом, по тогдашней терминологии, году, на первом курсе, «лекции в университете Чернышевский посещал неопустительно, строго соблюдал посты, ходил в церковь, настольною книгою его была Библия»[1].

[1] Раев А. Ф. Записки о Н. Г. Чернышевском//Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников. — М., 1982. — С. 128.

Проходит, однако, совсем немного времени, и сознание воспитанника патриархальной традиции переживает стремительные преобразования. Среди биографов Чернышевского не существует двух мнений относительно даты, отмечающей начало его самоопределения, — это 1848 год. Важнейшая веха становления Чернышевского-мыслителя документирована им самим: в мае этого года он начинает вести дневник, в котором анализирует свою внутреннюю жизнь подробней и откровенней, чем в письмах. Второго августа 1848 года в дневнике Чернышевского появляется запись, озаглавленная им «Обзор моих понятий». За исключением еще не изменившихся, хотя уже и тронутых сомнением взглядов на религию, переоценка которых далась Чернышевскому с наибольшим трудом, это дневниковое признание фиксирует очевидный скачок, пережитый сознанием автора, и содержит мысли, впервые выстраивающиеся в направлении его будущего идейного кредо: «Богословие и христианство: ничего не могу сказать положительно, кажется, в сущности держусь старого более по силе привычки, но как-то мало оно клеится с моими другими понятиями и взглядами, поэтому редко вспоминается и мало, чрезвычайно мало действует на жизнь и ум. <...> История — вера в прогресс. Политика — уважение к Западу и убеждение, что мы никак не идем в сравнение с ними <...>, наша история развивалась из других начал, у нас борьбы классов еще не было или только начинается; и их политические понятия не приложимы к нашему царству. Кажется, я принадлежу к крайней партии, ультра... <...> Литература: Гоголь и Лермонтов кажутся недосягаемыми, великими, за которых я готов отдать и жизнь и честь. <...> Чрезвычайное уважение к людям, как Краевский, который более сделал для России, чем сотня Уваровых и ему подобных, красующихся в летописях отечественного просвещения» (I, 66).

Не все из высказанных здесь «понятий» останутся впоследствии у Чернышевского неизменными. Западнические политические симпатии очень скоро перерастут у него в надежды на приближение России к общественно-культурной жизни Запада; первым свидетельством этого станет для Чернышевского русская литература: «Лермонтов и Гоголь доказывают, что пришло России время действовать на умственном поприще, как действовали раньше ее Франция, Германия, Англия, Италия» (I, 127). Изменит Чернышевский и свое отношение к издателю «Отечественных записок» А. А. Краевскому, определявшееся поначалу автори-

тетом работавшего в этом журнале до 1846 года Белинского. Вступая в 1853 году на журнальное поприще и сотрудничая на первых порах и в «Отечественных записках», и в некрасовском «Современнике», Чернышевский сделает выбор в пользу «Современника» сразу, как только увидит несовместимость литературно-общественных позиций двух журналов.

Эти и другие перемены во взглядах, выработанных Чернышевским на студенческой скамье, будут, однако, не отступничеством, но освобождением от ошибок и заблуждений, выпрямлением однажды и навсегда избранного идейного пути.

Университетские дневники Чернышевского открывают источники, питавшие его напряженные умственные искания. К главнейшим из этих источников принадлежали впечатления, вынесенные им из политической борьбы 1848—1849 годов в Западной Европе. Остро переживая перипетии французской буржуазно-демократической революции и заполняя описаниями этих всепоглощавших переживаний страницы глубоко интимного, лишь для себя заведенного дневника, Чернышевский именно на этом общественно-историческом материале начинает формулировать складывающиеся у него социалистические убеждения. Перед властью свободомыслия отступают у него и юношеская влюбленность в жену петербургского товарища Надежду Егоровну Лободовскую, и лекция профессора Ф. К. Фрейтага по римским древностям, во время которой предпочитавший современность студент делает, например, такую запись: «Я начинаю думать, что республика есть настоящее, единственное достойное человека взрослого правление и что, конечно, это последняя форма государства. Это мнение взято у французов; но к этому присоединяется мое прежнее, старинное, коренное мнение, что нет ничего пагубнее для низшего класса и вообще для низших классов, как господство одного класса над другим; ненависть (по принципу большинство должно всегда преобладать, и меньшинство должно существовать для большинства, а не большинство для меньшинства) к аристократии всякого рода, к сущности этого рода правления, а не форме и господству его, теперь мое коренное убеждение, которое подтверждено еще более, может быть, красноречивыми словами Луи Блана и социалистов... <...> Мне кажется, что я стал по убеждениям в конечной цели человечества решительно партизаном социалистов и коммунистов и крайних республиканцев...» (I, 121—122).

Политическое сознание Чернышевского, бурно формировавшееся в годы его студенчества, менее всего ограничивалось рамками теоретической созерцательности. Оно искало практического выхода, стремилось претворить наблюдения над западноевропейской историей в осмысление русской социальной действительности. 11 декабря 1848 года в дневнике Чернышевского появилась отметка о разговоре с университетским вольнослушателем Александром Ханыковым: «...более всего говорили о возможности и близости у нас революции» (I, 196). Как и все дружеские связи Чернышевского, его сближение с Ханыковым было вызвано идейными интересами. Ревностный поклонник и пропагандист учения Шарля Фурье, приобщенный к фурьеризму в кружке Петрашевского, Ханыков не только посвятил своего более молодого товарища в откровения французского социалиста-утописта, — он указывал Чернышевскому реальные, по мнению петрашевцев, перспективы революции в России и, в частности, впервые навел его на мысль об исторически сложившейся базе русского социализма — общинном землевладении. Насколько Чернышевский был расположен к практическому разрешению теоретических вопросов, свидетельствует его реакция на известие об аресте петрашевцев в апреле 1849 года: «Как легко попасть в историю, — я, напр., сам никогда не усомнился бы вмешаться в их общество и со временем, конечно, вмешался бы» (I, 274).

Тем же стремлением превратить убеждения в действие объясняется и такой, на первый взгляд, побочный факт биографии Чернышевского, как сделанная им в том же 1849 году попытка изобрести вечный двигатель. Характерно, что эта задача, не дававшая покоя русским самоучкам, решалась Чернышевским не столько в научно-технических, сколько в широко понятых социальных целях. Подводя черту под 21-м годом своей жизни, он записал: «...надежды вообще: уничтожение пролетариатства и вообще всякой материальной нужды, — все будут жить по крайней мере как теперь живут люди, получающие в год 15—20 000 р. дохода, и это будет осуществлено через мои машины» (I, 298). Фантастичность этих мечтаний не должна казаться чрезмерной, если учесть их фурьеристское происхождение. Оно сказывается здесь и в желании обеспечить всех и каждого тем минимумом, который Фурье называл «средним буржуазиым достатком»[1], и особенно в идее прямой взаимосвязи

[1] Фурье Ш. Избр. соч.: В 4 т. — М.; Л., 1951. — Т. 1. — С. 113.

между процессами материального и социального бытия, «движениями», говоря языком Фурье. В дальнейшем на мировоззрение Чернышевского оказали влияние рациональные элементы экономического учения Фурье (первое место среди них принадлежало теории земледельческих ассоциаций), фурьеристская критика этических основ христианства и вытекающая из нее реабилитация человеческих страстей, в особенности же подкупающая осязаемость футурологических предсказаний фурьеризма, нашедших отражение в романе «Что делать?».

Однако при всем увлечении Чернышевского фурьеристскими утопиями самые романтические его мечтания не теряли реалистической почвы и были далеки от эксцентрических крайностей самого Фурье, не сомневавшегося, например, в том, что «возвещенный» им в «Теории четырех движений» (1808) универсальный закон всеобщей аналогии способен не только направить человечество к всемирной социальной гармонии, но и привести к открытию «естественных поглотителей чумы, бешенства и подагры»[1]. Сходясь с Фурье в аксиоматической вере в осуществимость идеалов совершенного общественного устройства, Чернышевский остался вполне чужд тем сторонам фурьеристской системы, в которых, по словам Ф. Энгельса, «нет недостатка в мистицизме, не менее экстравагантном, чем всякий другой»[2].

Появление в теоретическом кругозоре Чернышевского практических координат поставило его перед лицом проблемы, которой суждено было стать одной из самых острых и драматичных и в его индивидуальном сознании, и в судьбах всего русского освободительного движения 60-х годов. Проблема эта заключалась в моральном обосновании деятельности, предусматривающей революционные формы, в необходимости согласования революционной практики с природой ее изначально нравственных побуждений. Предстояло выработать отношение и к возможности того противоречия между средствами борьбы, не исключительно идеальными, и ее гуманистической целью, трагические пределы которого с наибольшей в русской литературе глубиной раскрыл позднее Ф. М. Достоевский.

Впервые с этическим смыслом революционного деяния Чернышевскому пришлось столкнуться в мае 1850 года, накануне окончания университета, когда действенные начала

---

[1] Фурье Ш. Избр. соч. В 4 т. — М.; Л., 1951 — Т. 1. — С. 110.
[2] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. — Т. 1. — С. 528.

его убеждений испытали заметное усиление и он почувствовал себя уже не просто сторонником определенных идей, а «так, как чувствует себя заговорщик, как чувствует себя генерал в отношении к неприятельскому генералу, с которым должен вступить завтра в бой...» (I, 373). В это время Чернышевский обдумывал план предприятия, состоявшего в издании на «тайном печатном станке» манифеста об отмене крепостного права и рекрутчины и рассылке его по российским губерниям. Предполагалось, что «это поведет за собою ужаснейшее волнение, которое везде может быть подавлено и, может быть, сделает многих несчастными на время, но разовьет-таки и так расколышет народ, что уже нельзя будет и на несколько лет удержать его и даст широкую опору всем восстаниям...» (I, 372). Этот план занимал Чернышевского очень недолго и был оставлен, подорванный прежде всего своей нравственной уязвимостью. «...Пробудилась и та мысль, — писал Чернышевский в дневнике, — что ложь, во всяком случае, приносит всегда вред в окончательном результате, потому не лучше ли написать просто воззвание к восстанию, а не манифест, не употребляя лжи... <...> И когда подумал,—да как же ложь здесь принесет вред, а не пользу, — тотчас подумал, что так, что убьет доверие народа к воззваниям его приверженцев впоследствии времени» (I, 373).

В январе 1861 года, за месяц до действительной отмены крепостного права, уже владея общепризнанным авторитетом оракула радикальной демократии, Чернышевский произнес слова, устранявшие всякое основание думать, что его представления о ходе общественного прогресса связаны каким-либо родством с иллюзиями бестрагичного эволюционизма: «Исторический путь — не тротуар Невского проспекта; он идет целиком через поля, то пыльные, то грязные, то через болота, то через дебри. Кто боится быть покрыт пылью и выпачкать сапоги, тот не принимайся за общественную деятельность. Она — занятие благотворное для людей, когда вы думаете действительно о пользе людей, но занятие не совсем опрятное» (VII, 923).

В наследии Чернышевского немного найдется высказываний, равных этому по бесстрашию сознающей себя идеи. Суть дела состоит, однако, в том, что неустрашимость перед «грязью» преобразовательной исторической работы еще не исчерпывала революционной позиции Чернышевского. Приведенное утверждение не случайно завершается оговоркой, дающей понять, что в этой позиции есть и другая грань: «Правда, впрочем, что нравственную чистоту можно

понимать различно: иному, может быть, кажется, что, например, Юдифь не запятнала себя» (VII, 923). Чернышевский находит здесь более чем уместную иллюстрацию к проблеме, вспоминая библейскую героиню, спасшую родной город коварным убийством вражеского военачальника. Совершенное ради высокой и даже жизненно необходимой цели преступление все равно, по мнению Чернышевского, остается преступлением и подлежит моральному суду наравне с любым другим. Данный поворот мысли не противоречил тому, что было сказано Чернышевским ранее, а только доказывал, что, зная о неизбежности применения в революционном переустройстве общества отступающих от теоретической нравственности методов и мужественно их принимая, Чернышевский в полной мере сознавал опасность превращения этой борьбы за человека в борьбу против человека.

В убеждении, что средства к установлению общественной справедливости могут быть найдены лишь на путях справедливой борьбы, Чернышевский остался и тогда, когда узаконенная несправедливость суда и власти лишила его гражданского поприща. И через четверть века после первых, студенческих, попыток утвердиться в правилах революционной этики, живя в вилюйском остроге, верный себе мыслитель, уже не раз отвергнувший предложения русских революционеров об организации его побега за границу, продолжал оценивать общественную практику по критерию ее нравственной обеспеченности. Это подтверждается, в частности, его письмом к сыну Михаилу от 15 сентября 1876 года, которое, как и многие другие письма Чернышевского к сыновьям, было посвящено образовательной теме: «...излагаю историю иезуитского ордена; девиз иезуитов «цель оправдывает средства» получил здесь отдельное толкование». «...Мне хочется воспользоваться случаем, чтобы высказать правильные, — мало кому совершенно ясные, — понятия о знаменитом подлом правиле, которое приписывается иезуитам и действительно принадлежит им, но не ими выдумано и принадлежит не им одним, а всем тем людям, которые любят поступать дурно,— всем негодяям: «цель оправдывает средства», подразумевается: хорошая цель, дурные средства. Нет, она не может оправдывать их, потому что они вовсе не средства для нее: хорошая цель не может быть достигаема дурными средствами. Характер средств должен быть таков же, как характер цели, только тогда средства могут вести к цели» (XIV, 684).

Моральные основы деятельности Чернышевского имели

для революционного движения в России тем большее значение, что разделялись отнюдь не всеми из революционеров-шестидесятников. Во второй половине 60-х годов, когда старшее поколение революционных демократов, поколение «учителей», ушло с политической арены (умер Добролюбов, отбывал каторгу Чернышевский) и роли вождей посмертно принять «ученики», на арене политической борьбы появились такие фигуры, как Н. А. Ишутин, Д. В. Каракозов и даже, на короткое время, С. Г. Нечаев. Обладавшие уникальными личными качествами, самозабвенно воспитавшие себя по единственно удовлетворявшему их образцу Рахметова и фанатически ненавидевшие царизм, эти люди создали революционные объединения, которые не знали другой идеологии, кроме доктрин ультралевацкого экстремизма и тотального терроризма (конспиративное ядро возглавлявшейся Ишутиным «Организации» присвоило себе наименование «Ад»). Особый случай Нечаева и его группы «Народная расправа» дополнил эти программы презрением ко всем формам социального общежития, за исключением разрушительной анархии, яростными нападками на культуру, науку и нравственность, тактикой разложения и дезориентации общества посредством систематической лжи и, наконец, кодексом неограниченного диктата руководителя революционной организации по отношению к ее рядовым членам. При всех принципиальных различиях между предпринятым 4 апреля 1866 года покушением ишутинца Каракозова на Александра II и нечаевскими авантюрами 1869 года это были две стадии одного процесса, истоки которого лежали в вульгаризации глубоко гуманизированной революционной теории Чернышевского, в ее одностороннем прочтении, в скоропалительных попытках найти в ней простой ключ к решению исторических задач высшей степени сложности. Независимо от субъективных намерений участников ишутинского кружка и тем более нечаевцев, их деятельность знаменовала кризисные тенденции в освободительном движении 60-х годов уже тем, что возбуждала волну правительственной реакции, наносила ему объективный вред[1]. Закономерно, что Чернышевский, помещенный в конце 1866 года в ту же тюрьму Александровского завода, куда привезли партию осужденных по каракозовскому делу, в разговорах с ними не мог не высказать своего отрицательного взгляда на это «прямолиней-

[1] См.: Володин А. И., Карякин Ю. Ф., Плимак Е. Г. Чернышевский или Нечаев?: О подлинной и мнимой революционности в освободительном движении России 50—60-х годов XIX века. — М., 1976.

ное революционерство»[1], как передает его слова слышавший их землеволец С. Г. Стахевич. Те же, кому было адресовано это определение, почтительно глядя на Чернышевского, как на литературную знаменитость, наставника и патриарха, в шутку, но и не без опаски прозвали его «стержень добродетели»[2].

Что еще отличало Чернышевского от его самозванных последователей, то это непрерывная умственная работа, постоянно пополняемый арсенал знаний и, как следствие этого, созданная им система мировоззрения, в которой органически соответствовали друг другу историко-политические, экономические, философские, эстетические, литературные, нравственные взгляды. Большинство из них также было результатом студенческих исканий.

Среди проблем, вставших перед Чернышевским в пору идейного самоопределения, проблема единства убеждений оказывалась особенно насущной. Молодой мыслитель почувствовал это в памятном для него 1848 году, — обретение республиканско-социалистических общественных позиций потребовало от него тогда гармонирующего с ними философского мировоззрения. Первая же философская книга, прочитанная Чернышевским, — «История философской системы в Германии» К. Л. Мишле, немецкого ученого-гегельянца, — его «радостно и сильным образом... взволновала» и увлекла «признанием прогресса всеобщего» (I, 147). Сочувствие гегелевской идее развития, воспринятой через Мишле, вызвало у Чернышевского интерес к философии Гегеля в целом, и в его дневнике появилась такая запись: «Мне кажется, что я почти решительно принадлежу Гегелю, которого почти, конечно, не знаю... <...> Я предчувствую, что увлекусь Гегелем» (I, 147—148). Предчувствия эти, однако, не оправдались. В начале 1849 года Чернышевский начал читать гегелевскую «Философию права» — работу, в которой философские вопросы переплетались с политическими, — и остался разочарованным. «...Мне кажется, — записал тогда Чернышевский о Гегеле, — он раб настоящего положения вещей, настоящего устройства общества...» (I, 231). Чернышевского-студента не удовлетворили политические выводы гегелевского учения, оттолкнуло консервативно-либеральное «нежное снисхождение к существующему» (I, 232), как определил он политическую позицию Гегеля. Отношение Гегеля к вопросам политики

[1] Стахевич С. Г. Среди политических преступников//Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников. — М., 1982. — С. 315.
[2] Там же. — С. 296.

имело, однако, прямую связь с собственно философскими основаниями его системы, и это побудило Чернышевского, вслед за политическими концепциями Гегеля, отвергнуть и гегелевский философский идеализм. Вместе с тем Чернышевский оказался в числе тех русских мыслителей, для которых не прошла даром диалектическая школа немецкого философа. Не будучи последовательным диалектиком, Чернышевский делал попытки применить диалектический метод в своих полемических работах о крестьянской реформе и путях последующего развития России. В 1858 году он выступил со статьей «Критика философских предубеждений против общинного владения», где предпочтение частного землевладения (появившегося на относительно зрелых стадиях истории человеческого общества) общинному («первобытному») оспаривалось при помощи гегелевского логического построения: «высшая степень развития по форме сходна с его началом» (V, 364). Опираясь на установленный Гегелем принцип спиралеобразного процесса развития, Чернышевский настаивал на том, что именно «черта первобытности», главный довод противников общинной поземельной собственности, по закону диалектики «указывает в общинном владении высшую форму отношений человека к земле» (V, 379). Если вспомнить, что общинное землепользование виделось Чернышевскому коренным условием перехода России к социализму, то станет ясно, каким идеям служила в его руках гегелевская диалектика.

Однако даже в этой статье Чернышевский посчитал нужным оговориться: «Мы — не последователи Гегеля...» (V, 363). Основанием для такого признания являлось то, что в вопросах философского мировоззрения Чернышевский был последователем другого классика немецкой философской мысли, идейного антипода Гегеля — Людвига Фейербаха. Одно из главных сочинений Фейербаха — «Сущность христианства» — Чернышевский прочитал в 1849 году, эту книгу (в первом немецком издании 1841 года) принес ему Александр Ханыков, тот самый петрашевец, из рук которого он получил и книги Фурье. Несмотря на то что идеи Фейербаха, и прежде всего материалистическая критика религии, содержащаяся в «Сущности христианства», усваивались молодым Чернышевским не без внутренней борьбы, знакомство с философией Фейербаха сразу ощущалось им как открытие. «...Человек недюжинный, с убеждениями» (I, 248) — таким было первое впечатление Чернышевского о Фейербахе. Сильнейшее воздействие на Чернышевского оказало впоследствии фейербаховское уче-

ние об антропологической сущности религии. Одно из фундаментальных положений «Сущности христианства» гласило: «Божественная сущность — не что иное, как человеческая сущность, очищенная, освобожденная от индивидуальных границ, то есть от действительного, телесного человека, объективированная, то есть *рассматриваемая и почитаемая в качестве посторонней, отдельной сущности*»[1]. Эта мысль Фейербаха о происхождении бога из недр человеческого сознания, этот пафос объяснения сверхчеловеческого человеком были теми первотолчками, которые направили Чернышевского к атеизму. После двухлетних размышлений над книгами Фейербаха, в конце своей студенческой жизни, Чернышевский признался самому себе: «Скептицизм в деле религии развился у меня до того, что я почти совершенно от души предан учению Фейербаха» (I, 391).

Но не одни атеистические уроки дало Чернышевскому чтение Фейербаха. Из сочинений немецкого мыслителя он почерпнул основополагающие принципы своих взглядов на природу и на человека как часть природы. Вслед за Фейербахом Чернышевский отвергал идеалистическое раздвоение человеческого существа на дух и плоть (дуализм), отстаивая мысль о едином — материальном — источнике духа и тела, а отсюда и приоритет материи по отношению к сознанию. Приверженность Чернышевского к фейербаховскому антропологическому материализму обусловила его устойчивый интерес к естественным наукам, особенно к тем из них, предметом которых являются человек и жизненный процесс в биологическом значении этих понятий. Естествоведение представлялось Чернышевскому новой системой объективных знаний, идущей на смену всем старым философским системам. Поэтому в статье «Антропологический принцип в философии» (1860), главном своем философском произведении, он утверждал: «Принципом философского воззрения на человеческую жизнь со всеми ее феноменами служит выработанная естественными науками идея о единстве человеческого организма; наблюдениями физиологов, зоологов и медиков отстранена всякая мысль о дуализме человека. Философия видит в нем то, что видят медицина, физиология, химия...» (VII, 240).

Антропологизм, видевший в человеке исключительно продукт природы, явление естественной истории, не мог

---

[1] Фейербах Л. Избр. философские произведения. — М., 1955. — Т. 2. — С. 43.

обеспечить подлинно научного понимания человеческой сущности, поскольку обходил стороной социально-историческую детерминированность человека и его практическое воздействие на природу. Не рассматривая человеческую сущность как «совокупность всех общественных отношений» [1], — этот историко-материалистический взгляд на нее противопоставил антропологии Фейербаха К. Маркс, — антропологический материализм остался материализмом только в истолковании природы, но не истории и не общества. В этом проявилась ограниченность антропологического философского принципа, хотя было бы неисторичным сводить к таким слабостям его роль в деле создания научной картины мира. Завоевание первоосновных материалистических истин в борьбе с высокоразвитыми системами философского идеализма XVIII — начала XIX века оказалось крупнейшей историко-философской заслугой фейербахианства и его русского представителя Чернышевского. В ленинской работе «Материализм и эмпириокритицизм» в полной мере было оценено историческое значение Чернышевского-философа: «Чернышевский — единственный действительно великий русский писатель, который сумел с 50-х годов вплоть до 88-го года остаться на уровне цельного философского материализма и отбросить жалкий вздор неокантианцев, позитивистов, махистов и прочих путаников. Но Чернышевский не сумел, вернее: не мог, в силу отсталости русской жизни, подняться до диалектического материализма Маркса и Энгельса» [2].

Говоря о влиянии философии Фейербаха на мировоззрение Чернышевского, не следует преувеличивать степень зависимости русского мыслителя от немецкого. Чернышевский, правда, не раз говорил о себе как об ученике Фейербаха, называл себя только лишь «истолкователем идей Фейербаха» (II, 121), но далеко не все идеи Чернышевского были созвучны идеям его учителя. Чернышевский не принял созерцательности воззрений Фейербаха и в своей идеологии стремился сочетать фейербаховский материализм с убеждениями революционного демократа, выше всего ценившего действенность теории. Атеизм и материализм были для Чернышевского философским соответствием политической революционности.

11 сентября 1850 года Чернышевскому был вручен диплом об окончании Петербургского университета. После по-

---

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. — Т. 3 — С. 3.
[2] Ленин В. И. Полн. собр. соч. — Т. 18. — С. 384.

лучения степени кандидата (она присваивалась окончившим университет при защите выпускного сочинения) Чернышевский некоторое время служил учителем словесности в кадетском корпусе в Петербурге, но в апреле 1851 года вернулся в Саратов, чтобы занять должность преподавателя местной гимназии. Педагогическая деятельность в Саратове, продолжавшаяся два года, стала первой попыткой Чернышевского применить на практике те убеждения, которые сформировались у него в студенческие годы. В объяснении с невестой — дочерью саратовского врача Ольгой Сократовной Васильевой — Чернышевский прямо об этом сказал: «У меня такой образ мыслей, что я должен с минуты на минуту ждать, что вот явятся жандармы, отвезут меня в Петербург и посадят меня в крепость, бог знает, на сколько времени. Я делаю здесь такие вещи, которые пахнут каторгою — я такие вещи говорю в классе» (I, 418).

В признаниях Чернышевского будущей жене проявились и особые свойства его нравственной личности, созданной неустанными усилиями самовоспитания. Говоря с Ольгой Сократовной «не таким языком... каким должен говорить жених» (I, 422), Чернышевский делал это лишь для того, чтобы предоставить ей полную свободу в решении своей и его судьбы. Недаром все свое красноречие он, казалось, употребил на то, чтобы доказать выбиравшей жениха девушке, какая бедственная участь может ожидать жену человека, не принадлежащего себе, — именно таким представлялось ему житейское положение революционера. И только убедившись, что выйти за него замуж, несмотря ни на что, «кажется ей не потерею, а выигрышем» (I, 478), Чернышевский решился предложить Ольге Сократовне свою руку. «Твое счастье для меня дороже моей любви» (I, 485), — записал он тогда в «Дневнике моих отношений с тою, которая теперь составляет мое счастье», и это чувство до конца его дней осталось в нем неизменным. Свое заточение в тюрьмах и ссылках он воспринимал как трагедию с той лишь стороны, с какой оно сделало жизнь Ольги Сократовны, по словам младшего сына Чернышевских — Михаила Николаевича, «счастливой мимолетно и несчастной навеки». История любви и семейных отношений Чернышевского[1] могла бы быть названа подвигом самоотречения ради любимого человека, если бы он, теоретик «разумного эгоизма», не смотрел на себя совсем противопо-

[1] См.: Чернышевская Н. М. «Озарена тобою жизнь моя...»: Николай Гаврилович и Ольга Сократовна Чернышевские//Рус. лит. — 1978. — № 1. — С. 122—140.

ложным образом. Своего счастья Чернышевский не мог ощущать ни в чем, кроме как в счастье ближнего—и жены в особой мере. Чувства его и здесь никак не расходились с его главными идеалами — идеалами общественной гармонии: «Каждый порядочный человек, — говорил Чернышевский, — обязан... ставить жену выше себя — этот временный перевес необходим для будущего равенства» (I, 444). Без этого и многих других социально-нравственных открытий, совершавшихся Чернышевским на собственном сердечном и семейном опыте, был бы невозможен его роман «Что делать?».

Свадьба Николая Гавриловича и Ольги Сократовны состоялась 29 апреля 1853 года. Через полмесяца, вместе с женой, Чернышевский снова приехал в Петербург, еще не зная, какому поприщу он сможет себя посвятить.

ДИССЕРТАЦИЯ «ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОТНОШЕНИЯ ИСКУССТВА К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ»

Перед отъездом в столицу Чернышевский много размышлял о возможностях своей будущей деятельности. Для практического участия в общественной жизни разночинному интеллигенту даны были, как говорил еще Белинский, «только два средства: кафедра и журнал»[1]. Чернышевский это знал и потому рассчитывал проявить себя в первую очередь в области университетской науки, а потом сочетать академическую работу с журнально-публицистической. По приезде в Петербург он начал готовиться к экзамену по русской словесности на степень магистра, а также утвердил тему магистерской диссертации у своего официального руководителя в университете—профессора А. В. Никитенко. За короткий период с июля по сентябрь 1853 года Чернышевским была написана давно задуманная диссертация «Эстетические отношения искусства к действительности». Представить работу к защите удалось, правда, не сразу — руководителю диссертанта и университетскому совету она казалась и спорной, и посягающей на общепризнанные основы философско-эстетической науки. Тем не менее после многочисленных задержек и редактуры, смягчавшей критический пафос автора, диссертация была напечатана, и 10 мая 1855 года прошел публичный диспут, на котором Чернышевский защищал идеи созданной им новой эстетической теории. «Это была первая мол-

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., М., 1958. — Т. 11. — С. 581.

ния, которую он кинул»[1], — сказал о диссертации Чернышевского публицист-демократ Н. В. Шелгунов, единственный из присутствовавших на защите литераторов, кто оставил воспоминания об этом событии. Н. В. Шелгунов считал, что именно тогда, в мае 1855 года, в «битком набитой слушателями» аудитории Петербургского университета Чернышевский в первый раз провозгласил «умственное направление шестидесятых годов»[2].

То универсальное идейное значение, которое мемуарист придавал достаточно все-таки специальному исследованию Чернышевского, не было кажущимся. Пересмотр эстетических категорий, предпринятый в диссертации, не мог бы осуществиться, если бы автор не пересмотрел здесь и общие философские понятия, идеалистическую научную традицию в целом. Она-то и была главным объектом полемики молодого материалиста-фейербахианца, что хорошо понимали и его оппоненты (А. В. Никитенко и М. И. Сухомлинов), и его слушатели. Чернышевский лишний раз подчеркнул это в своей речи на диспуте. «Наши понятия об идеальном значении искусства отжили, и их надо отбросить вместе со *всеми аналогичными идеями о других предметах*» — так, со слов А. Н. Пыпина, передавал одно из высказываний Чернышевского на защите старый его биограф Е. А. Ляцкий.

При всем том, что полемичность диссертации Чернышевского ни от кого не утаивалась, научный аппарат самого ее текста остался, однако, по цензурным причинам во многом анонимным. Автор работы постоянно говорил о неудовлетворительности «господствующих в науке понятий», порой им давались глухие ссылки на выработанные уже наукой «материалы для нового воззрения», но о том, что отвергалась здесь философия Гегеля, поставленная университетскими курсами выше критики, а положительные выводы основывались на учении Фейербаха, упоминать которого во времена «мрачного семилетия» запрещалось, читатель должен был догадаться. Чтобы избежать голословности, Чернышевский ввел в диссертацию разбор многотомной «Эстетики» немецкого гегельянца Фридриха Фишера, повторявшей многие положения «Лекций по эстетике» Гегеля. Только такой ход давал возможность развернуть, хотя бы опосредованно, критику гегелевских взглядов.

---

[1] Шелгунов Н. В., Шелгунова Л. П., Михайлов М. Л. Воспоминания: В 2 т. — М., 1967. — Т. 1. — С. 237.

[2] Там же. — С. 192.

В качестве первого и одного из главных в диссертации Чернышевского ставился вопрос о сущности прекрасного. Эстетика Гегеля решала его в соответствии с общим воззрением объективного идеализма на взаимоотношения материи и сознания. Первичной Гегель мыслил абсолютную идею, воплощением которой являлась для него материальная жизнь вселенной. В процессе материального осуществления абсолютная идея разлагается, по Гегелю, на цепь отдельных, частных идей, которые, в свою очередь, осуществляются во всем множестве предметов и явлений действительного мира. Ни в одном из отдельно взятых предметов или существ, представляющих собой образы этих определенных идей, последние не могут осуществиться вполне, хотя каждый такой образ стремится к полноте воплощения своей идеи. Мера осуществления идеи в образе и есть, в гегелевском понимании, мера прекрасного. Само же прекрасное определялось автором «Лекций по эстетике» как «чувственная видимость идеи»[1], или, в изложении Чернышевского, «совершенное тождество идеи с образом» (II, 7). Нетрудно заметить, насколько относительным предстает прекрасное в идеалистической теории, — ведь абсолютное тождество идеи и образа в действительности невозможно, а значит, не существует в действительности и абсолютно прекрасного.

Истолкование прекрасного у Гегеля вызвало возражения Чернышевского и как слишком широкое, и как слишком узкое. С одной стороны, полагал Чернышевский, не всякое явление, в котором с большой степенью полноты воплощается его идея, может быть включено в круг прекрасных объектов: «Чем лучше в своем роде болото, тем хуже оно в эстетическом отношении» (II, 8). В данном случае налицо неоправданная широта гегелевских представлений о прекрасном. С другой стороны, в них есть и своя узость, поскольку в действительности находится целый ряд явлений, осуществляющих собой общую родовую идею, но не способных совместить в себе все ее, нередко взаимоисключающие, признаки. «...Мы даже никак не можем представить себе, — говорил Чернышевский, — чтобы все оттенки человеческой красоты совмещались в одном человеке» (II, 8).

Оспаривая гегелевское положение о прекрасном как «единстве идеи и образа», Чернышевский сумел оригинально его переосмыслить. Идеалистическое определение пре-

[1] Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1968. — Т. 1. — С. 119.

красного было превращено им в материалистическое определение художественного произведения. «...Прекрасно будет произведение искусства действительно тогда только,— читаем мы в диссертации, — когда художник передал в произведении своем все то, что́ хотел передать» (II, 9). Создать прекрасное художественное произведение — это и означает, по Чернышевскому, достигнуть адекватного воплощения идеи в образе, хотя в такой трактовке идея перестает быть идеалистическим абсолютом, а становится принадлежностью действующего человека. «...«*Прекрасно* нарисовать лицо» и «нарисовать *прекрасное* лицо» — две совершенно различные вещи» (II, 9),— пояснял свою́ мысль Чернышевский.

Что же касается определения прекрасного, то в этом пункте, ключевом для всякой эстетической теории, диссертация Чернышевского развивала и также наполняла новым содержанием один из побочных тезисов гегелевской эстетики, согласно которому понятие прекрасного неотделимо от понятий живого и особенно одушевленного. «Можно даже вообще сказать, — значилось в одном из абзацев диссертации, не пропущенной цензурой в текст первого издания, — что, читая в эстетике Гегеля те места, где говорится о том, что прекрасно в действительности, приходишь к мысли, что бессознательно принимал он прекрасным в природе говорящее нам о жизни, между тем как сознательно поставлял красоту в полноте проявления идеи» (II, 13). То, что Чернышевский воспринял как противоречие гегелевской системы, противоречием в ней не было, ибо Гегель и мыслил жизнь как проявление идеи, исходил из предпосылки, что «мертвая, неорганическая природа несоразмерна идее, и лишь живая, органическая природа является ее действительностью»[1]. Однако в системе Чернышевского понимание прекрасного как живого исключало мысль о прекрасном как воплощенной идее. Жизнь, верил Чернышевский, — не отблеск идеи, а потому и красота — не рефлекс духа, но объективная реальность. На основе этого убеждения Чернышевским и было дано новое определение прекрасного: «Прекрасное есть жизнь» (II, 10). Поскольку же ранее в диссертации устанавливалось, что прекрасной может быть признана не всякая жизнь, поскольку Чернышевский свое определение прекрасного продолжил: «...прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такою, какова должна быть она по нашим понятиям» (II, 10).

---

[1] Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1968. — Т. 1. — С. 127.

Суждение о прекрасном, апеллирующее к общечеловеческим («нашим») понятиям, безусловно, носило в таком виде антропологический характер, то есть предполагало существование неизменной в своем внутреннем содержании человеческой природы. Историческая изменчивость человеческих понятий не была еще осознана Чернышевским, хотя сразу после своего антропологического определения прекрасного он сделал шаг к овладению исторической методологией: показал социально обусловленные различия между крестьянскими и дворянскими представлениями о женской красоте. О том, что проблема социального содержания эстетики всерьез занимала Чернышевского, свидетельствует и его статья «Критический взгляд на современные эстетические понятия» (1854), в которой рассмотрение народных и светских идеалов красоты дополнялось анализом эстетических вкусов купеческого сословия.

Пересмотрев идеалистическую концепцию прекрасного, Чернышевский должен был составить новые понятия и о тех эстетических категориях, которые в систематике Гегеля и Фишера граничили с категорией прекрасного и ей иерархически подчинялись. Этими категориями были возвышенное, трагическое и комическое. Автор диссертации принял, хотя и с оговорками, традиционное определение комического («перевес образа над идеею» — II, 31), однако не пошел по традиционным путям в истолковании возвышенного и трагического. В возвышенном он увидел не «перевес идеи над образом» и не «проявление абсолютного» (II, 15), то есть не то, что видела в нем идеалистическая эстетика. «Возвышенный предмет, — полагал Чернышевский, — предмет, много превосходящий своим размером предметы, с которыми сравнивается нами; возвышенно явление, которое гораздо сильнее других явлений, с которыми сравнивается нами» (II, 19). Исключительно количественный критерий, равно как и по-прежнему метафизический взгляд на человеческие понятия, помешали мысли Чернышевского проникнуть в истинную природу возвышенного, но несмотря на это намеченная в его диссертации теория возвышенного не была лишена сильных сторон. Они проявлялись прежде всего в том, что возвышенное, как и прекрасное, признавалось здесь не продуктом субъективной фантазии, как утверждал, например, Кант, а фактическим явлением объективной действительности. Такой подход к проблеме обеспечивал важнейшее условие ее материалистического решения.

По-новому рассматривал Чернышевский и трагическое,

«высший, глубочайший род возвышенного» (II, 22), по его классификации. В учениях классического идеализма категория трагического связывалась с понятиями судьбы, рока или же, если следовать Гегелю, необходимости, объясняемой как осуществление божественной воли. Трагизм, в понимании Гегеля, обнаруживает себя там, где человек восстает против объективных законов природного или исторического бытия. Противоречие между волей субъекта и законами необходимости обуславливает его вину и вызывает возмездие. Гибель субъекта искупает эту вину, а та относительная правота, которая содержалась в его действиях, сливается с всеобщим единством. Все эти положения идеалистической теории трагического, и главное — признание гибели человека, вступившего в конфликт с объективным миром, неизбежным и закономерным исходом данного положения, оказались для Чернышевского не только теоретически неприемлемы, но и враждебны. Отнюдь не исключая бедствий и даже смерти отдельной личности в ее борьбе с природными или общественными силами, Чернышевский относил такого рода возможности к области случайного. Борьба, по его убеждению, «иногда трагична, иногда не трагична, как случится» (II, 27), но и тогда, когда она трагична, трагедия борющегося человека не фатальна и лишена связи с необходимостью. Трагическое определялось Чернышевским как «ужасное в человеческой жизни» (II, 30), с тем уточнением, что «ужасным» являются «страдание или погибель человека» (II, 30). Абстрактно-антропологические философские основания этих формулировок не раз, начиная с работ Г. В. Плеханова [1], подвергались критике в литературе о Чернышевском. Исследователями его эстетики указывалось, например, что «ужасное», если оно возникает в антагонистической коллизии, осознается как таковое только одной из противоборствующих сторон, страдающей, и, следовательно, не может служить общезначимым показателем трагического; было установлено также и то, что Чернышевский не учитывал диалектику случайного и необходимого в истории: ведь сцепление случайностей, с историко-материалистической точки зрения, и есть та форма, в которой реализует себя необходимость. И тем не менее трактовка трагического у Чернышевского содержала в себе немало безусловно ценного. Неприятие фатализма, отрицание роковой и подлежащей неизбежному наказанию «преступности» борьбы, сама попытка своеобразного разо-

[1] См.: Плеханов Г. В. Избр. философские произведения: В 5 т. — М., 1958. — Т. 4. — С. 105—106.

блачения трагического в его мнимой законосообразности — все это выходило за пределы собственно эстетической проблематики и предвозвещало новую социально-политическую идеологию. Современный историк русской эстетики и критики Б. Ф. Егоров в этой связи отмечает: «Для радикального демократа, всерьез готовящегося к революционным, кровавым битвам, признание закономерности гибели означало своего рода ущербность, несостоятельность. <...> С трагичностью не мирились и просветительские представления о непрерывности, непоколебимости исторического прогресса»[1].

Широкие идеологические перспективы диссертация Чернышевского открывала и в решении своей центральной проблемы — проблемы соотношения искусства и действительности. «Здесь-то, кажется, сильнее всего выказывается важность основных понятий» (II, 31), — писал Чернышевский, подчеркивая мировоззренческий характер своих эстетических интересов и своей эстетической полемики. Точкой полемического отталкивания стало в данном случае учение Гегеля — Фишера об эстетическом идеале.

Говоря об идеалистической теории прекрасного, мы уже останавливались на тех ее положениях, согласно которым прекрасное, как осуществление идеи в образе, в действительности не может быть абсолютным, поскольку образ не может вместить в себя всю полноту идеи. Особенным несовершенством для Гегеля и его последователей было запечатлено прекрасное в природе: по той причине, что оно если и не иллюзорно, то все-таки зыбко, мимолетно, подвержено старению и порче, подчинено «владычеству искажающего случая» (II, 34), как выразился процитированный Чернышевским Фишер. Случайность, непреднамеренность прекрасного в природе образуют его прелесть, но вместе с тем и губят его, являясь в нем, по словам Фишера, «зерном смерти» (II, 33). Более совершенным, чем прекрасное в природе, более соответствующим идее представало в гегельянской эстетике прекрасное в искусстве. «...Необходимость прекрасного в искусстве, — говорил Гегель, — выводится из неудовлетворительности непосредственной действительности»[2]. Прекрасное в искусстве, по Гегелю, призвано восполнить недостатки прекрасного в природе и явить собой «очищенный» от природного несовершенства идеал. Идеалом мыслилась Гегелю «действительность, полу-

[1] Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века. — М., 1982. — С. 128.

[2] Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1968. — Т. 1. — С. 161.

чившая соответствующую своему понятию форму»[1]. Идеальный образ, создаваемый сознательным и свободным духовным творчеством, ставился в эстетической системе идеализма выше непосредственного образа действительности, зависимого от случая и ограниченного. Поэтому и эстетические отношения искусства к действительности рассматривались здесь как отношения высшего к низшему: «...Красота искусства является красотой, *рожденной и возрожденной на почве духа*, и насколько дух и произведения его выше природы и ее явлений, настолько же прекрасное в искусстве выше естественной красоты»[2].

Для Чернышевского не было сомнений в превосходстве прекрасного в природе над прекрасным в искусстве. Убежденный в том, что прекрасное в действительности «истинно прекрасно и вполне удовлетворяет здорового человека» (II, 35), Чернышевский последовательно отверг все восемь выделенных им упреков идеалистической эстетики красоте природы. Такое качество естественной красоты, как непреднамеренность, например, он предпочел преднамеренности художественной красоты на том основании, что силы не сознающей себя природы неизмеримо превышают силы человека, а следовательно, и преимущества его сознательности. Идеалистическую неудовлетворенность редкостью прекрасного в природе Чернышевский не разделял ввиду свойственного ей смешения понятий «прекрасное» и «лучшее», «первое»: если первое в каждом роде явлений единично, то из этого, по мнению Чернышевского, еще не следует, что единично и прекрасное, — оно воспринимается безотносительно к достоинствам других объектов. Фантастичными считал Чернышевский и «сожаления о том, что прекрасное явление исчезает, — оно исчезает, исполнив свое дело, доставив ныне столько эстетического наслаждения, сколько мог вместить нынешний день...» (II, 42). С другой стороны, Чернышевский показал, что «произведения искусства страдают всеми недостатками, какие могут быть найдены в прекрасном живой действительности» (II, 52).

С точки зрения безусловного превосходства естественной жизни над искусственными созданиями человека Чернышевский рассматривал в диссертации систему искусств. Им подчеркивалось, что «силы «творческой фантазии» очень ограничены: она может только комбинировать впечатления, полученные из опыта» (II, 56). Поэтому каждая из разно-

[1] Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1968. — Т. 1. — С. 79.
[2] Там же. — С. 8.

видностей искусства по-своему зависит от действительности и неизбежно действительности уступает. Скульптура, к примеру, способна изображать формы человеческого тела, но статична и лишена красок жизни. Живопись красочна, однако ее краски беднее природных, и, кроме того, ей недоступна объемность. Гораздо менее совершенными, чем природа, предстают в эстетике Чернышевского и «высшие, совершеннейшие искусства» (II, 61) — музыка и поэзия. Так, поэзия, по его мнению, превосходит все другие искусства богатством содержания, но и в поэзии образ — «не более как бледный и общий, неопределенный намек на действительность» (II, 64).

Обзор видов искусства позволил Чернышевскому сделать один из главнейших для его эстетической теории выводов: «Природа и жизнь выше искусства...» (II, 73).

Это положение послужило в диссертации основанием для полемики с идеалистической эстетикой по вопросу о назначении искусства. «Господствующее», как выражался Чернышевский, то есть гегельянское, представление о необходимости искусства он обобщил в следующей формуле: «Идея прекрасного, не осуществляемая действительностью, осуществляется произведениями искусства» (II, 76). Поскольку же ранее в диссертации было установлено, что прекрасное в действительности удовлетворяет человека вполне и, более того, является единственно истинным и совершенным, постольку взгляд на человеческие потребности, обуславливающие существование искусства, и на его назначение оказывается у Чернышевского существенно иным.

Искусство, по Чернышевскому, призвано не восполнить недостаточность прекрасного в действительности, но «дать возможность, хотя в некоторой степени, познакомиться с прекрасным в действительности тем людям, которые не имели возможности наслаждаться им на самом деле; служить напоминанием, возбуждать и оживлять воспоминание о прекрасном в действительности у тех людей, которые знают его из опыта...» (II, 77). Отношение искусства к действительности представляется в этой связи Чернышевскому как «отношение портрета к лицу, им представляемому» (II, 77), искусство осмысляется как копия жизни и ее «суррогат» (II, 77).

Называя искусство «суррогатом» действительности, автор диссертации допускал упрощение в истолковании специфической природы искусства и его отношений к действительности. Ведь искусство является творческим воссозданием действительности и, значит, представляет собой не толь-

ко слепок с ее форм, но и воздействует на нее, творит ее. Вместе с тем понятия копии и даже суррогата несли в себе и положительное историко-философское значение. Современная эстетика видит в них не только первые опыты материалистической эстетической мысли, но и своеобразное предшествие (пусть отягощенное метафизическими оковами) ленинской теории отражения[1].

Показав зависимость искусства от жизни и обосновав мысль о назначении искусства быть заменой действительности, Чернышевский переходит к вопросам о целях и задачах искусства. Положение о главной цели искусства вытекает в диссертации из рассуждений автора о копировании жизни в искусстве: «...Первая цель искусства — воспроизведение действительности» (II, 78). Этот тезис выводит мысль Чернышевского к проблеме содержания искусства, к определению того, что искусство может и должно воспроизводить. Здесь Чернышевский вновь выступает оппонентом идеалистической эстетики.

Если для Гегеля содержание искусства исчерпывается прекрасным, то Чернышевский видит в прекрасном лишь одну из сторон содержания искусства. «...Сфера искусства не ограничивается прекрасным и его так называемыми моментами, — возражает Чернышевский Гегелю, — а обнимает собою все, что в действительности (в природе и в жизни) интересует человека — не как ученого, а просто как человека; общеинтересное в жизни — вот содержание искусства» (II, 81—82). При всем том, что категория «общеинтересного» была лишена в эстетике Чернышевского исторического содержания и носила антропологический характер, она была нужна эстетическому развитию середины XIX века. Идея «общеинтересного» наносила удар по кантианскому представлению о «незаинтересованности» эстетического суждения и направляла искусство к интересам практической жизни человека, становясь, таким образом, методологическим обоснованием принципов художественного реализма.

Наряду с воспроизведением жизни, другой генеральной задачей искусства Чернышевский считал ее объяснение, позволяющее воспринимающему искусство человеку «лучше понять жизнь» (II, 85). С объяснением жизни в сознании Чернышевского соединялась и идея ее оценки, суда над жизнью. Эта идея была сформулирована в диссертации как третья задача искусства, получившая терминологическое определение «приговор».

[1] См.: Соловьев Г. А. Эстетические воззрения Чернышевского. — 2-е изд. — М., 1978. — С. 9—34.

Требование приговора, предъявлявшееся Чернышевским к художественному произведению, достаточно явственно выводило его эстетическое исследование за рамки специальной научной дисциплины, граница с мотивами его литературной критики и публицистики. Не случайно мысли о приговоре, который искусство призвано выносить жизни, получили более детальное развитие уже не в диссертации Чернышевского — все-таки это была академическая работа, — а в журнальной статье — в его авторецензии на диссертацию, напечатанной в июньском номере журнала «Современник» за 1855 год. Здесь Чернышевский развернул и еще одну мысль своей диссертации, оставшуюся в ее подтексте. Искусство признавалось им наиболее действенным средством революционного просвещения людей — распространения знаний, научного мировоззрения, нравственных понятий, идей общественного прогресса. Именно такую функцию искусства имел в виду Чернышевский, когда говорил о нем как об «учебнике жизни».

ЧЕРНЫШЕВСКИЙ — ПИСАТЕЛЬ

В 1853 году началась литературно-критическая и публицистическая деятельность Чернышевского в журнале «Современник», ведущем органе русской революционной демократии. В 1853—1858 годах Чернышевский был основным критиком и библиографом журнала и поместил на его страницах несколько десятков статей и рецензий. К наиболее значительным работам Чернышевского-критика принадлежат историко-литературные циклы «Сочинения А. Пушкина» (1855) и «Очерки гоголевского периода русской литературы» (1855—1856), определившие отношение революционно-демократической литературы и журналистики к литературному наследию 1820—1840-х годов и установившие ее историческую родословную (наиболее значимыми здесь были имена Гоголя и Белинского), а также критические анализы произведений современных писателей: Л. Н. Толстого («Детство и отрочество. Соч. графа Л. Н. Толстого. Военные рассказы графа Л. Н. Толстого», 1856), М. Е. Салтыкова-Щедрина («Губернские очерки Щедрина», 1857), И. С. Тургенева («Русский человек на rendes-vous», 1858), Н. В. Успенского («Не начало ли перемены?», 1861). Отличительной чертой литературно-критических выступлений Чернышевского было то, что на литературном материале в них по преимуществу рассматривались вопросы общественно-политического движения в России в

период первой революционной ситуации. Чернышевский дал русской литературе образцы общественной, обращенной к самой жизни, публицистической критики.

Общественный темперамент Чернышевского оказался настолько сильным, что побудил его оставить занятия литературной критикой и обратиться к собственно публицистическому творчеству. В 1858 году, когда в редакции «Современника» утвердился Н. А. Добролюбов, Чернышевский передал ему критико-библиографический отдел журнала, а сам всецело отдался работе в политическом отделе «Современника». Публицистические статьи Чернышевского («О новых условиях сельского быта», «О способах выкупа крепостных крестьян», «Борьба партий во Франции при Людовике XVIII и Карле X», 1858; «Устройство быта помещичьих крестьян. Труден ли выкуп земли?», 1859; «Июльская монархия», 1860; «О причинах падения Рима», 1861, и др.) выразили существо тех революционных позиций, которые занимала русская демократия на рубеже 50—60-х годов в борьбе политических партий вокруг крестьянской реформы.

Литературно-критические, экономические, общественно-политические выступления Чернышевского в журнале «Современник» сделали его признанным главой революционно-демократического движения в России. Между тем в судьбах этого движения наступал трагический перелом: с середины 1862 года правительство Александра II, до сих пор действовавшее под знаком хотя и половинчатой, но либерализации русской жизни, повернуло вспять. На смену эпохе освобождения и реформ шла эпоха реакции: одним из первых ее предвестий стала приостановка «Современника» на 8 месяцев в мае 1862 года. 7 июля был арестован Чернышевский. После двухлетнего заключения в Петропавловской крепости, — два года Сенат фабриковал «дело» Чернышевского, — Чернышевский узнал приговор Сенатской комиссии: «За злоумышление к ниспровержению существующего порядка, за принятие мер к возмущению и за сочинение возмутительного воззвания к барским крестьянам и передачу оного для напечатания в видах распространения— лишить всех прав состояния и сослать в каторжную работу в рудниках на четырнадцать лет и затем поселить в Сибири навсегда»[1]. Александр II утвердил приговор, сократив наполовину срок каторги. Период с 1864 по 1872 год Чернышевский провел на каторге, затем еще 11 лет, до 1883 го-

[1] Дело Н. Г. Чернышевского: Сборник документов. — Саратов, 1968. — С. 430.

да, он жил в Вилюйске на поселении. В 1883 году Чернышевскому разрешено было вернуться в Россию, хотя это было не освобождение, а перемена места поселения: из Вилюйска он был переведен в Астрахань. Лишь за несколько месяцев до смерти, в 1889 году, Чернышевский смог вернуться на родину, в Саратов. Вторая половина жизни Чернышевского, 27 лет тюрем и ссылок, стала временем, в которое он сделался выдающимся писателем.

Беллетристические произведения Н. Г. Чернышевского органически связаны с его общественной и публицистической деятельностью.

Первый роман писателя — «Что делать?» — был создан в одиночной камере Алексеевского равелина, куда Чернышевского поместили после ареста. Удивляют сроки, понадобившиеся для завершения произведения: всего четыре месяца. Роман начат 4 декабря 1862 года, окончен 14 апреля 1863 года. Чернышевский торопился, ему необходимо было обнародовать свое творение. Роман нес в себе комплекс идей, знание которых писатель считал обязательным для молодых людей эпохи 60-х годов.

«Вся сумма философии романа, весь смысл его фигур обнимает некую энциклопедию общепсихологических, этических и социальных принципов, указывающих определенные правила жизни», — писал известный советский исследователь творчества Чернышевского А. П. Скафтымов [1]. «Что делать?» — произведение, имеющее и откровенно дидактическую цель. Задача Чернышевского — рассказать молодому читателю о новом человеческом типе так, чтобы обыкновенный здоровый человек мог перевоспитаться в процессе чтения. Эта учительная цель определила тип романа, его композицию, особенности построения характеров, авторскую позицию. «У меня нет ни тени художественного таланта... — говорил писатель в предисловии. — Все достоинства повести даны ей только ее истинностью» [2]. Не следует понимать слова Чернышевского об отсутствии у него художественного таланта в прямом и однозначном смысле. Это заявление автора романа не лишено иронии по поводу традиционных, романтических представлений о художественном таланте. «Серьезный» же смысл этого высказывания

[1] Скафтымов А. П. Роман «Что делать?» (Его идеологический состав и общественное воздействие)//Чернышевский Н. Г. Неизданные тексты, статьи, материалы, воспоминания. — Саратов, 1926. — С. 98.

[2] Чернышевский Н. Г. Что делать?: Из рассказов о новых людях. — Л., 1975. — С. 14 (Лит. памятники).

состоит в том, что автор отмечает в своем беллетристическом методе нечто большее, чем традиционная художественность. Повествование, подчеркивает Чернышевский, организуется идеей, и идеей, по его мнению, истинной. Это и определяет главную ценность романа.

Автор «Что делать?» ведет прямой разговор с читателем. Непосредственный диалог автора и читателя касается самых злободневных вопросов современности. Публицистическая направленность романа обнажена и подчеркнута Чернышевским. Суть его метода в том, чтобы научить делу; романическая «отделка» нужна лишь потому, что облегчает усвоение истины. Предлагая публике новый комплекс человеческой нравственности, Чернышевский постоянно активизирует внимание «своего» читателя прежде всего тем, что спорит с созданным им образом «проницательного читателя». «Проницательный читатель» — человек, казенно мыслящий, мещанин в мировоззренческом отношении. Объясняя его недоумения, возражения, автор полемизирует со своими возможными оппонентами: роман после выхода неизбежно должен был вызвать острые несогласия. Беседы с «проницательным читателем» давали возможность Чернышевскому предугадать и отвести предполагаемые обвинения. В этих эпизодах романа автор показал себя как блестящий художник-мыслитель, исключительно умело владеющий иронией.

Чернышевский представляет новое, только зарождающееся как уже победившее. «Новые люди» запрограммированы как победители, они «обречены» на счастье. Эта особенность творческого метода писателя, проявившаяся в «Что делать?», позволяет охарактеризовать роман как роман-утопию. До Чернышевского «утопия», чаще всего, — произведение фантастического содержания. Но вместе с тем Чернышевский показывает и реальную картину мира.

Идейно-композиционная структура романа «Что делать?» была метко охарактеризована А. В. Луначарским. В работе «Н. Г. Чернышевский как писатель» (1928) он отмечал: «...внутреннее построение... <«Что делать?»> идет по четырем поясам: пошлые люди, новые люди, высшие люди и сны...»[1].

Старый мир Чернышевский изображает лаконично и отстраненно, как то, что давно известно читателям. Писатель показывает две сферы старой жизни — дворянскую и ме-

[1] Луначарский А. В. Н. Г. Чернышевский как писатель//Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1963. — Т. 1. — С. 248.

щанскую. Дворянский мир представляют Михаил Иванович Сторешников, его мать, Соловцов (Жан), Серж... Это люди нежизнеспособные, совершенно отжившие. Их жизнь основана на гнилых корнях вульгарного эгоизма и паразитизма и поэтому лишена нравственного начала, а равно и возможностей и способностей развития. Даже лучшие из них, по Чернышевскому, не могут осуществиться. Серж наделен добротой, честностью, благородством, но роль его в жизни — быть любовником француженки Жюли.

Старый мещанский мир олицетворен в фигуре Марьи Алексевны Розальской. Ее поведение определено грубой алчностью и стремлением любым путем выбраться на верх жизни. Марья Алексевна приобрела известный капитал ростовщичеством и такими делами, о которых автор предпочитает говорить околичностями. Муж, дочь, сын для нее имеют интерес только в отношении к денежной выгоде. Верочка для Марьи Алексевны — товар, который нужно повыгоднее сбыть с рук. Чернышевский показывает, что Марья Алексевна даже осознает низость собственной жизни и свой аморализм. Однако, по ее рассуждению, в этом мире «нельзя не быть злой». Жизнь так устроена, что вынуждает к обману и воровству. Но среда Марьи Алексевны не лишена здоровых начал. Именно эта среда порождает «новых людей».

Чернышевский объясняет такое противоречивое обстоятельство двояко: художественным и прямым публицистическим путем. Писатель показывает, как выросла Верочка. Характер героини сложился сколько по противоположности сфере, в которой она воспитывалась, столько и благодаря ей. Среда эта представлена во «Втором сне Веры Павловны» аллегорически, как поле, на котором могут родиться здоровые пшеничные колосья: «Посмотрите корень этого прекрасного колоса: около корня грязь, ...слышите запах сырой, неприятный, но не затхлый <...>. Вы знаете, что на языке философии, которой мы с вами держимся, эта чистая грязь называется реальная грязь. Она грязна, это правда; но всмотритесь в нее хорошенько, вы увидите, что все элементы, из которых она состоит, сами по себе здоровы»[1]. Аллегория здесь же раскрыта: Марья Алексевна, в отличие от Сторешниковых и Соловцовых, все-таки трудилась, боролась за счастье, по-своему понятое. Чернышевский намечает общее между Марьей Алексевной и «новыми людьми», в частности Лопуховым. Они — люди дела,

[1] Чернышевский Н. Г. Что делать?: Из рассказов о новых людях. — Л., 1975. — С. 123.

труда, понимающие реальный смысл и цену вещей, люди сильные, волевые, умные, жизнестойкие.

«Новые люди» в романе — Лопухов, Кирсанов, Вера Павловна, Катя Полозова — показаны как люди обыкновенные. Чернышевскому важно показать не неповторимую личность, а норму, которая может пригодиться любому рядовому человеку. Подробно объяснены автором Лопухов и Кирсанов. У них сходная биография, близки их мировоззренческие позиции и научные взгляды, родственны жизненные программы: «Оба рано привыкли пробивать себе дорогу своей грудью, не имея никакой поддержки; да и вообще между ними было много сходства, так что если бы их встречать только порознь, то оба они казались бы людьми одного характера»[1]. Лопухов и Кирсанов — и в этом знамение времени и социальное знамение — разночинцы, медики, призвание их — наука; они порядочны, честны и абсолютно надежны.

Чернышевский создает для своих «новых людей» нравственность, не опирающуюся на религию. В прежние века основой нравственности были христианские заповеди. В религиозной этике, по Чернышевскому, есть мечта о справедливости. Но в целом он не принимает эту мораль. Как атеист, он убежден, что человек живет однажды. Поэтому нравственность должна опираться на то, что есть в самой личности. Человек естественно стремится быть счастливым. Это — эгоистическое желание, но здоровое и закономерное. Желание счастья не должно, однако, исполняться за счет других; надо совместить это эгоистическое стремление и понимание внеличных ценностей. Почти все теории, по мысли Чернышевского, приносят личность в жертву общему делу. Это не так. Надо найти нить, объединяющую личное и общее, связующую людей в этом мире. Для Чернышевского такой связующей нитью становится разум. «Новые люди» в романе — это люди нового сознания. Прежде всего для них изменилось понятие выгоды. Выгодно то, что полезно и для тебя, и для других. Разумом можно облагородить эгоистическое стремление быть счастливым. Для «новых людей» нет границы между разумным и возможным. Люди Чернышевского необыкновенно сознательны. Чтобы нагляднее представить новый способ отношений, писатель, в известной степени, схематизирует человеческую природу.

---

[1] Чернышевский Н. Г. Что делать?: Из рассказов о новых людях. — Л., 1975. — С. 49.

Теория в романе проверяется по ходу развития любовной интриги. В любовных отношениях затрагивается самая эгоистическая часть человеческой натуры, но и здесь герои руководствуются прежде всего разумом, понятиями выгоды и пользы. «Разумным эгоизмом» считает Лопухов свой отказ от научных занятий и женитьбу на Вере Павловне, когда до окончания курса ему оставалось несколько месяцев. Этот поступок — не жертва. Нельзя было иначе уничтожить неравенство между ним и Верочкой, считает герой. Равенство не может быть формальным, без настоящего равенства не будет счастья, поэтому его поступок — не жертва, а лишь выгода. Не желая быть помехой счастью Веры Павловны и Кирсанова, Лопухов уходит со сцены, вовсе не считая свой поступок подвигом самопожертвования: «Я представляюсь совершающим подвиг благородства. Но это все вздор. Мне нельзя иначе поступать, по здравому смыслу»[1]. Он сам был бы несчастлив возле страдающего человека. Желание быть счастливым совпадает у героя с желанием счастья для другого. У Чернышевского была исключительная вера в доброту человеческой природы. Человек остался прекрасен, несмотря на весь страшный опыт человечества. Возможности человеческой природы безграничны; люди несут в себе преодоление всех накопленных веками пороков. Была у Чернышевского и бесконечная вера в особые силы женской природы. Женская натура изначально высока, и поэтому Вера Павловна не нуждается часто в теории, в разуме, она по природному инстинкту поступает благородно.

Теория «разумного эгоизма» и герои Чернышевского современниками были оценены по-разному. Для многих они стали действительным эталоном в поступках. Даже люди совершенно противоположных Чернышевскому воззрений не могли не признать полезности таких героев. Н. С. Лесков, яростный противник всяческих направлений и теорий, назвал героев тенденциознейшего романа «Что делать?» «хорошими людьми», которые «несут собою образчик внутренней независимости и настоящей *гармонии* взаимных отношений. Они могут провалиться? Да, очень могут, но другие обойдут провал, пойдут, узнают, чего должно избегать и чего бояться. Тут нет беды, ибо все это вперед, вперед толкает. Люди растут»[2]. Были, естественно, и другие мне-

[1] Чернышевский Н. Г. Что делать?: Из рассказов о новых людях. — Л., 1975. — С. 184.

[2] Лесков Н. С. Николай Гаврилович Чернышевский в его романе «Что делать?» (Письмо к издателю «Северной пчелы»)//Собр. соч.: В 11 т. — М., 1958. — Т. 10. — С. 22.

ния. М. Е. Салтыков-Щедрин не принял рецептурности в изображении героев и романа в целом, того, что он называл «усчитыванием подробностей». Ф. М. Достоевский ставил под сомнение высказанный Чернышевским в романе взгляд на природу человека, на рационально постигаемую естественную натуру. Известны его слова о том, что человек устроен «не только естественно, но и сверхъестественно».

Действительно, по прочтении романа остается неразрешенным вопрос, подтверждает ли реальный процесс развития человечества веру в абсолютную чистоту человеческой природы. Лопухов не мог бы оставить Веру Павловну в том случае, если бы любовь к ней оказалась бы для него единственной. Разум не всемогущ, существуют еще таинственные глубины чувства и сердца. Есть правда в возражениях оппонентов Чернышевского, однако и у автора «Что делать?» были свои высокие основания для его суждений о человечестве.

«Новые люди» работают для общего счастья, но они обыкновенны и не должны отказываться от личных желаний. Только исключительные люди могут отречься от личности, от себя ради общей цели. Таков Рахметов, названный в романе «особенным человеком». Сознательно жертвуя гармонией, проживая жизнь без мысли о счастье, этот герой исключительно сосредоточен на высших потребностях и идеалах жизни. Следует подчеркнуть, что в образе Рахметова, отказавшего себе в полноте жизни и человечности, Чернышевский менее всего предполагал создать общую меру человеческого поведения и человеческого альтруизма. Рахметов — «ригорист», но не потому, что такими должны быть все, а как раз потому, что идеалы общей жизни «ригоризм» исключают. Но для осуществления этих идеалов, для того чтобы в будущем все могли жить без необходимости жертв и ограничений, сейчас нужны жертвы и ограничения, нужен «ригоризм». Рахметов и берет это бремя на себя — для всех.

Качества «новых людей», нравственные, умственные, физические, развиты в Рахметове до гиперболических масштабов. Лопухов, Кирсанов, Вера Павловна начинают видеть свою «выгоду» в «выгоде» ближнего — Рахметов о своей «выгоде» и не помышляет, полностью отдавая себя общему делу. «Новые люди» — образованные люди, Рахметов выделяется и среди них особенной начитанностью, особенным чутьем первичной идеи и первичного знания, позволяющим ему постигать науки только посредством изучения ограниченного круга капитальных первоисточников.

Кроме того, Рахметов способен на исключительные, необыкновенные умственные усилия (чтение в течение трех суток). Таким же образом и богатырская физическая закалка Рахметова оказывается предельным развитием того здорового физического состояния, в котором сознательно поддерживают себя рядовые «новые люди».

Рахметов — своеобразный предел типа героев Чернышевского, его образный концентрат. Поэтому его характеристика завершается знаменательными словами автора: «Велика масса честных и добрых людей, а таких людей мало; но они в ней — теин в чаю, букет в благородном вине; от них ее сила и аромат; это цвет лучших людей, это двигатели двигателей, это соль соли земли»[1].

Замечательная черта образа Рахметова состоит также и в том, что при всей своей идеальной программности, даже некоторой теоретичности, он отнюдь не лишен жизненной убедительности, индивидуальной характерности. Утопичность замысла Чернышевского — показать «новых людей» счастливыми уже в настоящем — определила художественную недостаточность в изображении Лопухова, Кирсанова... В Рахметове Чернышевский представил живой образ самоотверженного борца, революционера, жертвующего всем. Образ этот имел устойчивые традиции в русской литературе. Именно так охарактеризован Добролюбов в известном стихотворении Н. А. Некрасова «Памяти Добролюбова».

Социальный идеал Чернышевского нашел образное выражение в «Четвертом сне Веры Павловны», где нарисованы картины гармонического общества будущего. Эти картины — художественный итог романа. Согласно замечанию современной исследовательницы, «описание будущего общества служит как бы вершиной социальных «опытов», о которых рассказано в книге, их отдаленным положительным результатом, выражением торжества дела, которому посвятил всего себя Рахметов»[2].

В социально-экономическом устройстве общество будущего у Чернышевского во многом осуществляет идеи утопического социализма Шарля Фурье. Социальным первоэлементом является здесь крупная производственно-бытовая ассоциация (Фурье называл подобного рода объедине-

---

[1] Чернышевский Н. Г. Что делать?: Из рассказов о новых людях. — Л., 1975. — С. 215.

[2] Лотман Л. М. Социальный идеал, этика и эстетика Чернышевского//Идеи социализма в русской классической литературе. — Л., 1969. — С. 227.

ния «фалангами»). Это свободный коллектив, где выгода каждого является условием и основанием выгоды всех. Каждый из членов этого коллектива — гармонический человек, обретающий свою гармоничность в процессе и физического (преимущественно земледельческого, естественно-природного) труда, и умственных занятий. Человек освобожден здесь от профессиональной однобокости, все занимаются всем и таким образом познают жизнь в ее радостной полноте и всесторонности.

Общество будущего счастливо и потому, что подчиняет свою жизнь природным ритмам (производственные ассоциации переходят с севера на юг и с юга на север со сменой времен года) и природным потребностям человека. Главная из этих потребностей — потребность любви. Гармоническая любовь становится возможной в этом монолитном социальном организме, ибо все люди освобождены здесь от материального и социального гнета, а потому и от взаимных притязаний друг к другу. Исчезает семья со всеми ее трагическими в социально несовершенном обществе условиями, однако исчезает не потому, что человек утрачивает родственные чувства. Эти чувства переходят в новое качество — в чувства общей семьи человечества.

Многие из этих мечтаний Чернышевского носили не только утопический, но и фантастический характер. Особенно это касается материально-бытовых деталей картины, разработанных Чернышевским достаточно подробно. Но из того, что история не подтвердила ряда прогнозов писателя, еще не следует, что его концепция будущего себя никак не оправдала. В ней есть великий исторический смысл, ибо Чернышевский призывает человека к социальному, экономическому, идейному, нравственному творчеству. Этот призыв сохраняет всю свою ценность, притягательность, идеальную значимость и сегодня.

«Что делать?» — произведение оптимистическое, исполненное надежды на скорую перемену жизни. Второй роман Чернышевского — «Пролог» — окрашен грустной тональностью. Эта книга создана на каторге в 1867—1870 годах, имеет подзаголовок «Роман из начала шестидесятых годов».

В «Прологе» писатель ставит другие задачи и соответственно использует иной метод, нежели в «Что делать?». Роман «Пролог» обращен в прошлое. Он призван объяснить, почему не произошла «перемена декораций» — революция, а также показать вызванную этим трагедию русского разночинца. По жанровому типу — это роман социально-психологический, открыто автобиографический.

У персонажей «Пролога» имеются реальные прототипы: у Волгина — сам Чернышевский, у жены Волгина — Ольга Сократовна Чернышевская, у Левицкого — Добролюбов, у графа Чаплина — М. Н. Муравьев, у Рязанцева — один из лидеров либеральной интеллигенции историк К. Д. Кавелин, у Савелова — Н. А. Милютин, активный деятель крестьянской реформы.

Роман «Пролог» делится на две части: «Пролог пролога» и «Из дневника Левицкого за 1857 год». Действие романа происходит в 1857 году. В «Прологе» изображается борьба общественных сил и партий в период подготовки отмены крепостного права. Чернышевский создает портреты многих деятелей крестьянской реформы. Здесь и реакционер Чаплин, выступающий, по трагической иронии судьбы, представителем реформистской власти, в то время как он является по сути ненавистником всяких реформ. Здесь и заигрывающий с либерализмом и демократией правительственный чиновник Савелов, и готовый на любые уступки реакции либерал Рязанцев. Так или иначе, но реформа для многих оказывается выгодным моментом для собственного осуществления. Крестьяне же мало кого заботят. Волгин, на первый взгляд, держит по отношению к реформе странную ироническую позицию. Развитие действия в романе подчеркнет, что только такая позиция является в высшей степени достойной. Реформа не может быть серьезным моментом в жизни народа. Она не принесет настоящих перемен, поэтому нужно спокойно-иронически отнестись к этому правительственному мероприятию и сберечь силы для решительных серьезных действий.

Волгин — герой с драматическим сознанием. Он понимает, что даже гигантские усилия, направленные на освобождение народа, завершаются малым делом, не дающим удовлетворения. «Ясное понимание необходимости крестьянской революции в России и сознание отсутствия революционных возможностей в массах как главного условия для успеха революции — вот то противоречие, на котором сосредоточена была мысль Чернышевского», — писал о «Прологе» А. П. Скафтымов [1].

Чернышевский в «Прологе» утверждает мысль, что освободить насильственно нельзя: пока человек не захочет освободиться сам — никто ему не поможет.

---

[1] Скафтымов А. П. Сибирская беллетристика Н. Г. Чернышевского//Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. — М., 1972. — С. 316.

Драматизм положения современного передового общественного деятеля усугубляется тем, что и в частной жизни он не может быть вполне счастлив. История с ее противоречиями входит в судьбы каждого частного человека. Трагедия Левицкого состоит отчасти и в том, что он не может найти себе женщины по плечу. Каждое из его увлечений кончается крахом. Герой готов полюбить, но постоянно наталкивается на ограниченность понимания. Каждое его стремление завершается страшной душевной болью непонятости.

Беллетристические произведения Чернышевского подчеркивают единственность его места в русском общественном движении и чрезвычайность его роли в русской литературе.

Литература. Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. — М., 1939—1953; Дело Н. Г. Чернышевского. Сборник документов. — Саратов, 1968; Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников. — М., 1982; Писарев Д. И. Разрушение эстетики. — Мыслящий пролетариат//Писарев Д. И. Соч.: В 4 т. — М., 1955—1956. — Т. 3, 4; Плеханов Г. В. Избр. философские произведения: В 5 т. — М., 1958. — Т. IV; Луначарский А. В. Н. Г. Чернышевский как писатель. — Романы Н. Г. Чернышевского. — Этика и эстетика Чернышевского перед судом современности//Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1963, 1967. — Т. 1, 7; Демченко А. А. Н. Г. Чернышевский. Научная биография. — Саратов, 1978—1984. — Ч. I—II; Лебедев А. А. Разумные эгоисты Чернышевского. Философский очерк. — М., 1973; Пинаев М. Т. Комментарий к роману Н. Г. Чернышевского «Что делать?». — М., 1963; Пинаев М. Т. Н. Г. Чернышевский: Художественное творчество. — М., 1984; Скафтымов А. П. Художественные произведения Чернышевского, написанные в Петропавловской крепости. — Чернышевский и Жорж Санд. — Сибирская беллетристика Н. Г. Чернышевского//Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. — М., 1972; Соловьев Г. А. Эстетические воззрения Чернышевского. — 2-е изд. — М., 1978; Чернышевский Н. Г. Эстетика. Литература. Критика. — Л., 1979.

Николай Алексеевич Некрасов

(1821—1878)

«Не принижая ни на минуту, — писал А. В. Луначарский, — ни великих алтарей Пушкина и Лермонтова, ни более скромных, но прекрасных памятников Алексея Толстого, Тютчева, Фета и других, мы все же говорим: нет в русской литературе, во всей литературе нашей такого человека, пе-

ред которым с любовью и благоговением склонялись бы ниже, чем перед памятью Некрасова»[1].

Некрасов — народный поэт не только потому, что он говорил о народе, но потому, что им говорил народ. Отсюда все его особенности: герои, темы, образы, ритмы. Народный поэт. И нет в великой русской литературе писателя, которого бы эти слова определяли столь точно и всеобъемлюще.

НАЧАЛО ЛИТЕРАТУРНОГО ПУТИ

Путь Некрасова и в жизни и в поэзии был нелегким. Его «университеты» оказались далекими от того, что могла обещать жизнь молодому человеку из дворянской семьи среднего достатка.

Николай Алексеевич Некрасов родился 10 декабря 1821 года (по новому стилю) в украинском местечке Немирове. Там служил тогда в армии его отец, вскоре вышедший в отставку и поселившийся в своем ярославском селе Грешневе. Ранние впечатления во многом определили тот факт, что, даже сделавшись великим всероссийским поэтом, Некрасов остался певцом Волги и русского севера. Многое из того, что будет потом содержанием его стихов, прошло через собственный опыт еще маленького Некрасова и прежде всего — людские муки. Страдания дворовых, крестьян, бурлаков сливались с ощущением страдания самого близкого существа — матери, человека большой души и высокой культуры, много терпевшей от самодура-мужа и рано умершей. Так общее страдание воспринималось и как личное, свое, рождая ненависть к источнику — крепостному праву и к его носителям — крепостникам. А ненависть взывала к борьбе.

Очень рано началась жестокая и беспощадная борьба за право на самостоятельность. После пяти лет учения Некрасова в ярославской гимназии отец решил отдать сына в военную школу — Дворянский полк. Но в Петербурге юноша, нарушив волю родителя, стал готовиться в университет. Разгневанный отец лишил его какой бы то ни было поддержки. Будущий великий поэт, опытный издатель, руководитель крупнейшего и популярнейшего журнала России начал свою петербургскую жизнь без денег, без связей, голодным и раздетым полубродягой. Такова была расплата

---

[1] Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1963. — Т. 1. — С. 219.

за отказ идти обычным путем, за желание стать писателем.

Но стать писателем оказалось трудно. И духовная работа, внутренняя борьба, становление поэта стоили в своем роде борьбы с внешними обстоятельствами. В 1840 году ему удалось издать первую книжку стихов «Мечты и звуки». Сейчас трудно поверить, что она написана Некрасовым. Уже название сборника довольно точно выражает суть этих романтических стихов, далеких от жизни и вторичных, написанных под влиянием разных поэтов.

Книга вызвала в журналах несколько полуободрительных рецензий и резко отрицательный отзыв Белинского. Сам Некрасов обошелся со сборником круто. Подобно Гоголю, он постарался скупить и уничтожить свое первое поэтическое детище. Бесспорно, такая решительность действий была лишь следствием и выражением внутренней готовности покончить с подобными стихами. Нельзя сказать, что Некрасов знал, как и о чем писать стихи, но опыт уже показал ему, как и о чем их писать не нужно.

Начало сороковых годов для Некрасова — время тяжелой литературной поденщины.

Праздник жизни — молодости годы —
Я убил под тяжестью труда.
И поэтом, баловнем свободы,
Другом лени — не был никогда, —

писал поэт позднее. Десятки и десятки листов — рецензии и фельетоны, комедии и заметки, сказки и водевили... И все это за копеечную плату, которая не обеспечивала даже мало-мальски сносного существования. Это была школа, в которой постигалось великое умение работать.

В те же годы приходит осознание того, что писать нужно о жизни, как она есть, что реальная действительность рвется в литературу, требует своего места в ней. Вряд ли стоит преувеличивать художественные достоинства произведений Некрасова, созданных в это время. И все же в его творчестве совершается поворот. Происходит переориентация на массового демократического читателя и зрителя, особенно в таких довольно тесно связанных в творчестве Некрасова жанрах, как стихотворный фельетон («Провинциальный подьячий в Петербурге», «Говорун», «Чиновник») и водевиль. Эти жанры, прежде всего фельетон, приучали чутко внимать «злобе дня» и оперативно на нее откликаться. Драматургия, водевиль выводили к непосредственному ощущению массы, толпы и вооружали специфической литературной техникой. Все это позднее отзовется в зрелом

творчестве Некрасова. Злободневность станет одной из самых ярких примет его поэзии, особенно поэзии сатирической. Драматургические элементы насытят многие произведения, подчас представая как прямые диалоги (например, в поэме «Русские женщины»), как яркое сценическое действие: сделанные по законам драмы эпизоды можно наблюдать и в поэме «Современники», и в «Кому на Руси жить хорошо».

Собственно драматургические опыты молодого Некрасова — в основном водевили. Именно водевиль наряду с официозной, как правило, исторической драмой был формой времени, наиболее популярным видом литературно-театрального искусства. Этот чисто развлекательный жанр заполнял сценические подмостки. В большом ходу были переводы и переделки с французского. Такие переделки есть и у Некрасова, например водевиль «Вот что значит влюбиться в ак рису!». Водевиль «Шила в мешке не утаишь» был переделкой уже не французской пьесы, а повести Нарежного «Невеста под замком». Впрочем, собственные некрасовские куплеты придавали водевилю злободневность и очень его оживляли. Вместе с тем начинающий поэт написал и несколько оригинальных водевилей. Один из них — «Феоклист Онуфрич Боб». Полный тезка героя пьесы, мелкий чиновник, уже был выведен в другом произведении Некрасова, стихотворном фельетоне «Провинциальный подъячий в Петербурге».

Наибольшим успехом пользовался водевиль Некрасова, выступавшего тогда под псевдонимом *Перепельский, «Актер»*. Достаточно сказать, что он сохранялся в репертуаре столичных театров почти 20 лет. Внешне пьеса вполне традиционна. Сюжет держится на обычных для драматических произведений этого рода мистификациях. Но, по сути, вся история переодеваний и перевоплощений героя, актера Стружкина, обиженного помещиком Кочергиным и чиновником Сухожиловым, вырастает из желания посрамить обидчиков и защитить свое артистическое достоинство. Недаром Белинский отметил, что герой этого водевиля «не шут площадной, а артист» [1].

Открыто социальные мотивы пронизывают пьесу «Петербургский ростовщик». Тип ростовщика, появившийся уже в ранних рассказах Некрасова, станет героем и многих зрелых его стихов. В водевиле, который игрался в Александрийском театре, наиболее острые куплеты были исключены.

---

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — М., 1954. — Т. 5. — С. 503.

Недаром водевиль писался в то время, когда Некрасов заявил себя уже и как издатель — в пору подготовки сборника «Физиология Петербурга» (1845), в котором под идейной эгидой Белинского начинали группироваться молодые писатели-реалисты, представители так называемой «натуральной школы».

Становлению Некрасова очень способствовало знакомство с Белинским в 1843 году. Сколь многим поэт считал себя обязанным Белинскому, видно хотя бы из того, что он позднее постоянно обращался к образу великого критика-революционера: в поэмах «Белинский» и «Несчастные», в стихотворении «Памяти Белинского» и в др.

Как представитель нового, возглавленного Белинским направления в русском реализме, выступил в 40-е годы и Некрасов-прозаик. Так, им был напечатан очерк «Петербургские углы (Из записок одного молодого человека)», подвергшийся серьезным цензурным искажениям. И не случайно. Описание петербургской трущобы у молодого писателя было беспощадно смелым. «Петербургские углы» есть не что иное, как часть большого романа, правда, так и оставшегося незаконченным, — «Жизнь и похождения Тихона Тростникова».

Вообще Некрасов написал немало прозаических произведений как до этого романа («Повесть о бедном Климе»), так и позднее (например, «Тонкий человек»). Некоторые романы — «Три страны света» и «Мертвое озеро» — были написаны в соавторстве с А. Я. Панаевой. Но наибольший интерес в некрасовской прозе вызывает именно роман «Жизнь и похождения Тихона Тростникова». Может быть, потому, что здесь в наибольшей степени сконцентрирован жизненный опыт самого писателя. Конечно, это не автобиографическое произведение. Но история петербургских скитаний молодого разночинца Тростникова во многом напоминает молодые годы, проведенные в Петербурге Некрасовым, историю его становления, поиск своего места в жизни; за некоторыми героями проглядывают их реальные прототипы. Несколько глав, особенно пятая, как раз и печатавшаяся под названием «Петербургские углы», содержат прямые автобиографические мотивы.

Интересен роман и еще одним: многие образы и сюжеты, разработанные в нем, перейдут в поэтическое творчество Некрасова. Это тема социальных контрастов Петербурга, которая займет большое место в поэме «Несчастные» и в стихотворных циклах — «О погоде», «На улице», это и образ извозчика Ванюхи, который перейдет в стихи

«Ванька», «Извозчик». Это и лирические ноты, которые отзовутся в поэме «Рыцарь на час».

Вообще, литературную деятельность Некрасова уже вначале отмечает необычайное многообразие жанров. В борьбе с жизнью, в упорном сопротивлении обстоятельствам складывается характер не только писателя, поэта, но и одного из руководителей литературного процесса, организатора передовых литературных сил. В середине 40-х годов Некрасов уже издатель нескольких альманахов. Два из них — «Физиология Петербурга» и «Петербургский сборник» — объединяли лучших представителей гоголевского направления. С 1847 по 1866 год поэт издает и редактирует журнал «Современник», а с 1868 года и до самой смерти — журнал «Отечественные записки».

Трудно переоценить значение деятельности Некрасова — редактора журнала, через школу которого прошли Тургенев и Гончаров, где начинал Лев Толстой, а критиками были сначала Белинский, позднее — Чернышевский и Добролюбов. Но Некрасов и сам незаурядный литературный критик. Так, именно он в статье «Русские второстепенные поэты», по сути, заново открыл для русской литературы талант Федора Ивановича Тютчева и ввел его в самый первый ряд русской поэзии, поставив непосредственно за Пушкиным и Лермонтовым.

Наконец, важной составной частью литературного наследия Некрасова являются его письма. Они представляют ценность не только для биографов и комментаторов. Еще в начале XX века один критик писал, что обычно самое неинтересное у писателя — письма: все интересное отдано творчеству. Реальная картина, однако, достаточно сложна. Есть писатели, например Пушкин или Чехов, чье эпистолярное наследие мы воспринимаем сейчас как подлинно высокое творчество. И у Некрасова немало писем поразительной силы. Но это не только яркие документы биографии замечательного человека. Многие из них проливают дополнительный свет на его творчество.

В мае 1857 года Некрасов писал Л. Толстому: «Хорошо ли, искренно ли, сердечно ли (а не умозрительно только, не головой) убеждены Вы, что цель и смысл жизни — любовь (в широком смысле). Без нее нет ключа ни к собственному существованию, ни к существованию других, и ею только объясняется, что самоубийства не сделались ежедневным явлением. По мере того как живешь — умнеешь, светлеешь и охлаждаешься, мысль о бесцельности жизни начинает томить, тут делаешь посылку к другим — и они,

вероятно (т. е. люди в настоящем смысле), чувствуют то же — жаль становится их — и вот является любовь. Человек брошен в жизнь загадкой для самого себя, каждый день его приближает к уничтожению — страшного и обидного в этом много! На этом одном можно с ума сойти. Но вот Вы замечаете, что другому (или другим) нужны Вы — и жизнь вдруг получает смысл, и человек уже не чувствует той сиротливости, обидной своей ненужности, и так круговая порука. Все это я выразил очень плохо и мелко, что-то не пишется, но авось Вы ухватите зерно. Человек создан быть опорой другому, потому что ему самому нужна опора. Рассматривайте себя как единицу — и Вы придете в отчаяние».

Эти нравственные принципы есть основание эстетики Некрасова, его поэзии. Эпос Некрасова и есть ведь «круговая порука». И лирика Некрасова являет новый тип лирики именно потому, что основана на «посылке к другим». Именно с таких «посылок к другим» начинается зрелое поэтическое творчество Некрасова.

ПОЭЗИЯ НЕКРАСОВА 40—50-х ГОДОВ

Становление поэтического дарования Некрасова закончилось к середине 40-х годов, далее можно говорить уже о развитии вполне зрелого самобытного поэта. Об этом свидетельствует группа стихотворений, напечатанных Некрасовым в разных изданиях этих лет: «Современная ода», «В дороге», «Колыбельная песня», «Отрадно видеть...», «Пьяница», «Когда из мрака заблужденья...», «Огородник».

Уже в этих произведениях раскрывалось то замечательное качество некрасовской поэзии, о котором говорилось выше, — демократизм. Прежде всего был необычным сам предмет изображения во многих некрасовских стихотворениях. Жизнь мелкого чиновника, несчастной проститутки, ограбленного крестьянина — все стало темой лирического стихотворения, самая структура которого становилась иной. Жизнь новых героев лирики потребовала повествовательных сюжетов и в них находила свое выражение. Стихотворение под пером Некрасова становилось стихотворением-рассказом, стихотворением-новеллой.

Лирика Некрасова очень многогеройна. Это подчас целая галерея перевоплощений, своеобразных масок. Огородник и крестьянка-старуха, бедный интеллигент-разночинец и богатый ханжа-барин обрели в его поэзии свой голос. Вот это умение Некрасова войти в мир других, многих людей, стать поэтом массы и определило своеобразие его мно-

готемной, многогеройной и многоголосной лирики. «Передо мной, — вспоминает современник слова поэта, — никогда не изображенными стояли миллионы живых существ! Они просили любящего взгляда! И что ни человек, то мученик, что ни жизнь, то трагедия»[1].

Но особенно оригинален Некрасов там, где он достигает органичного слияния с миром своего героя, когда уже нет образа-маски, как в «Филантропе», например, а происходит слияние героя-персонажа с героем-автором. Таково маленькое, но удивительное стихотворение «Гробок»:

Вот идет солдат. Под мышкою
Детский гроб несет, детинушка.
На глаза его суровые
Слезы выжала кручинушка.

А как было живо дитятко,
То и дело говорилося:
«Чтоб ты лопнуло, проклятое!
Да зачем ты и родилося?»

«Вот идет солдат...» Начато как будто бы обычное повествование, есть взгляд на солдата со стороны. Но появилось слово «детинушка», и на нем сомкнулись два мира в некое единство. «Детинушка» сказано о солдате, но это такое простое, народное, мужицкое слово, что оно становится уже как бы и словом от солдата. Автор вне героя, о котором рассказывает, но и с ним. Аналогичное «кручинушка» продолжит и закрепит эту интонацию. А во второй строфе, хотя там есть и собственно прямая речь, уже невозможно отделить героя от рассказчика: «А как было живо дитятко, то и дело говорилося...» Солдат ли это сказал, подумал, почувствовал или рассказывающий о нем автор. В лирике, которую называют выражением внутреннего мира, сошлись, сомкнулись и слились в единстве два мира: один в другом, один через другой.

Такого единства поэт в стихотворениях 40—50-х годов достигает не так уж часто, но это путь, на котором Некрасов придет к важнейшим художественным достижениям в изображении народной жизни в 60-е годы.

Однако это не значит, что Некрасов всегда просто растворялся в своих героях. В его лирике ясно ощущается своеобразие его собственного голоса, сливающегося с голосами других, но умеющего оставаться самим собой. В ней есть единство идейных определений и акцентов, точно указывающих, с кем и за кого лирический герой — автор. В ней

[1] Звенья. — М.; Л., 1934. — Т. III—IV. — С. 658.

есть и единство ритмического строя своеобразного «тягучего» некрасовского стиха, который мы узнаем сразу, который как будто бы однообразен, но этим в известном смысле противостоит многоголосому миру его лирики и не дает ему рассыпаться.

Умение проникать в мир другого человека определяло и совершенно новое изображение характера простого человека, мужика, в лирике никогда не имевшее места до Некрасова. Особенно ясно это видно на примере стихотворения «В дороге», в котором рассказывается трагическая история крестьянской девушки, воспитанной в барской семье и по прихоти барина отданной в мужицкую семью, на собственную гибель и на горе своему мужу-крестьянину.

Стихотворение поражает правдой самого факта и подчас кажется, что сила стихотворения и суть поэтического открытия Некрасова лишь в сообщении этого факта, в то время как дело не только в этом. Сам крестьянин представал в новом качестве, как человек со своей, частной судьбой, со своим индивидуальным несчастьем, которое не укладывается в песню об общей бёде рекрутского набора или разлуки. Общие судьбы народа выражены как частный вариант, личная судьба.

Выдающийся русский критик Ап. Григорьев писал об этом произведении: « ...оно совместило, сжало в одну поэтическую форму целую эпоху прошедшего. И это, конечно, достоинство немалое. Но оно, это небольшое стихотворение, как всякое могучее произведение, забрасывало сети и в будущее»[1]. И в самом деле, Некрасов здесь за два года до появления первого из тургеневских рассказов предсказывал «Записки охотника» и беллетристику шестидесятников с ее анализом крестьянской жизни.

Нельзя сказать, что духовная жизнь народа была Некрасовым исследована широко и многосторонне уже в 40—50-е годы. Отсюда подчас неумение преодолеть известный натурализм в изображении жизни крестьянина, в передаче крестьянской речи. Вспомним хотя бы все эти «патрет», «врезамшись» и т. д. стихотворения «В дороге»; ничего подобного этой исковерканной, хотя и переданной с дотошной верностью реально-бытовой речи мы не найдем в поэзии Некрасова 60-х годов. Отсюда же, с другой стороны, и стилизация под народное творчество в стихотворении «Огородник», где уже открытый Некрасовым характер частного человека с его частной драмой не совсем укладывается в

[1] Григорьев Ап. Литературная критика. — М., 1967. — С. 459.

форму традиционной песни об удалом молодце. Отсюда, наконец, и тот факт, что «крестьянский» Некрасов в 40—50-е годы не так уж много пишет произведений о народе, хотя написанное важно и значимо и в русской литературе, и для развития самого поэта.

Лишь в 1856 году, после семнадцати лет напряженной и плодотворной работы, вышла вторая после сборника «Мечты и звуки», а по существу первая книга стихотворений Некрасова. Все современники пишут об успехе, невиданном «со времен Пушкина». Сборник готовился в пору для Некрасова очень тяжелую. «Последние элегии» — так прощально озаглавил поэт ряд стихотворений. Тяжелая болезнь заставляла думать о близком конце. Поэтому первый сборник в глазах Некрасова приобретал и характер поэтического завещания. Этим, в частности, объясняется тщательная продуманность композиции сборника, явившего собой книгу с четким планом, с внутренним соотношением разделов, ее составлявших. Характер книги как целого определялся вступлением, роль которого сыграло знаменитое стихотворение «Поэт и гражданин». Значимость и декларативный характер стихотворения подчеркивались и особым шрифтом, которым оно было напечатано. Это одно из самых глубоких произведений русской поэзии о соотношении гражданственности и искусства. За образом гражданина угадывались учителя и друзья поэта, великие граждане России — Белинский, Чернышевский. Но это не просто поучение. В споре, который ведут поэт и гражданин, не расставлены все точки над «i». Не случайно все произведение развилось из стихотворения-обращения «Русскому писателю», из монолога стало диалогом. Много мучительных и горьких сомнений высказал поэт, в которых, бесспорно, нашли выражение настроения, владевшие самим Некрасовым, и в которых отражалась его творческая судьба. Таким образом, «Поэт и гражданин» не только утверждение, но и раздумье, не только проповедь, но и исповедь. И конечно, это нетерпеливое ожидание лучшего будущего и отрицание настоящего.

Когда свободно рыщет зверь,
А человек бредет пугливо.

Стихотворение вызвало особые нападки и долго печаталось с цензурными вариантами и купюрами.

Сборник 1856 года строился так, что один раздел представлял собой что-то вроде поэмы о народе, увенчанной оптимистическим «Школьником». Отдельный раздел соста-

вили стихотворения, многие из которых повествовали о чуждых народу силах. Уже здесь во всем блеске раскрылось сатирическое дарование Некрасова.

Сатира часто была для поэта не только средством обличения, но и сыграла важную роль в освобождении Некрасова от старых литературных канонов. Особое место в ней занимала пародия. Некрасовская пародия всегда больше, чем просто пародия. Это по существу новая литературная форма. Такова «Современная ода», таков позднее написанный «Секрет *(Опыт современной баллады)*». В «Секрете», например, где рассказывается о том, как стал миллионером наглый и жестокий хищник, приемы романтической баллады (баллад Жуковского, баллады Лермонтова «Воздушный корабль», стихотворным размером которой написан «Секрет») не только пародируются, но и заново используются в своем прямом назначении. Таким образом, между балладными приемами Некрасова и Лермонтова есть связь не только обычная, которая существует между пародией и оригиналом, но более тесное внутреннее единство, коль скоро обнаруживается, по существу, родство героев одной буржуазной эпохи, вознесшей маленького капрала в императоры Наполеоны, а безвестного нищего — во владельцы миллиона. Такова и «Колыбельная песня».

Некрасовская «Колыбельная» написана по типу «Казачьей колыбельной» Лермонтова. Некрасовскую сатиру легко принять за прямую пародию на Лермонтова, тем более что внешне в своих шести строфах Некрасов очень точно повторил «сюжет» шести строф «Казачьей колыбельной». Однако еще сам Некрасов назвал свою сатиру подражанием. Оговорка, тем не менее, не была принята во внимание. В поэтическую структуру реакционно настроенные критики не вникали, с готовностью ухватившись за возможность политического доноса. Писали и о нарушении нравственных начал, и о глумлении над священными правами материнства. «Не нарушение ли это всех священных чувств, не насмешка ли над природою и человечеством!» — патетически восклицал Ф. Булгарин.

Некрасовское стихотворение было актом удивительной, не только политической, но и поэтической смелости, шокировавшей многих. Например, даже М. Филиппов, прогрессивный деятель, безусловно сочувствовавший Некрасову, отказывался принять это произведение именно как пародию на чувства матери[1]. Ведь еще Белинский так опреде-

[1] См.: Филиппов М. М. Мысли о русской литературе. — М., 1965. — С. 225—226.

лял пафос лермонтовской «Колыбельной»: «Это стихотворение есть художественная апофеза матери: все, что есть святого, беззаветного в любви матери, весь трепет, вся нега, вся страсть, вся бесконечность кроткой нежности, безграничность бескорыстной преданности, какою дышит любовь матери, — все это воспроизведено поэтом во всей полноте»[1].

И на это произведение — пародия? Во всяком случае, уже первая строка с ее «пострелом» вместо «младенца прекрасного» как будто бы сомнений на этот счет не оставляла. Но в сущности Лермонтов Некрасовым отнюдь не пародирован.

Некрасовская пародия, и в этом суть ее, не только не разрушает внутреннего мира стихотворения Лермонтова, но предполагает сохранение его целостности. Она не пародирует внутренний мир лермонтовского стихотворения, но создает свой и иной мир. Внешне единая форма (не случайно имеет место точное построчное следование лермонтовским стихам) не объединяет два мира, а служит их противопоставлению. Там чистый мир любви, поэзии и подвига. Здесь грязный мир обмана, лжи, грабежа. Отношение Некрасова не было циническим отношением к миру поэзии и к идее материнства, а лишь противопоставлением этому миру циничных отношений. Любопытно, что стихотворение Некрасова довольно точно следует за лермонтовским в его «эпической части», но с четвертой строфы, когда начинаются у Лермонтова собственно лирические излияния материнских чувств, Некрасов покидает своего руководителя и, ни словом не обмолвившись о таких чувствах, продолжает эпический рассказ о судьбе чиновника.

Подражание Некрасова — не только факт общественной борьбы, но и один из этапов снижения традиционно-поэтического и обретения новой поэтичности. Так, «месяц ясный» у Лермонтова становится у Некрасова «месяцем медным». Здесь появляется не просто неожиданный и резкий прозаизм. В силу уже ближайших ассоциаций (медные деньги, медный пятак) он становится образом-символом, бросающим тень на всю картину и неотрывным от нее.

Отдельно Некрасов напечатал в книжке 1856 года поэму «Саша», приобретшую характер если не программы, то призыва к молодому поколению. «Поэма, — писала известная революционерка Вера Фигнер, — учила, как жить, к чему стремиться. Согласовать слово с делом — вот чему учи-

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — М., 1954. — Т. 4. — С. 535—536.

ла поэма, требовать этого согласования от себя и других учила она. И это стало девизом моей жизни»[1].

Наконец, большое место в сборнике заняла лирика в собственном смысле слова, лирика интимная. Было бы неверно, однако, в ряду гражданских стихов рассматривать любовную лирику Некрасова только как дань, которую отдал поэт традиционной «вечной» теме. И здесь в полной мере проявилось его художественное новаторство.

«Когда из мрака заблужденья..., Давно — отвергнутый тобою..., Я посетил твое кладбище..., Ах, ты, страсть роковая, бесплодная... и т. п. буквально заставляют меня рыдать»[2], — писал Некрасову Чернышевский.

Уже отмечалось, что своеобразие лирики Некрасова заключается в том, что в ней как бы разрушается лирическая замкнутость, преодолевается лирический эгоцентризм. И любовные стихи Некрасова открыты для героини, для нее. Она входит в стихотворение со всем богатством и сложностью своего внутреннего мира. Некрасов шел новым и непростым путем. Так появляется в его поэзии «проза любви». Эта область противоречивых чувств и отношений потребовала новых форм для своего выражения. В поэзии Некрасова создается нечто вроде психологического лирического романа, который образует группу стихов так называемого «панаевского цикла». Стихи этого цикла имеют определенную автобиографическую основу, не сводясь, естественно, к ней, — длительный, подчас мучительный роман Некрасова и А. Я. Панаевой, которая в дальнейшем стала его гражданской женой. Некрасов вступал здесь в бесконечно более сложную психологически и высокую область постижения человеческой натуры, чем та, что была доступна «натуральной школе» и ему самому в начале сороковых годов («Чиновник», «Говорун» и др.) и которая исчерпывалась, собственно, «социальной психологией», обусловливалась и объяснялась непосредственно бытом, средой. Он постигал натуру уже совсем не в духе «натуральной школы», а скорее в духе Достоевского. В этом смысле любовный цикл «панаевских» стихов был важен для будущей работы Некрасова над характерами и в лирике, и в поэмах. Сама их социальность и корректировалась, и приобретала в пятидесятые — шестидесятые годы углубленный смысл.

Не просто создается характер героини в лирическом цикле, что уже само по себе ново, но и создается новый ха-

[1] Фигнер В. Запечатленный труд. — М., 1964. — Т. 1. — С. 92.
[2] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. — М., 1949. — Т. 14. — С. 322.

рактер, в развитии, в разных, неожиданных даже, его проявлениях, самоотверженный и жестокий, любящий и ревнивый. «Я не люблю иронии твоей...» — уже в одной этой первой фразе вступления есть характеры двух людей и бесконечная сложность их отношений. Блок воспользуется началом этого стихотворения как эпиграфом к драматической своей статье «Ирония». Вообще же некрасовские вступления — это продолжения вновь и вновь начинаемого спора, ссоры, диалога: «Я не люблю иронии твоей...», «Да, наша жизнь текла мятежно...», «Так это шутка? Милая моя...».

Обратим внимание здесь и на многоточия. Ими заканчиваются почти все произведения его интимной лирики. Это указание на фрагментарность, на неисчерпанность ситуации, на неразрешенность ее, своеобразное — «продолжение следует».

Целый ряд сквозных примет объединяет стихи в единства: такова доминанта мятежности. «Если мучимый страстью мятежной...» переходит в «Да, наша жизнь текла мятежно...». Вступление «Тяжелый год — сломил меня недуг...» и «Тяжелый крест достался ей на долю...» тоже сводят эти стихи в некое единство. Устойчивость сообщают и постоянные эпитеты: «роковой» — один из самых любимых; «прости» соотносимо с «прощанием».

Все эти стихи следуют как бы корректирующими параметрами, которые поддерживают «сюжет» лирического романа. Мотив писем («Письма») углубляет перспективу, расширяет «роман» во времени. А какой высокий взлет человечности заключает в себе драматический диалог стихотворения «Тяжелый крест достался ей на долю...».

Еще Чернышевский называл это некрасовское стихотворение лучшим лирическим произведением на русском языке. Стихотворение — одно из самых трагичных у Некрасова, — стихотворение высокого строя, который определен прежде всего удивительным единством основного образа, осеняющего все стихотворение, — образа креста. Он соответствует высокости страдания и окончательного перед ликом близящейся смерти разговора.

«Тяжелый крест достался ей на долю...» — начало стихотворения. Здесь, в первой строке, это еще только отвлеченное обозначение тягот, едва обновленный житейский оборот («нести крест»). Но он в этом качестве не остается, находит продолжение, на наших глазах материализуется, прямо вызывает уже образ надмогильного креста, получает, так сказать, поддержку в наглядности, развиваясь в мрач-

ном, повторенном в четырех подряд строфах рефрене: «Близка моя могила... Близка моя могила... Холодный мрак могилы... Близка моя могила...». Слова последней строфы: «Как статуя прекрасна и бледна, Она молчит...» — располагаются в ряду тех же ассоциаций. То, что началось почти бытовым разговорным оборотом, завершилось скульптурным образом, памятником ей и ее страданию. Как глубоки в своей неразрешимости конфликт героев и признание правоты каждого из них!

Гармоническим, подлинно пушкинским аккордом заканчивается вся эта история нелегкой, проходившей в боренииях любви, — стихотворением «Прости»:

Прости! Не помни дней паденья,
Тоски, унынья, озлобленья, —
Не помни бурь, не помни слез,
Не помни ревности угроз!

Но дни, когда любви светило
Над нами ласково всходило
И бодро мы свершали путь, —
Благослови и не забудь!

Некрасов не только прозаизировал поэзию любви, но и поэтизировал ее прозу. Сколько светлого и гуманного сказал Некрасов в стихах о так называемой падшей женщине, предупреждая во многом картины и образы Достоевского. Прежде всего здесь должно быть названо «Еду ли ночью...», после которого Чернышевский заявил, что Россия приобретает великого поэта, а Тургенев, даже в пору близости Некрасову довольно сдержанно относившийся к стихам поэта, писал Белинскому: «Скажите от меня Некрасову, что его стихотворение в 9-й книжке («Современника». — *Н. С.*) меня совершенно с ума свело; денно и нощно твержу я это удивительное произведение — и уже наизусть выучил»[1].

И здесь мало указать на то, что стихотворение описывает жизнь социальных низов, что здесь вводятся элементы социальной биографии, что оно связано с тематикой и поэтикой «натуральной школы» и т. п. Уже первая фраза «Еду ли ночью по улице темной...» как бы возвращает к известному пушкинскому вступлению «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», но одновременно отталкивается от него и ему противостоит.

Если пушкинские мысль и чувство по мере движения стихов все более и далее удаляются от конкретности, вос-

[1] Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: Письма. — М.; Л., 1961. — Т. 1. — С. 264.

ходят к всеобщему, к жизни и к смерти в их почти космическом значении, то Некрасов углубляется в воспоминания, в конкретный, такой исключительный и в то же время такой обычный случай из жизни бедняков. Мотив социальности поддержан краткой биографической «справкой» о героине. Но этот мотив, случай из социальной жизни, социальная биография вставлены в рамку романтическую. Реальная история оказывается романтически воспринятой и рассказанной. Первые строки стихотворения создают мрачный романтический колорит:

Еду ли ночью по улице темной,
Бури заслушаюсь в пасмурный день...

И на его фоне возникает мотив воспоминания:

Друг беззащитный, больной и бездомный,
Вдруг предо мной промелькнет твоя тень!

В самом рассказе есть недомолвки и оборванность, почти таинственная; нет ни концов, ни начал: «Где ты теперь?»

Создается ощущение странной заброшенности героев в мире, мотив судьбы открывает стихотворение и закрывает его, соединяясь с мотивом беззащитности:

Друг *беззащитный*, больной и бездомный[1]...
. . . . . .
С детства *судьба* невзлюбила тебя...[1] —

это из начала стихотворения. А вот конец:

И роковая свершится *судьба*?
Кто *защитит* тебя?[1]

Зло, не переставая быть социальным, воспринято и как более универсальное. Всеобщий характер определений (горемычная нищета, злая борьба, роковая судьба) как бы преодолевает исключительность ситуации, не давая ей остаться случаем, казусом, вовлекая ее в общее движение жизненных стихий.

Реалистическое начало совместилось с романтическим. В тесных, казалось бы, рамках лирического стихотворения, в необычайно концентрированном виде Некрасов предсказывает некоторые открытия Достоевского-романиста. Это, в частности, характер социального изгоя, в котором шевелятся проклятия миру, бесполезно замирающие. Сама ситуация повторится в «Преступлении и наказании», где во имя спасения семьи от голодной смерти Соня Марме-

[1] Курсив мой. — *Н. С.*

ладова пойдет на улицу: история «вечной» Сонечки Мармеладовой восходит к некрасовскому «Еду ли ночью...». И дело не только в сюжете, но и в поэтизации ее поступка; ее физическое падение не только объясняется и оправдывается, оно героично, ибо за ним страдание и самоотверженность.

Кстати, цензор Е. Волков возмущался именно безнравственностью стихов: «Нельзя без содрогания и отвращения читать этой ужасной повести! В ней так много безнравственного, так много ужасающей нищеты!.. И нет ни одной отрадной мысли!.. нет и тени того упования на благость провидения, которое всегда, постоянно подкрепляет злополучного нищего и удерживает его от преступления. Неужели, по мнению г. Некрасова, человечество упало уже так низко, что может решиться на один из этих поступков, который описан им в помянутом стихотворении? Не может быть этого!»

Так нравственная «безнравственность» стихотворения столкнулась с безнравственной «нравственностью» доноса.

Сборник 1856 года вышел в пору, когда в стране наступал новый общественный подъем. В конце 50-х годов в жизни России совершаются значительные события, последовавшие за Крымской войной, которая обнажила гнилость самодержавно-крепостнических устоев. Страна жила ожиданием перемен. Одни ждали реформ, другие надеялись на революцию. В связи с этим особенно остро вставал вопрос о народе, его месте, значении, о сути народной жизни. В 1857 году Некрасов в одном из задушевнейших своих лирических созданий — в поэме «Тишина» сделал попытку рассказать о подвиге народа в Крымской войне. Но вопрос о том, что такое народ, в поэме еще не был решен. Отсюда постоянные мучительные раздумья, подобные тем, что содержатся в стихотворении «В столицах шум, гремят витии...» или в произведении, так и названном — размышлениями. «Размышления у парадного подъезда» под заглавием «У парадного крыльца» впервые поместил в «Колоколе» Герцен с примечанием: «Мы очень редко помещаем стихи, но такого рода стихотворение нет возможности не поместить»[1].

Не часто даже у Некрасова в эту пору сводились в таком противостоянии «верхи» и «низы», народ и его враги. Несмотря на сравнительно небольшой объем, стихотворение представляет сложную композицию, нечто вроде поэмы. В центре ее — народ. (Речь идет не просто и не только

[1] Колокол. — 1860. — 15 января. — Л. 61. — С. 505.

о нескольких мужиках, подошедших к подъезду важного начальника и грубо отогнанных.) При всей реалистической достоверности характеристик в мужиках символизировано русское крестьянство в целом. Отсюда те обобщения, которые появляются с самого начала.

Сколько уже в первых строках определений, как будто формально ненужных, но сообщивших подлинную эпичность образу. В литературе о Некрасове поэта нередко сравнивают с художниками, обычно с так называемыми передвижниками, с Репиным, с Перовым, которые принесли в живопись новую тематику из народной жизни, изображали эту жизнь очень конкретно и точно. И сцену с мужиками в «Размышлениях у парадного подъезда» иной раз сопоставляют с прозаическими произведениями, с «физиологическим» очерком, опять-таки имея в виду конкретность и точность изображения. Но в поэзии, в стихах есть своя, особая конкретность и точность, совсем иная, чем в живописи или даже в прозе. Когда-то сам Некрасов сказал: «Дело прозы — анализ, дело поэзии — синтезис». «Синтезис» — синтез — означает прежде всего обобщение, поэтическое обобщение. Особенности поэтического изображения заключаются не только в собственно стихотворном размере или в рифмах. Можно ли представить в прозе это — «мужики, деревенские русские люди»?

В стихах Некрасова («...мужики, деревенские русские люди») появляется интонация высокого, эпического, поэмного склада. И сами конкретные мужики, подошедшие к данному подъезду, в таком поэтическом изображении уже теряют конкретность и единичность, а приобретают некую символическую всеобщность русского деревенского люда. За ними или, вернее, в них уже предстает как бы вся деревенская Русь, за которую они представительствуют, от лица которой они явились. И если вначале к подъезду подъезжал целый город холопский, то здесь к нему подошла как бы целая страна, крестьянская. Реальные приметы «загорелые лица и руки», «армячишка худой на плечах, по котомке на спинах согнутых» характеризуют их всех, любое определение приложимо к каждому. Ни один из группы не выделен. Мужиков несколько, но они сливаются в образ одного человека. Скажем, у всех «русые головы». Можно ли представить такое в живописи? Заключительные слова вне всякой бытовой достоверности: «Крест на шее и кровь на ногах...» Поэт уже не может сказать о крестах на шеях, как о котомках на спинах. Крест один на всех. «Крест на шее и кровь на ногах» — последняя примета, собравшая

всю группу в один образ и придавшая образу почти символическую обобщенность страдания и подвижничества. В то же время символ этот совсем не отвлеченный, не бесплотный. Мужики не перестают быть и реальными мужиками в лаптях, прибредшими «из каких-нибудь дальних губерний».

Но поэтичность Некрасова чаще всего такова, что она одновременно оказывается нравственной характеристикой, моральным приговором; и здесь нравственность облечена в те формы, в которые народное сознание чаще всего ее тогда облекало, а именно в религиозные.

У Некрасова нет «чистой» религии. У него она скорее синоним народных или даже национальных черт: подвижничества, самоотвержения, способности к высокому страданию и социальному протесту.

Вообще, и особенно в пятидесятые годы, отношение Некрасова к религии при совершенно бесспорном его мировоззренческом атеизме сложно. «Религия,—писал Маркс,— это вздох угнетенной твари, сердце бессердечного мира, подобно тому как она — дух бездушных порядков. Религия есть *опиум* народа»[1]. Некрасов не может не прислушаться к вздоху угнетенных, где бы он ни рождался.

Отсюда сгущенность таких образов и в сцене с мужиками в «Размышлениях у парадного подъезда». Потому они и «помолились на церковь», потому у них и «крест на шее» — как бы символ мученического креста, который мужик в этой жизни несет (слово «мука» поэтом тоже здесь названо). Само дело, с которым пришли ходоки, охарактеризовано таким религиозно-истовым к нему отношением. То, что «некрасиво на взгляд», красиво по сути, красиво внутренней красотой и содержательностью. Как будто бы некрасивое и низкое (недаром оговорено, что «на взгляд» швейцара) оказывается прекрасным и высоким. И далее поэтическое повествование о мужиках продолжается в таком же и еще более высоком стиле:

...Постояв,
Развязали кошли пилигримы,
Но швейцар не пустил, скудной лепты не взяв,
И пошли они, солнцем палимы,
Повторяя: суди его бог!
Разводя безнадежно руками,
И, покуда я видеть их мог,
С непокрытыми шли головами...

Убогие крестьянские сумки и котомки названы — «кошли», скромное задабривание — швейцарские чаевые —

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. — М., 1955. — Т. 1. — С. 415.

«скудная лепта». Наконец, сами мужики названы «пилигримы», то есть религиозные путешественники, взявшие обет на служение; названы, может быть, чуть-чуть иронически. Впрочем, ирония почти незаметна и снята в дальнейшем развитии образа, ибо определение «пилигримы» находит продолжение, развертывается. Потому-то и появилось палящее солнце.

Сохранился рассказ жены Некрасова А. Я. Панаевой о том, как создавалось это некрасовское произведение. Однажды Некрасов увидел из окна своей квартиры, как крестьян, подошедших к дому напротив, отгоняли от подъезда дворники и полицейские. Крестьяне выглядели озябшими и промокшими: было осеннее петербургское утро, холодное и дождливое. У Некрасова же речь идет о палящем солнце. И не случайно. «Пилигримы» рифмуется с «солнцем палимы» не только внешним образом. Здесь есть внутренняя перекличка. Так на миг мелькнула перед нами картина жарких пустынь и бредущих под палящим солнцем паломников.

Со строгостью и цельностью почти скульптурной группы представшие в первой части произведения мужики — не только страдальцы, но и подвижники, они не только забиты, но и нравственно высоки. Это особенно явственно обнаруживается в контрасте с образом вельможи, нарисованным в тоже высокой, но уже сатирико-одической манере, восходящей к Державину и показывающей лишний раз, как широк творческий диапазон Некрасова, как углублен он в русскую поэтическую культуру.

Поэт вводит нас в иной и противоположный мир: в самих стихах эта, другая часть, отделена. Отделенность подчеркнута и резко изменившейся парной рифмовкой, которая появилась в стихотворении впервые:

А владелец роскошных палат
Еще сном был глубоким объят...
Ты, считающий жизнью завидною
Упоение лестью бесстыдною...

За образом владельца роскошных палат стоит образ реального человека, или как говорят, прототип. О нем сообщил Чернышевский в одном из писем: «Могу сказать, что картина:

Созерцая, как солнце пурпурное
Погружается в море лазурное и т. д. —

живое воспоминанье о том, как дряхлый русский грелся в коляске на солнце «под пленительным небом» Южной Ита-

лии (не Сицилии). Фамилия этого старика — граф Чернышев»[1].

Граф Чернышев, который здесь упомянут, очевидно, князь А. И. Чернышев, более двадцати лет бывший николаевским военным министром, позднее — председателем Государственного совета. Своей головокружительной карьерой он был прежде всего обязан жестокому и подлому поведению в пору декабрьского восстания 1825 года и после него. Некрасов, видимо, недаром обронил презрительное — «герой». На счету Чернышева было и такое «геройское» дело, как руководство казнью декабристов.

Сейчас установлено и еще одно обстоятельство. В то время, когда было написано стихотворение, в «роскошных палатах», в доме, находившемся почти напротив петербургской квартиры Некрасова, из окон которой поэт наблюдал сцену у «парадного подъезда», жил министр государственных имуществ М. Н. Муравьев, будущий кровавый усмиритель польского восстания; оно произойдет через четыре года после создания стихотворения, в 1863 году. Поэт выступил в роли своеобразного пророка, заклеймив не только вешателя прошлого, но и вешателя будущего: кличка «вешатель» после 1863 года прочно прикрепилась к Муравьеву.

Однако образ, созданный в стихотворении, много шире своих реальных прототипов да во многом иной и по сути. Это уж никак не фигура николаевского чиновника. Это скорее барин, сибарит, погруженный в роскошь и негу. Недаром обычно и называют его вельможа, хотя самим Некрасовым он так нигде не назван. И именно этот образ не случаен. Такой образ не только противостоит контрастному образу крестьян, но, хотя совершенно в другом роде, ему соответствует. В нем тоже есть предельное обобщение, грандиозность. Нравственной высокости крестьян не только противостоит, но и соответствует глубина нравственного падения вельможи. Здесь есть единство меры, уравнявшей эти образы масштаб. Что же помогло Некрасову создать такой характер вельможи? В русской истории был период, который еще Белинский определял как век «вельможества». Это XVIII век, точнее, век Екатерины. И была литература, которая это время разнообразно и полно выразила. Некрасов очень тонко реставрирует такую литературу и ее главную форму — оду, вызывая тем самым к

[1] Чернышевский Н. Г. Поли. собр. соч. — М., 1949. — Т. 1. — С. 754.

жизни образ целой эпохи — XVIII век. И образом этой эпохи, масштабом ее характеризует своего вельможу.

Есть в стихотворении и еще одна поэтическая традиция — песенная, скорбная. Она определяет звучание третьей части. Отрывок стихотворения со слов «Назови мне такую обитель...» недаром стал одной из любимых песен революционной, демократической, особенно студенческой, молодежи. Здесь музыкален весь его строй, проникнутый песенным лиризмом. Уже в первом стихе этой последней части задана ее тема, и не только идейно-смысловая, но и музыкальная — «Родная земля!». Сразу возникшая тема — «Родная земля» как бы покрывает собой, вбирает в себя весь последующий, казалось бы, чисто эмпирический материал: поля, дороги, тюрьмы, рудники, овины, телеги и домишки, подъезды судов и палат (здесь и подъезд, о котором было рассказано, стал одним из сотен). Тема эта — «Родная земля» — не дает такому материалу рассыпаться, остаться простым перечислением. Реализованная в нем, она его осеняет и сообщает ему значительность. Мотивы песни, чисто русской, народной, национальной, подчас очень ощутимо вторгаются в авторское повествование. Есть здесь и обычно отличающие народную поэзию повторы («стонет он... стонет он») и внутренние рифмы, тоже очень характерные для народной поэзии («по полям... по тюрьмам»). В первой же строке словом «застонет» задан музыкально-эмоциональный тон всей этой части — песни-стона. Слово «стонет» поддерживает его, многократно и ритмично повторяясь. Как бы самый стон, много раз возникая, нарастает на одной томительной ноте:

Стонет он по полям, по дорогам,
Стонет он по тюрьмам, по острогам,
В рудниках, на железной цепи;
Стонет он под овином, под стогом,
Под телегой, ночуя в степи;
Стонет в собственном бедном домишке,
Свету божьего солнца не рад;
Стонет в каждом глухом городишке,
У подъезда судов и палат.

Наконец, сразу и мощно вступает как бы целый оркестр, или, точнее, хор:

Выдь на Волгу...

Не «пойди» и не «выйди». Призывное: «Выдь на Волгу» — достигает эффекта музыкального взрыва:

Выдь на Волгу: чей стон раздается
Над великою русской рекой?

Этот стон у нас песней зовется —
То бурла́ки идут бечевой!..

Стон мужика подхвачен песней-стоном бурлацкого хора. И дело не только в том, что сказано о бурлаках, но и в том, как о них сказано. Слово «выдь» не выдумано Некрасовым, оно отражает особенности живой речи, характерной для жителей ярославского, «бурлацкого» края, который Некрасов — сам ярославец — хорошо знал. То же и слово «бурла́ки» с типичным для этого говора ударением — как видим, Некрасов поставил такое ударение совсем не для того, чтобы соблюсти стихотворный размер: появились интонации самой бурлацкой речи. Песенная мелодия льется могуче и широко. Недаром в конце вступает тема Волги — извечной героини русских народных песен. Поет уже как бы вся Русь:

Волга! Волга!.. Весной многоводной
Ты не так заливаешь поля,
Как великою скорбью народной
Переполнилась наша земля, —
Где народ, там и стон...

Тем не менее не песня-стон заканчивает это произведение, названное размышлениями, а именно размышления, — и по поводу песни-стона тоже — раздумья о судьбах целого народа. Размышления, раздумья рождают мучительный вопрос — обращение к народу:

Эх, сердечный!
Что же значит твой стон бесконечный?
Ты проснешься ль, исполненный сил,
Иль, судеб повинуясь закону,
Все, что мог, ты уже совершил, —
Создал песню, подобную стону,
И духовно навеки почил?..

Заканчивается произведение мучительными раздумьями о народной судьбе.

Если учесть, что стихотворение написано в 1858 году (а может быть, даже в 1859 году), станет ясным, насколько далек был Некрасов от оптимизма в ту пору. Даже горячий призыв к революционному подвигу, содержащийся в тогда же написанной «Песне Еремушке», вряд ли можно рассматривать в качестве обращения к крестьянству, к крестьянской молодежи. Очевидно, судя по стилистике песни, по смело введенной, хотя и несколько искаженной из цензурных соображений знаменитой формуле французской революции: братство, равенство, свобода (в подцензурном

варианте было: братство, истина, свобода), адресат песни — прежде всего разночинная молодежь. Известно, что в числе групп населения, для которых революционеры предназначали свои воззвания (крестьяне, солдаты), особо была представлена молодежь. «План, — писал революционер А. А. Слепцов, — был составлен очень удачно, имелось в виду обратиться последовательно, но в сравнительно короткое время ко всем трем группам, которые должны были реагировать на обманувшую народ реформу 19 февраля. Крестьяне, солдаты, раскольники... здесь три страдающих группы. Четвертая — молодежь, их друг, помощник, вдохновитель и учитель. Соответственно с этим роли были распределены следующим образом... молодое поколение взяли Шелгунов и Михайлов»[1].

«Надежду России составляет народная партия из молодого поколения всех сословий», — говорилось в прокламации[2]. Думается, что в этой связи некрасовская песня-воззвание обретает дополнительный революционный смысл.

Если бы мы попытались остаться только в рамках литературы, нам пришлось бы сказать, что за несколько лет до появления романа Чернышевского «Что делать?» Некрасов лирически предугадывал, предчувствовал и вызывал к жизни образ Рахметова, образ необыкновенного человека, призванного к подвигу, может быть, единственному:

Будешь редкое явление,
Чудо родины своей;
Не холопское терпение
Принесешь ты в жертву ей:

Необуздашную, дикую
К угнетателям вражду
И доверенность великую
К бескорыстному труду.

За идеалом гражданского служения, вдохновляющего произведение, стояли реальные образы соратников Некрасова, прежде всего Добролюбова, на квартире которого, кстати, и создавалась «Песня Еремушке».

«Помни и люби эти стихи, — писал одному из друзей Добролюбов, — они дидактичны, если хочешь, но идут прямо к молодому сердцу, не совсем еще погрязшему в тине пошлости»[3]. И молодость поняла и приняла «Песню».

---

[1] Лемке М. Политические процессы в России 1860-х годов. — М.; Пг., 1923. — С. 318.

[2] Там же. — С. 79.

[3] Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. — М.; Л., 1964. — Т. 9. — С. 385.

«Песня Еремушке», — вспоминает современница, — оглашала то и дело рекреационные залы новой женской школы; это стихотворение заключало в такой доступной форме правила новой житейской мудрости. «Жизни вольным впечатлениям душу вольную отдай», — начинала, бывало, одна, самая бойкая из нас, и тотчас находились другие, которые продолжали: «Человеческим стремлениям в ней проснуться не мешай». «Необузданную, дикую к лютой подлости вражду», — декламировали несколько, дружно обнявшихся между собою, девочек. «И доверенность великую к бескорыстному труду», — как-то особенно кротко и нежно продолжали другие. И вскоре собиралась целая толпа... толпа, соединенная «Песнью Еремушке», которая была в полном смысле слова нашею ходячею песнью! Когда старшие заставляли нас подчиняться стариной освященным обычаям, которые приходились нам не по вкусу, мы отвечали словами из «Песни Еремушке»: «Будь он проклят, растлевающий пошлый опыт — ум глупцов!» — и говорили самим себе: «Силу новую животворных новых дней в форму старую, готовую необдуманно не лей!»

Я, конечно, не могу утверждать, что под влиянием «Песни Еремушке» возникла описанная Тургеневым в «Отцах и детях» рознь между двумя поколениями, но эта песнь, во всяком случае, служила первым воплощением — формулировкой этой появившейся тогда розни.

В Некрасове подраставшее поколение видело мощного защитника всех возникавших в то время новых стремлений»[1].

ПОЭМЫ НЕКРАСОВА 60-Х ГОДОВ

Новым словом в некрасовской поэзии явилась поэма «Коробейники» (1861). Не случайно позднее Чернышевский писал, что это произведение «у него в новом роде. Но видно, что это его, Некрасова...». Главным достоинством поэмы оказалась народность, очень многосторонне раскрывшаяся. Она определяется уже необычностью посвящения «другу-приятелю», костромскому крестьянину Гавриле Яковлевичу Захарову. Но это не только благожелательный жест. Поэма действительно посвящена крестьянину в том смысле, что он рассматривается Некрасовым как вероятный и желательный читатель. Такого еще не было даже в практике

[1] Литвинова Е. Л. Воспоминания о Н. А. Некрасове//Науч. обозрение. — 1903. — № 4. — С. 131—132.

Некрасова-писателя. То, что за фигурой Г. Я. Захарова поэту виделся вообще читательский крестьянский мир, подтверждается предпринятым Некрасовым в серии «Красные книжки» изданием «Коробейников», которое предназначалось для народа и распространялось через офеней.

Хотя произведение предназначалось для массового народного чтения, оно не стало от этого менее замечательным как явление литературы. Ни о каком упрощении нет и речи.

Сам сюжет поэмы выхвачен из народной жизни, вырос на основе рассказов того же Г. Я. Захарова. Но, естественно, содержание ее не сводится к истории коробейников. Как подлинная поэма, она сделана со всероссийским размахом. Не случайно и то, что в основу ее положен сюжет-путешествие, дающий возможность широкого охвата жизни. При всей цельности и органичности поэма очень многопланова. Прежде всего она очень лирична. Важную роль в ней играет любовь, в которой раскрылись глубины души одной из самых привлекательных женских образов в поэзии Некрасова — крестьянки Катеринушки. Любовь вызвала к жизни могучую песенную стихию. Известно, как глубоко вошла в народную жизнь, стала по бытованию народной чисто литературная некрасовская «Коробушка», эта, по выражению А. Блока, «великая песня»[1]. Но поэма дает и эпические картины русской жизни с зарисовками помещичьего быта, с массовыми крестьянскими сценами. Так, история о Титушке-ткаче, «Песня убогого странника», пропетая на одной томительно рыдающей ноте с однообразным нищенским припевом, органично входят в состав поэмы, которая как бы все время растет изнутри, так как центральный сюжет отпочковывает все новые и новые эпизоды.

«Одной этой поэмы, — писал Аполлон Григорьев, — достаточно для того, чтобы убедить каждого, насколько Некрасов поэт почвы, поэт народный, то есть насколько поэзия его органически связана с жизнью»[2].

И крестьянин, и ямщик, и маленький чиновник, и разночинец-бедняк обретали со стихами Некрасова свой голос.

Но нет голоса, который оказался бы в некрасовской поэзии более хватающим за душу, чем голос русской женщины. Недаром на похоронах поэта две крестьянки несли венок «От русских женщин...».

Даже классический образ Музы под пером Некрасова

---

[1] Блок А. Собр. соч.: В 8 т. — М.; Л., 1962. — Т. 5. — С. 132.
[2] Григорьев Ап. Литературная критика. — С. 488.

терял привычную символику, оказываясь «сестрой родной» крестьянки, обретая реальные черты русской женщины, чаще плачущей, чем поющей.

Русская женщина предстала в произведениях Некрасова во всем разнообразии своих судеб; она главная носительница жизни, выражение ее полноты, как бы символ национального существования. И потому-то она естественно оказывается героиней эпических поэм Некрасова, особенно произведений «Мороз, Красный нос» и «Русские женщины».

И рассказ о подвиге русских княгинь-декабристок для поэта вряд ли был бы возможен в семидесятые годы, когда была написана поэма «Русские женщины», если бы почти за десять лет до этого он не уяснил себе судьбу русской крестьянки и не поведал о ней в одном из самых совершенных своих произведений — в поэме «Мороз, Красный нос» (1863). «Мороз, Красный нос», — писал современный Некрасову критик Вл. Зотов, — принадлежит к числу лучших поэм Некрасова. Вся она проникнута таким знанием русского человека и русской жизни, такой любовью к народу, что после этой поэмы всякое сомнение в значении Некрасова, как истинно народного поэта, не может иметь места... Вся русская природа, весь быт деревни обрисованы и прочувствованы чрезвычайно верно»[1]. Искусство поэта проявилось, конечно, не в том, что он представил развернутые описания, широкие картины «всей природы», «всего быта» сами по себе. Поэма поражает как раз концентрированностью и сжатостью, не описанием быта, а ощущением его. Разные стороны жизни народа, его психологии встают за кратким упоминанием, иногда за одним точным определением.

На первый взгляд, особенно если иметь в виду лишь сюжет поэмы, внешнюю канву повествования, произведение Некрасова может показаться не слишком масштабным: ведь речь идет об одной крестьянской семье и, по сути, об одном, хотя и драматическом, эпизоде из ее жизни.

Однако в художественном произведении не все измеряется обилием характеров, многочисленностью картин и разнообразием ситуаций. Под пером Некрасова рассказ о жизни крестьянской семьи стал этапом в художественной летописи целого народа. Не случайно современный французский литературовед Шарль Корбэ сравнил «Мороз, Красный нос» как единственное в своем роде эпическое произ-

[1] Зотов В. Мороз, Красный нос//Северное сияние. Альбом. — СПб., 1865. — Т. 4. — С. 33—36.

ведение с гомеровским эпосом. Интересно, что Ромен Роллан тоже сравнил с эпосом Гомера уже другое великое произведение русской литературы той же поры — книгу Льва Толстого «Война и мир».

Вот какими мерами измеряется «крестьянская» поэма Некрасова: ведь и «Илиада», и «Война и мир», и «Мороз, Красный нос» каждое по-своему касается самого существа жизни нации.

При кажущейся простоте ситуации «Мороз, Красный нос» — одно из самых сложных у Некрасова, да и вообще в русской литературе произведений.

Подлинный масштаб поэмы для самого поэта определился не сразу. Первоначально она была задумана как рассказ о смерти крестьянина; отдельные главки и появились впервые в 1863 году в журнале «Время» под заглавием «Смерть Прокла». Через год уже в «Современнике» поэма была напечатана полностью с посвящением сестре, правда, без обращенных к ней стихов: они создавались позже, в конце 60-х годов, и начиная с 1879 года обычно печатаются перед текстом поэмы.

В процессе работы складывалось эпическое произведение, на первый план которого вышла героиня.

Уже в первой части, которая вместо «Смерть Прокла» стала называться «Смерть крестьянина», что, конечно, придало образу и всему повествованию более обобщенный характер, в центре она — женщина. Однако начав рассказ о жене умершего крестьянина, поэт сразу же уходит от деталей, от быта, переводя наши мысли и чувства в область глубоких раздумий о русской жизни, о судьбе русской женщины, которые завершаются образом «величавой славянки»: самая обобщенность его не остается абстрактной, но опять-таки реализуется через индивидуальные, единственные в своем роде черты. И размышления о женской судьбе, и сам этот образ сразу определяют размах повествования, не позволяют просто погрузиться в быт и тем ограничиться. Отсюда многообразие характеристик, насыщенность определениями сравнительно небольшого трехстраничного текста и их контрастность: бытовое — «баба» и высокое — «красивая и мощная славянка», совсем простонародное — «матка» и торжественное — «женщина русской земли»...

Не просто житейский рассказ ведет поэт, а живописует национальный тип. Вот почему так значима здесь жизнь, а смерть приобретает значение подлинной трагедии. Мы видим родителей Прокла, предавшихся человеческой скор-

зи. И как величава ритуальность, как строга мужественная в самом горе сдержанность, когда отец выбирает «местечко» для могилы сына.

И в самой погруженности в социальное и бытовое существование мы уже не можем отвлечься от того главного образа, что предстал с самого начала в тайне и величии смерти:

Уснул, потрудившийся в поте!
Уснул, поработав земле!
Лежит, непричастный заботе,
На белом сосновом столе,

Лежит неподвижный, суровый,
С горящей свечой в головах,
В широкой рубахе холщовой
И в липовых новых лаптях.

Большие, с мозолями, руки,
Подъявшие много труда,
Красивое, чуждое муки
Лицо — и до рук борода...

Опять-таки перед нами, как в истинно эпическом произведении, портрет земледельца-богатыря, усопшего Микулы Селяниновича. Так не только характер крестьянки Дарьи осеняется образом «величавой славянки», но и мужские характеры поэмы вырастают до образов «величавых славян». Герои поэмы немногочисленны, но значимости произведения как эпопеи народной жизни это не снижает, так как немногие эти герои есть типы крестьянской, народной, национальной жизни. В то же время именно то обстоятельство, что героев немного, позволило нарисовать их полно и выявить главный идейный пафос поэмы как героического произведения, который с особой полнотой раскрывается во второй его части, где повествование поднимается еще на большую эпическую высоту. И здесь в центре образ Дарьи, мир ее мыслей, чувств, настроений. Они переданы то как воспоминания, то как мечты, то в реальности, то в состоянии забытья. Картины светлого радостного труда с любимым мужем и детьми впечатляют тем больше, что мы воспринимаем их на фоне уже совершившейся трагедии смерти Прокла и еще совершающейся трагедии гибели самой Дарьи.

В предельной, в последней правде проходит перед глазами замерзающей женщины (и перед нашими глазами) ее жизнь в работе, в заботах, в радостях и в скорбях. И в том высшем, что эту жизнь пронизало — в полноте любви и в редком подвижническом самоотвержении. Чем же эта героика измерена, как оценена, кем вознаграждена?

Уже вначале, говоря о слезах оплакивающей мужа Дарьи, Некрасов употребил характерное сравнение:

Слеза за слезой упадает
На быстрые рукн твон.
Так колос беззвучно роняет
Созревшие зерна свои... —

сравнение из области земледелия, из жизни природы. И далее вся жизнь героев поэмы, крестьян, земледельцев и прежде всего крестьянки, все время вписывается в жизнь природы. Они находятся с природой в тесном, но противоречивом родстве, подчас почти с ней сливаясь и ей же противостоя. Гегель назвал такое состояние мира героическим. Некрасов нашел могучий образ духа суровой русской природы и воплотил его в своем «Морозе, Красном носе». Вторая часть так и называется, повторяя название всей поэмы, — «Мороз, Красный нос».

Поначалу кажется, что поэма обращает нас к известной сказке о Морозке, но это не так. Не случайно в процессе работы поэт убирал все, что этот образ обытовляло и мельчило. Некрасов возвращает нас (и возвращался сам уже в процессе работы) к прасюжету народной сказки, к мифу, где выступал могучий и величественный образ духа природы. Мороз в поэме не просто аллегория, выдумка, сказка, ибо за ним, как в древнем эпосе, стоит целое народное мироощущение. Вот каким силам становится сопричастна героиня в поэме. Вот какому герою она по плечу. Подобно статуе, стынет Дарья в ставшем сказочным лесу, входит в мир природы и остается в нем. Какой памятник ее жизни! Какая величественная поэтическая, какая роковая награда!

В середине 60-х годов, когда даже многие из революционных деятелей в пору спада освободительной борьбы склонны были скептически относиться к возможностям народа, поэма обнаруживала глубинную суть его коренных начал, прежде всего труда на земле, определявшего цельность и своеобразие характеров, их нравственную силу, красоту и стойкость. В 1864 году М. С. Волконский писал Некрасову: «Сейчас я прочел Ваш «Мороз», он пробрал меня до костей, и не холодом, — а до глубины души тем теплым чувством, которым пропитано это прекрасное произведение. Ничто, до сих пор мною читанное, не потрясло меня так сильно и глубоко, как Ваш рассказ, в котором нет ни слова лишнего... Все это как нельзя более близко и знакомо мне, до 25-летнего возраста то и дело переез-

жавшему из деревни в деревню, от одного мужика к другому. Дайте мне возможность поделиться им с моим отцом, доказавшим на деле, как он любит русского мужика»[1]. Князь М. С. Волконский совсем не был человеком передовых взглядов, но, сын декабриста, он ощутил, как близки окажутся героические характеры поэмы реальному герою русской истории, декабристу: ведь уже через несколько лет декабрист Сергей Волконский явится прототипом первой декабристской поэмы Некрасова «Дедушка» (1870), а вскоре литература и жизнь прямо сомкнутся: жена декабриста Сергея Волконского станет героиней некрасовской поэмы «Русские женщины».

Произведения Некрасова о народе, созданные в 60-е годы, были тем более знаменательны, что наступала эпоха жестокой политической реакции. Реакционная печать особенно часто упражнялась в нападках на народ. Надо сказать, что известная часть революционных кругов и демократической журналистики, разочарованная тем, что народ не поднялся на массовое восстание, склонна была скептически оценивать возможности народа. Этот скепсис проявлялся не только в деятельности публицистов и критиков такого журнала, как «Русское слово». Даже Чернышевский после восторженно-оптимистического романа «Что делать?» многое и многое подвергал мучительной переоценке в своем «Прологе». Некрасов еще в конце 50-х годов не исключал, по-видимому, того, что народ «навеки почил». Но автор «Коробейников», «Мороза» всем смыслом своих новых произведений ответил на вопрос — нет, не почил. Появлялась уверенность в светлом будущем народной судьбы.

Оптимизм произведений Некрасова о народе, созданных в 60-е годы, их эпический размах соотносятся с тем, что создавала в это время русская литература. Достаточно сказать, что именно в 60-е годы создается Л. Толстым «Война и мир». В 60-е же годы написано Некрасовым одно из самых значительных его произведений — знаменитая «Железная дорога». И опять приходится сказать, что по масштабу событий, по своему духу это сравнительно небольшое стихотворение — настоящая поэма о народе. М. Е. Салтыков-Щедрин писал в свое время об отличии «народа исторического, то есть действующего на поприще истории, от народа как воплотителя идеи демократизма. Первый оценивается и приобретает сочувствие по мере дел своих. Если он производит Бородавкиных и Угрюм-Бурче-

[1] Цит. по кн.: Евгеньев-Максимов В. Некрасов как человек, журналист и поэт. — М.; Л., 1928. — С. 309.

евых, то о сочувствии не может быть речи... Что же касается до «народа» в смысле второго определения, то этому народу нельзя не сочувствовать уже по тому одному, что в нем заключается начало и конец всякой индивидуальной деятельности». В двух определениях предстает перед нами народ и в «Железной дороге». Она открывается картиной природы, написанной очень сочно, по-некрасовски пластично и зримо. Уже первое, по-мужицки раскатившееся слово — «ядреный»: «воздух ядреный», столь необычное для лирики природы, дает особое ощущение свежести и вкуса здорового воздуха и оказывается дерзкой заявкой на демократизм. Для того чтобы рассказать о тяжести и подвиге народного труда, поэт обращается к приему, уже достаточно известному в русской литературе — можно вспомнить здесь хотя бы о Радищеве и Чернышевском, — к приему сна. Но сон у Некрасова не только условный прием. Это и реальное состояние мальчика Вани, в чьем растревоженном воображении рассказ о страданиях народа, с которым обращается к нему повествователь, рождает фантастические картины с ожившими под лунным сиянием мертвецами и странными песнями.

В картине сна труд предстает и как небывалое страдание, и как осознаваемый самим народом подвиг. Отсюда та высокая патетическая манера, в которой говорится о людях, воззвавших к жизни бесплодные дебри и обретших гроб. Картина свежей прекрасной природы, открывшая поэму, не только контрастирует с картиной сна, но и соотнесена с ней в величии и поэтичности.

Иное — картина пробуждения. Если ранее поэт патетичен, то здесь он ироничен. На сцену является папаша в пальто на красной подкладке — генерал, в роли для генералов несколько необычной — защитника эстетических ценностей. И опять разговор идет по самому большому счету:

> Ваш славянин, англосакс и германец
> Не создавать — разрушать мастера,
> Варвары! дикое скопище пьяниц!..

Вот в каком почти всеевропейском плане предъявляет генерал обвинение уже не народу, а народам. Поэт-рассказчик не спешит опровергать генерала, который саморазоблачается. С бесцеремонным хохотом входящий в стихотворение и тем разрушающий поэзию сна, наглый генерал прежде всего антиэстетичен и уже этим противостоит картинам природы, народного труда, заявленным и оправданным в своей красоте и высокой нравственности. И именно

согласно генеральскому пожеланию и пониманию показывает поэт «светлую сторону»: забитый и ограбленный народ везет на себе подрядчика, торжествующую свинью с этими его «шапки долой — коли я говорю!» и «проздравляю». Самая «светлая» картина оказывается в произведении самой мрачной.

Как известно, именно в «Железной дороге» Некрасов выразил твердую веру в будущее народа:

Вынесет все — и широкую, ясную
Грудью дорогу проложит себе.

И если первая часть произведения вполне оправдала эту уверенность, то вторая объяснила, почему

...жить в эту пору прекрасную
Уж не придется — ни мне, ни тебе.

Так сошлись в трагическом оптимизме начала и концы некрасовской поэмы.

Цензура вполне почувствовала громадную взрывчатую силу поэмы, и история ее напечатания и искажений, которым она подвергалась, составляет еще одну страницу в длинном мартирологе некрасовских произведений, подвергавшихся цензурным преследованиям.

ПОЭМА «КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО»

В начале 60-х годов приступает Некрасов к работе над произведением, которое сам считал делом своей жизни, которое, по собственным словам автора, двадцать лет собиралось по словечку, — над поэмой «Кому на Руси жить хорошо».

В европейских литературах к тому времени традиция поэм — больших эпических произведений, тесно связанных с жизнью народа и его поэтическим творчеством, — уже оборвалась. Да и в русской поэзии со времен Пушкина не появлялось стихотворных вещей такого масштаба. Что же сделало некрасовское произведение поэмой, да еще народной, эпической? Чем была вызвана она к жизни?

Уже такое вступление к поэме, как пролог, было необычным. Литература нового времени почти не знает прологов, но произведения древней, античной и средневековой, литературы обычно начинались с таких прологов-предварений, в которых авторы объясняли, о чем же пойдет речь. Введя пролог, Некрасов стремился сразу же обнажить главную, коренную мысль — идею своей поэмы, ука-

зать на значительность ее, предупредить о грандиозности и долговременности событий, которые в поэме совершатся. Потому-то сама поэма росла год от года, являлись новые и новые части и главы. Прошло более десяти лет, и все же к моменту смерти автора она осталась неоконченной.

Уже название поэмы настраивает на подлинно всероссийский обзор жизни и на то, что жизнь эта будет исследована сверху донизу. С самого начала в произведении определяется и главный герой ее — мужик. Даже когда речь идет не о народной жизни, он оказывается конечной инстанцией, социальной, нравственной и эстетической, к которой все в поэме сводится, последним судьей и вершителем приговоров. Именно в мужицкой среде возникает знаменитый спор, и семь правдоискателей с их подлинно мужицким стремлением докопаться до корня отправляются путешествовать по России, бесконечно повторяя, варьируя и углубляя свой вопрос: кто счастлив на Руси?

Сюжет путешествия еще со времен Пушкина и Гоголя стал привычным в русской литературе, но никогда еще путешествующие не были столь необычны. Кажется, со времен «калик перехожих» никто не странствовал так, как герои поэмы Некрасова, не брался Русь-матушку «ногами перемерить». Но двинувшиеся в путь некрасовские крестьяне — не традиционные странники-богомольцы. Они — символ тронувшейся с места, жаждущей перемен пореформенной народной России. Начало поэмы с говорящей птицей, чудесной скатертью-самобранкой сказочно. После пролога сказочность уходит, уступая место более живым и современным фольклорным формам. Некрасов четко наметил схему, по которой должен был развиваться сюжет и находиться ответ:

Кому живется весело,
Вольготно на Руси?
Роман сказал: помещику,
Демьян сказал: чиновнику,
Лука сказал: попу.
Купчине толстопузому! —
Сказали братья Губины,
Иван и Митродор.
Старик Пахом потужился
И молвил, в землю глядючи:
Вельможному боярину,
Министру государеву.
А Пров сказал: царю...

Есть свидетельства, что мужики в процессе скитаний должны были повидаться с купцом, участвовать в качестве

загонщиков в царской охоте, что сюжетно давало возможность встречи и разговора с министром государевым и, наконец, с царем.

Однако сюжет лишь с самого начала развит по этому, как будто бы очень четкому и восходящему плану. Вряд ли можно думать, что Некрасов исходил только из противопоставления жизни «счастливых» верхов «несчастливым» низам. Замысел и воплощение его в поэме значительно глубже. «Верхи» в поэме, как это ни странно, тоже по-своему несчастны, в том смысле, что они находятся в состоянии кризиса, когда старое рушится и новое еще не определилось. Это не значит, что симпатии и сочувствие Некрасова распределены, так сказать, равномерно. Нет. Поэт видит эксплуататорскую сущность «верхов», беспощаден в сатирическом обличении их, но он видит и показывает их несостоятельность, гнилость, бессилие и неблагополучие их как будто бы благополучной жизни. Это поэма о всеобщем кризисе, который всегда чреват громадными потрясениями — вот почему уже в силу даже этого обстоятельства поэма Некрасова революционна.

О ком бы ни шел рассказ: о попе ли, помещике или чиновнике — это всегда рассказ человека, близкого народу, глядящего его глазами, говорящего его словом. Этому служит и найденная Некрасовым точная манера полупесни, полурассказа, которая сообщила поэме единство при всем разнообразии ритмических вариаций, особенно в передаче живой речи, в диалогах и т. п. Повествователь иногда максимально, до полного слияния, приближен к своим героям, иногда отделяется от них, ибо его взгляд шире и глубже. По сути дела, с первой главы первой части начинается исследование главной жизненной силы России — народа. Именно желание изобразить всю народную Русь повлекло Некрасова к таким картинам, где можно было бы собрать массу людей. Особенно полно она предстает в главах «Сельская ярмонка», «Пьяная ночь», «Счастливые». Редко где даже у Некрасова мы найдем крестьянский мир в столь живом движении, в обилии характеров, в беспрестанной смене ситуаций. Поэт прямо открывает страницы для крестьянского многоголосия. Необычная «пьяная» ночь развязывает языки:

Дорога стоголосая
Гудит! Что море синее,
Смолкает, подымается
Народная молва.

Крестьянский мир предстает предельно обнаженным, во всей хмельной откровенности и непосредственности. Кажется, что сменяющие друг друга слова, фразы, быстрые диалоги и выкрики случайны и бессвязны. Мы почти не успеваем следить за этой на наших глазах рождающейся стоголосой стихией. Хор некрасовской поэмы составлен из множества голосов, то сливающихся в один, то перебивающих друг друга, контрапунктирующих. И каждая реплика при всей ее безыскусственности, выхваченности точна и бьет в одну цель:

Добра ты, царска грамота,
Да не про нас ты писана... —

врывается, как бы между прочим, в пестрое людское многоголосие.

Почти каждая реплика подана так, что за ней возникает сюжет, характер, драматическая ситуация. Таким образом, как бы возникает много рассказов, вовлеченных в сферу поэмы, хотя буквально и не написанных. Но при всей пестроте характеров, при всем разнообразии произносимых речей есть нечто объединяющее. Недаром Некрасов именно здесь упомянул о народном слове метком, «какого не придумаешь, хоть проглоти перо». Слово — это то, что может свести разноголосый крик в многоголосый хор. Каждое из действующих лиц говорит, кричит, поет от себя, но в то же время речь эта точна, эпиграмматична, пословична, так что оказывается и словом целого крестьянского мира.

На фоне крестьянского мира выделяются и отдельные яркие образы крестьян. Это не только результат острого художнического видения и предмет художественной индивидуализации. Это и следствие революционно-демократических воззрений писателя, наблюдавшего социальную дифференциацию. Для Некрасова, в отличие от многих писателей-народников, не существовало некоего единого типа мужика. Вот почему так непримирим поэт к проявлениям рабской мужицкой психологии, а портреты холопов стоят в одном ряду с портретами угнетателей, хотя и приобретают подчас трагическую окраску, как в рассказе «Про холопа примерного — Якова верного».

Уже говорилось, что жизнь «верхов» поэт не изобразил согласно первоначально задуманному плану, но о крестьянском враге номер один — о помещике Некрасов рассказал развернуто и в первой части — «Помещик» и в особой части — «Последыш». И здесь рассказ очень многомерен.

Если бы мы обратились к литературным параллелям и пояснениям, то можно было бы сказать, что некрасовский помещик (не Оболт-Оболдуев, а тот, что возникает из всего рассказа) совместил в себе приметы — эскизные, конечно, — и Ростова-отца из «Войны и мира» Толстого, и Пеночкина из тургеневских «Записок охотника», и Негрова из повести Герцена «Кто виноват?», и Иудушки из щедринских «Господ Головлевых». Это и мирный хранитель патриархальных устоев, и лицемерный ханжа, и самовластный крепостник-деспот. Такой емкий образ вряд ли можно было бы найти в романе, повести или драме. Это образ эпический, который тоже представляет своеобразную энциклопедию помещичьего сословия, но включенную в народную поэму, оцененную народным умом.

История же с князем Утятиным, прозванным мужиками Последышем, производит поначалу впечатление анекдотической, фарсовой. Мужики ломают «камедь» перед выживающим из ума помещиком, который не может пережить конца крепостного права, разыгрывают видимость сохранения этого права. Но парадоксы поэмы были лишь отражением и выражением парадоксов самой жизни: ведь юридически отмененная «крепь» продолжала жить, проникая во все поры жизни. Мертвая, отжившая система отношений, уложений, «привычек» держала в своих руках живые силы страны. Именно парадоксальность, неестественность этого положения и продемонстрировал Некрасов, представив его не в обычных бытовых, сложившихся, примелькавшихся и потому мешающих видеть суть дела формах, а в парадоксальных же и вроде бы неестественных. Но именно розыгрыш, фарсовость ситуации и помогают поэту тем яснее обнаружить несостоятельность старых отношений, смехом покарать прошлое; однако такое прошлое, которое еще живет и надеется быть, несмотря на внутреннее банкротство, восстановленным. Поэтому-то «Последыш» вызвал ожесточенные нападки цензуры, считавшей, что вся эта часть поэмы отличается «крайним безобразием содержания» и «носит характер пасквиля на все дворянское сословие». Выморочность Последыша особенно выразительно выступает на фоне здорового вахлацкого мира.

Большое и особое место занимает в поэме образ крестьянки Матрены Тимофеевны. Русская женщина неизменно привлекала внимание Некрасова. Образ героини поэмы как бы синтезирует искания поэта в создании образа женщины-крестьянки. Он рисует характер исключительный. Матрена Тимофеевна — умный, самоотверженный человек,

носящий «гиевное» сердце, помнящий о «неоплаченных» обидах, женщина с сильным характером, который складывался в преодолении жизненных трудностей.

Матрена Тимофеевна — человек исключительный, губернаторша, но она человек из этой же трудовой толпы. Ей, умной и сильной, поэт доверил самой рассказать о своей судьбе: «Крестьянка» — единственная часть, вся написанная от первого лица. Однако это рассказ отнюдь не только о ее частной доле. Голос Матрены Тимофеевны — это голос самого народа. Потому-то она чаще поет, чем рассказывает, и поет песни, не изобретенные для нее Некрасовым. «Крестьянка» — самая фольклорная часть поэмы, она почти сплошь построена на народно-поэтических образах и мотивах. Исследователями установлены многочисленные источники, из которых черпал Некрасов материал для своей «Крестьянки». Уже первая глава «До замужества» — не простое повествование, а как бы совершающийся на наших глазах традиционный обряд крестьянского сватовства. Свадебные причеты и заплачки в поэме: «По избам обряжаются», «Спасибо жаркой баенке», «Велел родимый батюшка» и другие — основаны на подлинно народных. Таким образом, рассказывая о своем замужестве, Матрена Тимофеевна рассказывает о замужестве любой крестьянки, обо всем их великом множестве. Вторая же глава прямо названа «Песни». И песни, которые здесь поются, опять-таки песни общенародные. Персональная судьба некрасовской героини все время проецируется на такую песню, расширяется до пределов общерусских, не переставая в то же время быть ее личной судьбой. Некрасов сумел совместить личную судьбу героини с массовой жизнью, не отождествляя их. Так, умная Матрена Тимофеевна умеет проявить самостоятельное отношение и к народному поверью, и к «бедокурой» примете. Как известно, побои в крестьянской семье были довольно обычны. В то же время характер сильной героини, каким он вырисовывался в поэме, конечно, был бы искажен, случись в ее судьбе такие истязания привычным и частым делом — Матрена Тимофеевна отнюдь не забитая рабыня. Тем более на всю жизнь врезается единственное избиение ее мужем. В то же время в уста героини при рассказе об этом вложена такая песня («Мой постылый муж подымается, за шелкову плеть принимается...»), которая, не искажая индивидуальной биографии героини, придает явлению широкую типичность, усиленную и тем, что песню эту подхватывает мужицкий хор странников, что «полцарства перемеряли», как песню характерную и повсе-

местную. Некрасов все время стремился расширить значение образа героини, как бы объять максимально большое количество женских судеб. В черновой рукописи одной из глав этой части сохранилась авторская помета: «NB. Надо прибавить о положении солдатки и вдовы вообще». Из этой записи видно, что Некрасов все время думает о русской женской доле *вообще*: труженицы, матери, солдатки, вдовы... И здесь поэт прибегает к самым разным приемам, которые позволяют вместить новые и новые рассказы и сюжеты. Как известно, сама Матрена Тимофеевна, добившись освобождения мужа, не оказалась солдаткой, но ее горькие раздумья в ночь после известия о предстоящем рекрутстве мужа позволили Некрасову «прибавить о положении солдатки». Образ Матрены Тимофеевны создан так, что она как бы все испытала и побывала во всех состояниях, в каких могла побывать русская женщина.

Рассказ Матрены Тимофеевны воссоздает и один из самых примечательных образов поэмы — образ Савелия, богатыря святорусского. На реальнейший образ крестьянина-бунтаря лег отблеск древних преданий. Впервые с такой силой вошла в поэму и уже до конца не уйдет из нее тема народного богатырства, находящая опору в былинной истории. Некрасовское определение *святорусский* сразу взывало к русскому геронческому эпосу, к образу богатыря богатырей — Святогора. Но, начав с былинного слова «богатырь свято...», Некрасов даст ему другое продолжение — «богатырь святорусский». Слову придан обобщенный, всероссийский смысл, а приложено оно отнюдь не к традиционному образу богатыря, а к образу крестьянина. Определение из сферы воинского эпоса переадресовано простому мужику по имени Савелий — имя тоже совсем не традиционно богатырское. Однако Некрасов отнюдь не снижает тем былинный эпос до мужицкой жизни, но саму эту крестьянскую жизнь возводит в ранг высокой героики. Не только идущий до конца мститель за народные страдания, но и подвижник, мудрец-философ — таков Савелий в поэме. Все призвано создать образ богатырский. Как точно, например, соответствует всему стилю повествования своеобразная некрасовская поэтика названий. Как прекрасно вписываются упорные характеры мужиков и прежде всего самого Савелия в край болот и лесов — Корежину. Название реальной реки (Корега) поэт поднимает до образа-символа — обозначения целого края. Как точно соответствует полубылинному образу буйного Савелия название Буй-город, куда его отправляют в острог. Опять-таки название реаль-

ного города, кстати, заменившее нейтральное и прозаическое Данилов, которое было в черновиках, становится и поэтической формулой.

Матрена Тимофеевна упоминает в поэме о единственном в своем роде костромском, хотя Кострома в поэме и не названа, памятнике Сусанину:

Стоит из меди кованный,
Точь-в-точь Савелий дедушка,
Мужик на площади.
Чей памятник? — «Сусанина».

Реальный памятник, созданный скульптором В. М. Демут-Малиновским являлся скорее памятником Михаилу Романову, чем Ивану Сусанину, который был изображен коленопреклоненным возле колонны с бюстом царя. Некрасов не только умолчал, что мужик-то стоит на коленях. Сравнением с бунтарем Савелием образ костромского мужика Сусанина получал впервые в русском искусстве своеобразное, по сути антимонархическое, осмысление. В то же время сравнение с героем русской истории Иваном Сусаниным наложило последний штрих на монументальную фигуру корежского богатыря, святорусского крестьянина Савелия.

Как видим, любая деталь, любой штрих значимы и органично входят в общий замысел поэмы, призванной воспеть народ. Именно воспеть, говоря совсем не фигурально. Песня постоянно звучит в поэме. Иногда она фольклорна, как в «Крестьянке», иногда чисто литературна, особенно там, где поэт вводит читателя в область своих идей, дум, настроений. Таковы в основном песни в части «Пир — на весь мир». Эта часть в большой мере должна была стать ответом на вопрос, поставленный в заглавии.

«Доброе время — добрые песни» — заключительная глава «Пира». Если предшествующая названа «И старое и новое», то эту можно было бы озаглавить «И настоящее и будущее». Именно устремленность в будущее многое объясняет в этой главе, не случайно названной «Песни», ибо в них, в песнях, вся ее суть. Есть здесь и человек, эти песни сочиняющий и поющий, — Гриша Добросклонов.

Многое в русской истории толкало русских художников к созданию образов, подобных Грише. Это и «хождение в народ» революционных интеллигентов в начале семидесятых годов прошлого века. Это и воспоминания о демократических деятелях первого призыва, так называемых шестидесятниках — прежде всего о Чернышевском и

Добролюбове. Образ Гриши одновременно и очень реальный, и в то же время очень обобщенный и даже условный. С одной стороны, он человек совершенно определенного быта и образа жизни: сын бедного дьячка, семинарист, простой и добрый парень, любящий деревню, мужика, народ, желающий ему счастья и готовый бороться за него. Но Гриша и более обобщенный образ молодости, устремленной вперед, надеющейся и верующей. Он весь в будущем. Отсюда сама его некоторая неопределенность, только намеченность. Потому-то Некрасов, очевидно, не только из цензурных соображений зачеркнул уже на первом этапе работы стихи (хотя они печатаются в большинстве послереволюционных изданий поэта):

Ему судьба готовила
Путь славный, имя громкое
Народного заступника,
Чахотку и Сибирь.

Так действительно заканчивали шестидесятники. Так действительно только что драматически закончилось «хождение в народ» семидесятников. Но поэт, видимо, не хотел этим мрачным предначертанием обреченности заканчивать стихи, посвященные «новому человеку», человеку будущего, пусть еще неясного. И «идти в народ» Грише не нужно. Он сам им этим народом рожден и выдвинут. Некрасов всегда верил в молодежь и неизменно обращался к ней с «добрыми» песнями: «Саша», «Песня Еремушке», «Железная дорога». Ему были понятны и дороги молодой идеализм, доступность приятию высокого и тяга к бескорыстному служению. Вот почему и в завершающих стихах «Кому на Руси жить хорошо» поэт доверил, как бы передавая эстафету, юноше свои последние песни. Пять таких «добрых» песен образуют нечто вроде особой поэмы со своим внутренним сюжетом. С образом Гриши они объединены, как мы уже сказали, не случайно, но тем не менее довольно условно:

Над Русью оживающей
Иная песня слышится:
То ангел милосердия,
Незримо пролетающий
Над нею, — души сильные
Зовет на честный путь.
. . . . . .
И ангел милосердия
Недаром песнь призывную
Поет над русским юношей...

В известном смысле все эти песни пропеты не столько русским юношей, сколько над русским юношей. Собственно, эти песни образуют тот идейно-художественный сгусток, в котором и заключено решение поставленного вопроса — «кому на Руси жить хорошо?» — во всей его масштабности и сложности. Умирающий поэт спешил. Поэма осталась не законченной, но без итога она не оставлена.

Уже первая из песен на вопрос-формулу «кому на Руси жить хорошо?» дает ответ-формулу:

Доля народа,
Счастье его,
Свет и свобода
Прежде всего!

Смысл итоговых стихов поэмы действительно заключается в призыве к борьбе за народное счастье, но смысл всей поэмы в том, что она показывает: такой народ заслуживает счастья и того, чтобы за него бороться:

В минуту унынья, о родина-мать!
Я мыслью вперед улетаю.
Еще суждено тебе много страдать,
Но ты не погибнешь, я знаю.

Поэт, создавший эпопею народной жизни, действительно знал это и всем содержанием своей народной поэмы представил тому доказательства. Сам по себе образ Гриши не ответ ни на вопрос о счастье, ни на вопрос о счастливце. Счастье одного человека (чьим бы оно ни было и что бы под ним ни понимать, хотя бы и борьбу за всеобщее счастье) — еще не разрешение вопроса, так как поэма выводит к думам о «воплощении счастья народного», о счастье всех, о «пире на весь мир». Последние стихи — «песни» поэмы — стихи лирические, но такие, которые могли возникнуть лишь с опорой на могучий народный поэтический эпос. Многое в этих стихах идет от надежды, от пожелания, от мечты, но такой, которая находит реальную опору в жизни, в народе, в стране — России. Эпопея в самой себе несла разрешение.

«Кому на Руси жить хорошо?» — поэт задал в поэме великий вопрос и дал великий ответ в последней ее песне «Русь»:

Ты и убогая,
Ты и обильная,
Ты и могучая,
Ты и бессильная,
Матушка-Русь!

В рабстве спасенное
Сердце свободное —
Золото, золото
Сердце народное!

. . . . . .

Встали — небужены,
Вышли — непрошены,
Жита по зернышку
Горы наношены.

. . . . . .

Рать подымается —
Неисчислимая,
Сила в ней скажется
Несокрушимая!

ТВОРЧЕСТВО НЕКРАСОВА КОНЦА 60-Х — 70-Х ГОДОВ

В семидесятые годы противоречия русской жизни обострились в условиях бурно развивающегося капитализма. К известным дольщикам народной работы («бог, царь, и господин») добавился четвертый — буржуазия. Некрасов издавна, еще в сороковые годы, отметил появление нового социального типа и следил за его эволюцией. Это и дало возможность в 70-е годы написать большое сатирическое полотно «Современники» — нечто вроде сатирического аналога «Кому на Руси жить хорошо». По сути, намеченная в сюжете «Кому на Руси жить хорошо» сцена с купцом и должна была развернуться в большую картину, ибо Россия имела дело уже не с привычным «Кит Китычем», а с объединениями — шайками дельцов. Если первая часть «Юбиляры и триумфаторы» — панорама жизни верхов в целом, то вторая — с характерным названием «Герои времени» — целиком посвящена грабителям-плутократам.

По существу же замысел «Кому на Руси жить хорошо» получил развитие еще в одном направлении. Я имею в виду поиски, отчасти реализовавшиеся в Грише Добросклонове, героя русской жизни. Именно этот вопрос оказался центральным в историко-революционных поэмах, посвященных декабристам: «Дедушка» и «Русские женщины».

Для Некрасова, всегда жившего интересами современности, такое обращение к истории, на первый взгляд, необычно. Причины его многообразны. Здесь и невозможность сказать в полный голос о революционерах-современниках, и желание представить революционные дела не как случайные, изолированные эпизоды, а в их исторической преемственности, в национальной традиции. Эти поэмы также отличает желание поэта осмыслить события и их участ-

ников масштабно и обобщенно. Уже в корректуре Некрасов заменит первоначальное заглавие «Декабристки» на «Русские женщины».

Первая часть «Русских женщин» — «Княгиня Трубецкая» появилась в 1872 году в четвертом номере «Отечественных записок» — правда, со многими цензурными искажениями и пропусками. Менее чем через год была опубликована «Княгиня Волконская».

Многое говорит за то, что вся поэма должна была состоять из нескольких частей; героиней одной из них, как можно судить по наброскам плана, мыслилась А. Г. Муравьева.

Написанные части поэмы сохраняют большую самостоятельность. В то же время художественный и идейный смысл каждой из них значительно усиливается именно в соотнесении с другой. Таким образом, они представляют единое целое. Уже в работе над первой частью «Княгиня Трубецкая» Некрасов опирался на исторические источники, прежде всего на «Записки декабриста» А. В. Розена, изданные анонимно в 1870 году в Лейпциге, хотя сведения собственно о Трубецкой, которыми располагал поэт, были довольно скудны. Это заставило Некрасова, сохраняя верность фактической основе, достаточно свободно воссоздавать психологический тип героини, во многом романтизируя его. Вообще, поэма представляет сплав картин, выполненных в реалистической манере (зарисовки жизни Италии и особенно восстание на Сенатской площади), с романтическим изображением событий. Последнее относится и к композиции поэмы, отличающейся некоторой отрывочностью, фрагментарностью резкоконтрастных сцен, и к образу героини, охваченной одним всепоглощающим порывом. Все это возвращает нас к романтической поэме 20-х годов, к поэмам не только Пушкина, но и Рылеева, к декабристской поэзии. Так романтизм Некрасова всем своим образным строем, самой фактурой стихов, воссоздавая колорит ушедшей эпохи, служит реализму.

По-иному написана «Княгиня Волконская». «Бабушкины записки» — так пояснил поэт эту часть поэмы. В работе над поэмой Некрасов действительно опирался на «Записки» Марии Николаевны Волконской. Правда, «Записки» эти были опубликованы впервые лишь в 1904 году. Но Некрасов знал их. Хранивший «Записки» сын Волконской — М. С. Волконский по просьбе поэта летом 1872 года в течение нескольких вечеров читал этот редкий документ эпохи Некрасову, тут же переводя его: записи княгини были сделаны по-французски. В дальнейшем Волконский расска-

зал о потрясении, которое испытал поэт: «Вспоминаю, как при этом Николай Алексеевич по нескольку раз в вечер вскакивал со словами: «Довольно, не могу», бежал к камину, садился к нему и, схватясь руками за голову, плакал, как ребенок» [1].

В своей поэме Некрасов не только следовал фактам, изложенным в «Записках», но стремился передать их тон, который сам называл полным «безыскусственной прелести». Для этого потребовался и другой стих. Быстрый, напряженный, столь характерный для романтической поэмы ямб, которым написана «Княгиня Трубецкая», сменился во второй поэме гораздо более спокойным, разговорным амфибрахием, а рассказ от первого лица определил глубокий задушевный лиризм повествования и сообщил ему особую достоверность личного свидетельства. Сама форма произведения — семейные воспоминания — позволила поэту с большой полнотой воссоздать характер героини, проследить ее жизнь. Сюжет развертывается как хронологически последовательные события: родительский дом, воспитание, замужество, борьба за право уехать в ссылку к мужу-декабристу... — все это нарисовано в бытовой и исторической достоверности. «Княгиня Трубецкая» обрывалась на кульминационном взрыве, когда старик губернатор, буквально пытавший героиню, кричит, потрясенный ее стойкостью:

Я не могу, я не хочу
Тиранить больше вас...
Я вас в три дня туда домчу...
Эй! запрягать сейчас!..

Тот факт, что в финале «Княгини Волконской» происходит встреча Волконской с Трубецкой и, наконец, свидание с ссыльными, придает сюжетную завершенность обеим поэмам и произведению в целом. И, может быть, самое главное в поэмах — это динамика характеров героинь и особенно княгини Волконской, становление и даже перестройка их духовного мира, выход к подлинным ценностям бытия. С. Н. Раевская возмущалась: «Рассказ, который он (Некрасов. — *Н. С.*) вкладывает в уста моей сестры, был бы вполне уместен в устах какой-нибудь мужички» [2].

Но Некрасов не искажал исторической правды. Он выявлял (опираясь, кстати сказать, на «Записки» самой

[1] Записки княгини Марии Николаевны Волконской с предисловием и приложением издателя князя М. С. Волконского. — СПб., 1904. — С. XVII.

[2] Архив декабриста С. Г. Волконского/Под ред. М. С. Волконского и Б. Л. Модзалевского. — Пг., 1918. — Т. 1. — Ч. 1. — С. XV.

М. Н. Волконской) ту широту исторической правды, ту ее значимость, которая превращала «декабристок» в «русских женщин». Княгиня Волконская в поэме, не переставая быть княгиней, становилась «мужичкой», способной на такое слово:

Быть может, вам хочется дальше читать,
Да просится слово из груди!
Помедлим немного. Хочу я сказать
Спасибо вам, русские люди!

Пусть много скорбей тебе пало на часть,
Ты делишь чужие печали,
И где мои слезы готовы упасть,
Твои уж давно там упали!..
Ты любишь несчастного, русский народ!
Страдания нас породнили...

«...Самоотвержение, высказанное ими, — писал о декабристках Некрасов, — останется навсегда свидетельством великих душевных сил, присущих русской женщине...» Породненность в страдании, самоотвержение, великие душевные силы — вот что роднит «величавую славянку» Дарью и «мужичку» Марию Волконскую.

Новые тенденции проявляются в поздней лирике Некрасова. Лирика Некрасова семидесятых годов, более чем когда-либо, несет настроение сомнений, тревоги, подчас она даже пессимистична. Все чаще образ мира как крестьянского жизнеустройства вытесняется образом мира как общего миропорядка. Масштабы, которыми меряется жизнь, поистине становятся глобальными. Позднюю лирику Некрасова проникает ощущение общего неблагополучия и катастрофичности. В его стихах появляется стремление к максимальной обобщенности, желание осмыслить мир в целом, и как следствие этого — тяга к исчерпывающей афористичности, к всеохватывающей формуле:

Дни идут... Все так же воздух душен,
Дряхлый мир — на роковом пути...
Человек — до ужаса бездушен,
Слабому спасенья не найти!

Отталкиваясь от конкретных впечатлений и фактов, поэт устремляется к философскому осмыслению жизни:

Страшный год! Газетное витийство
И резня, проклятая резня!
Впечатленья крови и убийства,
Вы вконец измучили меня!

О любовь! — где все твои усилья?
Разум! — где плоды твоих трудов?

Жадный пир злодейства и насилья,
Торжество картечи и штыков!

Этот год готовит и для внуков
Семена раздора и войны.
В мире нет святых и кротких звуков,
Нет любви, свободы, тишины!

Где вражда, где трусость роковая,
Мстящая — купаются в крови,
Стон стоит над миром, не смолкая...

«Мир... в мире... над миром...» — все время повторяет поэт. Некрасову в это время свойственно мыслить категориями мира. Вот почему его поэзию конца шестидесятых — семидесятых годов не всегда можно мерить мерками сороковых — пятидесятых и даже начала шестидесятых годов, нельзя упорно заключать ее и в рамки собственно народнической идеологии и литературы.

Ощущение «вселенского горя», мира в целом как мира «дряхлого», страшного, познание безысходности «рокового пути» приводят к новым тенденциям в некрасовском реализме. И здесь Некрасов достигает громадной художественной силы, подготавливая литературу нового времени, прежде всего поэзию Блока.

Интересно, в этом смысле стихотворение 1874 года «Утро». Сравнительно небольшое, оно стягивает многие сюжеты и образы предшествовавшего творчества Некрасова.

Стихотворение — у Некрасова — одно из самых мрачных. Мрачных произведений у поэта «мести и печали» всегда хватало. Как писал поэт Некрасов в стихах тех же лет «Уныние»: «Недуг не нов (но сила вся в размере)». Дело, впрочем, не только в размере. Здесь есть нечто новое во взгляде на жизнь и в том, как эта жизнь представлена. Некрасов сороковых — шестидесятых годов обычно воспринимает зло как конкретное, индивидуальное, будь то безобразная сцена избиения лошади или надругательство над крепостным человеком. В семидесятые же годы зло обобщается, масштаб его укрупняется.

В «Утре» — картина «страшного мира», в котором все «заодно»: и нищая деревня, и город «не краше», и люди, и природа (погода, наводнение, пожар). Здесь у Некрасова как бы пропадают индивидуальные проявления зла и страдания, конкретные носители того и другого, к которым он всегда был так внимателен и восприимчив.

Интересно, что почти к каждой строке некрасовского «Утра» можно найти в его же произведениях соответствие — сюжет.

На позорную площадь кого-то
Повезли — там уж ждут палачи —

и мы вспоминаем:

Вчерашний день, часу в шестом,
Зашел я на Сенную;
Там били женщину кнутом,
Крестьянку молодую...

То, что было развернутой картиной, вызывавшей активную реакцию сочувствия, стало простой информацией, а человек исчез за этим «кого-то».

Проститутка домой на рассвете
Поспешает, покинув постель...

Сколько поведал нам поэт об этих несчастных («Убогая и нарядная», «Еду ли ночью...», «Когда из мрака заблужденья...»), и всегда это была драма индивидуальная. Здесь же есть лишь упоминание проститутки, не задерживающее нашего внимания ни одним частным штрихом, обозначение всех их вообще, как обозначены и все вообще торгаши:

Торгаши просыпаются дружно
И спешат за прилавки засесть.

И здесь нет обличения торгашей, только констатация:

Целый день им обмеривать нужно,
Чтобы вечером сытно поесть.
Чу! из крепости грянули пушки!
Наводненье столице грозит...
Кто-то умер: на красной подушке
Первой степени Анна лежит

И «Анна» здесь не средство возвеличивания (ср. в «Секрете»: «Имею и Анну с короною», — самодовольно хвастается герой) и не предмет обличения (первая-то степень и делает ее особенно жалкой).

Дворник вора колотит — попался!
Гонят стадо гусей на убой;
Где-то в верхнем этаже раздался
Выстрел — кто-то покончил с собой...

В первом стихотворении некрасовского цикла «На улице» — «Вор» — тоже изображена была сцена поимки вора:

Спеша на званый пир по улице прегрязной,
Вчера был поражен я сценой безобразной:
Торгаш, у коего украден был калач,
Вздрогнув и побледнев, вдруг поднял вой и плач.

И, бросясь от лотка, кричал: держите вора!
И вор был окружен и остановлен скоро.
Закушенный калач дрожал в его руке;
Он был без сапогов, в дырявом сюртуке;
Лицо являло след недавнего недуга,
Стыда, отчаянья, моленья и испуга...

Какую пристрастность и какое внимание к пойманному мы видим в этой резвернутой картине! Они находят выражение в предельной индивидуализации изображения.

В «Утре» — сообщение равнодушное, едва ли не злорадное:

Дворник вора колотит — попался!
Гонят стадо гусей на убой...

В «Похоронах» Некрасова, ставших народной «жалостной» песней, есть опять-таки пристальное внимание к судьбе человека, необычная в нее углубленность. Первоначально биография самоубийцы была разработана еще более тщательно. Это очень характерно для некрасовского поэтического метода: для уяснения данной судьбы, данной жизни и данной смерти ему, судя по черновым записям, нужны своеобразные «леса».

В «Утре» опять-таки лишь, «констатация факта смерти»:

Где-то в верхнем этáже раздался
Выстрел — кто-то покончил с собой... —

чуть ли не кощунственное уравнение этой, да и других смертей с «убоем» гусей.

Вообще в «Утре» предстали, если воспользоваться словами Блока, настоящие «пляски смерти»: убийство («будет дуэль»), «просто» смерть («кто-то умер»), самоубийство («кто-то покончил с собой»). Судьбы, лица, люди исчезают за безличным «кого-то повезли», «кто-то умер», «где-то... кто-то покончил с собой». Но именно это позволяет рисовать всеобщую драму жизни-смерти «страшного мира».

Однако самое страшное заключается даже не в нагнетании мрачных событий. Ведь рассказано о фактах в своем роде исключительных. Но сама исключительность их поглощена обыденностью раз и навсегда заведенной жизни. Фраза «начинается всюду работа» — экспозиция картины и определение ее обычности и повторяемости. Именно вследствие необычайной концентрированности, сгущенности исключительного оно переходит в свою противоположность. Один из главных и страшных смыслов произведения содержится в этой уничтоженности обыденностью исключитель-

иого. Проблема и в том, что сама смерть уже не проблема. Отсюда жуткий и вроде неожиданный образ: «гонят стадо гусей на убой». В разоблачении поэт доходит до конца.

В «Утре» Некрасова страшная обнаженность жизни находит выражение и в своеобразной наготе рассказа. Особенность образной структуры произведения заключается в отсутствии образов, начисто пропадает какая бы то ни было метафоричность, каждое слово употреблено в своем прямом значении и уравнено с другими.

В то же время именно потому, что образы «дряхлого мира», «рокового пути» для поэта так укрупнились, он ищет не только противостоящие положительные начала, но ищет для них новую и большую меру. Так изменяются образы и поэта («Поэту»), и героя («Пророк»), и матери. На примере образов героя и матери это проявляется особенно явственно.

Идеал гражданина, высшего человека, героя менялся у Некрасова, все более приобретая качества высшей духовности и идеальности, абсолютируясь и даже осеняясь именем Христа, осознанного, конечно, совсем не в официальном церковно-православном духе. Дистанция, пройденная на этом пути Некрасовым, явственно отмечается двумя произведениями: «Памяти приятеля» и «Пророк». Первое связано с именем Белинского, второе — с именем Чернышевского.

Стихотворение «Памяти приятеля» написано к пятилетию со дня смерти Белинского. Есть все основания думать, что лишь цензурные обстоятельства не позволили Некрасову назвать имя Белинского. В стихотворении создан образ именно и только Белинского. Недаром Тургенев воспользовался строкой «упорствуя, волнуясь и спеша» в своих воспоминаниях о Белинском как точно зафиксированной неповторимой психологической приметой великого критика.

Белинский был для Некрасова «пророком» не менее, чем Чернышевский, Чернышевский был «приятелем» Некрасова еще более, чем Белинский. И все же в одном случае — «приятель», в другом — «пророк».

Хотя, видимо, и судьба Чернышевского тоже стояла за образом, создаваемым в стихотворении «Пророк», смысл стихотворения бесконечно шире. Образ пророка — высший тип героизма, духовности, подвижничества, ни за кем персонально не закрепленный и никем персонально до конца не выраженный. «Памяти приятеля» — только о Белинском. «Пророк» — далеко не только о Чернышевском. Тяга к такому типу особенно характерна для Некрасова семи-

десятых годов и входит в общие поиски высших положительных начал.

Подобно образу героя-гражданина, не оставался неизменным образ матери. Еще в пятидесятые годы Некрасов создает образ матери в поэме «Рыцарь на час». Здесь слиты в одно и реальные биографические приметы матери поэта, и идеальные начала в ней, в общем выходящие за пределы реального биографического лица, хотя и связанные с ним. В дальнейшем, в семидесятые годы, этот образ как бы раздваивается и предстает в двух разных произведениях. Более реальный — в поэме «Мать», тесно связанной с ранними разработками Некрасовым этой темы. Поэма «Мать» во многом автобиографична. Образ матери в ней, сравнительно с «Рыцарем на час», гораздо более конкретен, а в черновых набросках к поэме были намечены сцены (например, с любовницей отца Аграфеной), которые еще более обытовляли его. Поэма не была закончена и вряд ли только из-за болезни. Уже в начале поэт обращался к матери:

Благослови, родная: час пробил!
В груди кипят рыдающие звуки,
Пора, пора им вверить мысль мою!
Твою любовь, твои святые муки,
Твою борьбу, подвижница, пою!..

Однако вопреки этой заявке из поэмы ушло нечто такое, что было уже в «Рыцаре на час», а именно — идеальность. Зато эта идеальность в бесконечно более высокой степени воплотилась в другом стихотворении — одном из лучших у Некрасова — «Баюшки-баю», созданном менее чем через месяц после того, как прекратилась работа над поэмой «Мать».

В этом стихотворении мать — последнее прибежище перед лицом всех потерь, утраты музы, перед лицом самой смерти. И мать утешает, прощает, разрешает.

Мать наделена здесь прерогативами божества, всевластием абсолютным.

Таким образом, в поэзии Некрасова есть некая восходящая триада развития образа — даже шире — идеи матери: мать, мать-родина, мать — высшее идеальное начало. Подобное движение есть и в процессе создания образа — и шире — идеи героя: приятель, гражданин, пророк. При этом у Некрасова происходит своеобразное возвращение к «наивностям» «первоначального христианства с его демократи-

чески-революционным духом» [1], о котором говорил В. И. Ленин.

Конечно, для Некрасова бога как такового, в церковно-православном представлении, не существовало. Тем более не приходится говорить о чем-то складывающемся в религиозную концепцию. И все же в последних стихах Некрасова мы видим поиски абсолютного утверждения перед лицом абсолютного отрицания — смерти.

Интересно, что если в поэме «Мать» он, поэт, лирический герой, успокаивает, утешает мать, то во втором произведении — «Баюшки-баю» это делает она:

Пора с полуденного зноя!
Пора, пора под сень покоя;
Усни, усни, касатик мой!
Прийми трудов венец желанный,
Уж ты не раб — ты царь венчанный;
Ничто не властно над тобой!

Не страшен гроб, я с ним знакома;
Не бойся молнии и грома,
Не бойся цепи и бича,
Не бойся яда и меча,
Ни беззаконья, ни закона,
Ни урагана, ни грозы,
Ни человеческого стона,
Ни человеческой слезы.

Но Некрасов слишком «земной», и есть все-таки последнее земное утешение, «властное» над ним до конца:

Усни, страдалец терпеливый!
Свободной, гордой и счастливой
Увидишь родину свою,
Баю-баю-баю-баю!

«Баюшки-баю» и другие поздние стихи наряду с поэмой «Мать» вошли в сборник, который стал как бы поэтическим завещанием поэта.

Свои «Последние песни» — именно так назвал Некрасов последнюю книгу, которая вышла в марте 1877 года,— поэт допевал, будучи смертельно больным. Краткие перерывы в мучительно протекавшей болезни отдавались стихам. Еще раз являл поэт не только колоссальную силу поэтической энергии, но и могучую силу духа. Умер Некрасов 27 декабря 1877 года (8 января 1878 года по новому стилю). Но поэзия его продолжает жить и не только сама по себе. Как всякая великая творческая стихия, она оплодот-

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч. — Т. 33 — С. 43.

ворила многие таланты, большие и малые, отозвалась в стихах А. Блока и В. Маяковского, докатилась до наших дней, сказалась в лирике М. Исаковского и в эпосе А. Твардовского. Новые встречи с Некрасовым — это всегда и встречи с его наследниками и продолжателями, и они не прекратятся, пока жива русская поэзия, русское слово.

Литература. Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. — М.; Л., 1947—1953; Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: В 15 т. — Л., 1981. — Т. 1 (издание продолжается); Некрасов в русской критике. — М., 1944; Григорьев Ап. Стихотворения Н. Некрасова//Григорьев Ап. Литературная критика. — М., 1967; Н. А. Некрасов в воспоминаниях современников. — М., 1971; Жданов В. В. Некрасов. — М., 1971; Чуковский К. Мастерство Некрасова. — М., 1971; Розанова Л. А. Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Коммент. — Л., 1970; Бойко М. Лирика Некрасова. — М., 1977; Скатов Н. Н. Некрасов: Современники и продолжатели. — 2-е изд. — М., 1986.

Афанасий Афанасьевич Фет

(1820—1892)

В известном дореволюционном труде по истории русской литературы автор статьи о Фете назвал его удивительной «психологической загадкой» [1], впрочем, лишь повторяя определение, уже мелькавшее в критике. Психологическая загадка эта, однако, имеет социальную разгадку. Здесь лежит объяснение многих загадок, которые ставила и продолжает ставить поэзия Фета.

Уже как будто окончательно похороненная в 60-е годы прошлого века, поэзия эта возродилась к новой жизни в 80-е. Объяснение, что эта поэзия пришлась ко двору в эпоху реакции, справедливо, но явно недостаточно. Интерес к Фету иногда возрастал, иногда падал, но Фет уже навсегда вошел в русскую поэзию, новыми и новыми воскрешениями опровергая очередные похороны.

Не нужно забывать также, что, значимая сама по себе, поэзия Фета входила в русскую литературу и — шире — в русское искусство и опосредованно, оплодотворяя многие ее великие явления: достаточно назвать здесь Александра Блока.

Фет всегда рассматривался как знамя «чистого искус-

[1] История русской литературы XIX в. — М., 1909. — Т. III. — С. 460.

ства» и на самом деле был им. Тем не менее критики, тяготевшие к «чистому искусству» или даже прямо за него ратовавшие (В. Боткин, А. Дружинин), поэзию Фета далеко не всегда понимали и одобряли и уж в похвалах своих были, во всяком случае, сдержаннее Льва Толстого и Достоевского, которые в целом «чистому искусству» оказались чужды.

А вот и еще загадка. Немало говорилось об антидемократизме Фета. Действительно, элитарность поэзии Фета как будто бы тем более несомненна, что она была и теоретически осознана им самим в духе Шопенгауэра. Выпущенные в 1863 году в двух томах сочинения поэта не разошлись и за 30 лет. Из этого не следует, однако, что Фет не нашел широкую публику, наверняка более широкую, чем любой, за исключением Некрасова, демократический поэт его времени. «...Романсы его распевает чуть ли не вся Россия»[1], — писал еще в 1863 году Щедрин, которого если и можно упрекнуть в пристрастности, то никак не в пользу Фета.

Отец Фета, богатый и родовитый орловский помещик Афанасий Шеншин, будучи в Германии, тайно увез оттуда в Россию жену дармштадтского чиновника Шарлотту. Вскоре Шарлотта родила сына — будущего поэта, который тоже получил имя Афанасий. Однако официальное бракосочетание Шеншина с Шарлоттой, перешедшей в православие под именем Елизаветы, совершилось несколько позже. Через много лет церковные власти раскрыли «незаконность» рождения Афанасия Афанасьевича, и, уже будучи пятнадцатилетним юношей, он стал считаться не русским дворянином Шеншиным, а проживающим в России сыном немецкого чиновника Фета. Мальчик был потрясен. Не говоря о прочем, он лишался всех прав и привилегий, связанных с дворянством и законным наследованием. Лишь в 1873 году просьба о признании его сыном Шеншина была удовлетворена; впрочем, свое литературное имя Фет поэт сохранил.

Всю свою жизнь жили в одном два человека — Фет и Шеншин. Создатель прекрасных лирических стихов. И жесткий помещик.

Двойственность эта, однако, и в литературу проникала тоже.

«...Даже в том случае, если знакомство это основано только на «Воспоминаниях», — писал критик Д. Цертелев

[1] Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. — М., 1960. — Т. 5. — С. 383.

лев, — может показаться, что имеешь дело с двумя совершенно различными людьми, хотя оба они говорят иногда на одной и той же странице. Один захватывает вечные мировые вопросы так глубоко и с такой шириной, что на человеческом языке не хватает слов, которыми можно было бы выразить поэтическую мысль, и остаются только звуки, намеки и ускользающие образы, — другой как будто смеется над ним и знать его не хочет, толкуя об урожае, о доходах, о плугах, о конном заводе и о мировых судьях. Эта двойственность поражала всех, близко знавших Афанасия Афанасьевича» [1].

Для понимания этой двойственности нужны более широкие социологические объяснения, чем те, которые очень часто предлагались критикой: защитник реакции и крепостник писал о цветочках и любовных чувствованьицах, уводя от жизни и социальной борьбы.

В «психологической загадке» «Фет — Шеншин» многое открывает немецкий философ Шопенгауэр (как известно, увлекавший Фета и переводившийся им) со своим, в конечном счете идущим еще от Канта, противопоставлением искусства как «бесполезной», подлинно свободной деятельности труду — даже шире — жизненной практике как подчиненной законам железной необходимости или тому, что Шопенгауэр называл «законом основания». Каждая из этих сфер имеет своих служителей: «людей гения» либо «людей пользы». Шопенгауэр устанавливает реальное противоречие мира частнособственнических отношений, он фиксирует реальное разделение на «людей гения» и «людей пользы» как неизбежный результат господствующего в мире частнособственнических отношений разделения труда. Но последнего Шопенгауэр, естественно, не выясняет и, оказываясь в плену неразрешимых противоречий, превращает противоречие в антиномию.

Противоречие это было осознано и оправдано, во всяком случае, принято как должное и неизменное Фетом. Оригинальность Фета, однако, проявилась не в том, что он понял и осознал это противоречие, а в том, что он всей своей жизнью и личной судьбою его выразил и воплотил. Шопенгауэр как бы объяснил Фету то, что уже определяло весь его духовный эмоциональный строй, его глубоко пессимистическое мироощущение. «Он был художник в полном смысле этого слова, — писал Ап. Григорьев, — в

---

[1] Чертелев Д. А. А. Фет как человек и как художник//Русский вестник. — 1899. — № 3. — С. 218.

высокой степени присутствовала в нем способность творения... Творения, но не рождения... Он не знал мук рождения идеи. С способностью творения в нем росло равнодушие. Равнодушие — ко всему, кроме способности творить, — к божьему миру, как скоро предметы оного переставали отражаться в его творческой способности, к самому себе, как скоро он переставал быть художником. Так сознал и так принял этот человек свое назначение в жизни... Этот человек должен был или убить себя, или сделаться таким, каким он сделался... Я не видал человека, которого бы так душила тоска, за которого бы я более боялся самоубийства» [1].

Фет сделался таким, каким он сделался, чтобы не «убить себя»: он сознал в себе «человека гения» и «человека пользы», «Фета» и «Шеншина», развел их и поставил в полярные отношения. И как бы в демонстрацию парадоксальности положения, ненавидимое имя «Фет» оказалось связано с любимым искусством, а желанное и, наконец, всеми правдами, а пуще неправдами достигнутое дворянское «Шеншин» — с той жизненной и житейской практикой, от которой сам так жестоко страдал и в которой сам был так жесток и бесчеловечен.

Я между плачущих Шеншин,
И Фет я только средь поющих, —

признался поэт в одном стихотворном послании.

Искусство Фета не было оправданием практики Шеншина, а скорее противопоставлением ей, его рождала бесконечная неудовлетворенность всем тем, чем жил «человек пользы» Шеншин. Фет и Шеншин органически связаны. Но эта связь «Фет — Шеншин» являет единство противоположностей. Искусство Фета не только органически связано со всем существованием Шеншина, но и противостоит ему, враждебно и непримиримо.

Поэзия Фета органично входила в свою эпоху, рождалась ею и связывалась многими нитями с искусством того времени.

Некрасов, хотя и не равняя, но сравнивая Фета с Пушкиным, писал: «Смело можем сказать, что человек, понимающий поэзию и охотно открывающий душу свою ее ощущениям, ни в одном русском авторе, после Пушкина, не почерпнет столько поэтического наслаждения, сколько до-

[1] Григорьев Ап. Офелия. Одно из воспоминаний Виталина// Репертуар и Пантеон. — 1846. — № 1. — С. 15.

ставит ему г. Фет»[1]. Чайковский не только говорил о несомненной для него гениальности Фета: музыка Чайковского крепко связана с музой Фета. И дело совсем не в том, что Фет оказался для Чайковского удобным «текстовиком». Сами по себе ссылки на талант ни о чем не говорят. В этом случае как раз талант Фета и оказывается ни социально, ни вообще никак не объясним. Только Гончаров мог написать «Обломова» — Добролюбов это прекрасно понял. Одно из главных достоинств романа о «новом человеке» Базарове Писарев увидел в том, что он был написан «старым человеком» Тургеневым. То, что открыл Фет, не мог открыть Некрасов и никто другой, кроме самого Фета. Фет действительно от многого уходил, но, как заметил еще один старый критик, он возвращался не с пустыми руками.

Четко определяя классовые истоки поэзии Фета, мы должны видеть, как в рамках классового сознания выразило искусство, в данном случае искусство Фета, некоторые существенные особенности эпохи, сохраняя живой непреходящий смысл для многих поколений и многих эпох. В этом и состоит принцип классового анализа с позиций ленинской теории отражения, решительно отличающийся от классового анализа с позиций вульгарного социологизма.

Фет уходил в природу и в любовь, но для того, чтобы он «находил» там что-то, должны были сложиться объективные исторические и социальные предпосылки. Фет искал красоту и находил ее. Фет искал свободу, цельность, гармонию и находил их. Иное дело — в каких пределах.

Фет — поэт природы в очень широком смысле. В более широком, чем просто лирик-пейзажист. Сама природа в лирике Фета социально обусловлена. И не только потому, что Фет отгораживался, уходя в природу, от жизни во всей ее полноте, хотя и потому тоже. Фет выразил в русской лирике более, чем кто-либо, свободное отношение к природе.

Маркс писал о важности понимания именно того, насколько человеческое стало естественным, а естественное человеческим. Эта уже новая, человеческая естественность в литературе выявлялась в лирике природы и в лирике любви, самого естественного и самого человеческого чувства.

---

[1] Некрасов Н. А. Поли. собр. соч.: В 12 т. — М., 1950. — Т. 9. — С. 279.

Но искусство развивается в частнособственническом мире в тяжких противоречиях. И человеческая, свободная, социальная природность, для того чтобы выразить себя в искусстве, выразить радость свободного человеческого бытия, потребовала особых условий. Только в этих условиях мог почувствовать себя человек фетовской лирики «первым жителем рая» («И я, как первый житель рая, Один в лицо увидел ночь»), ощутить свою «божественную», т. е. подлинно человеческую сущность (о религиозности здесь нет речи, да и вообще Фет был атеистом), решительно отстаивать перед усомнившимся Львом Толстым право на сравнение:

И я знаю, взглянувши на звезды порой,
Что взирали на них мы как боги с тобой.

Для этого Фету нужна была изоляция от собственно социальной жизни общества, от мучительной социальной борьбы. Фет в отличие, скажем, от Некрасова был к этому вполне готов. Но жертвы были велики: свободное отношение к природе за счет несвободного отношения к обществу, уход от человечества во имя выражения человечности, достижение цельности и гармонии за счет отказа от цельности и гармонии и т. д. и т. п. Эта внутренняя противоречивость не сразу, постепенно, но чем дальше, тем больше даст себя знать.

Саму свежесть (определение, чаще всего применявшееся к Фету, особенно революционно-демократической критикой), природность, богатство человеческой чувственности в лирике Фета рождала русская обстановка середины века. Страна не только сконцентрировала всю мерзость и тяжесть социальных противоречий, но и готовилась к их разрешению. Предчувствие все обновляющих перемен взывало к новому человеку и к новой человечности. Поиски и находки в литературе были здесь более широкими, чем только образ нового человека — разночинца. Они реализовались и в тургеневских женщинах, и в «диалектике души» толстовских героев, и в русской лирике, в частности в лирике Фета. Поэт Фет дышал воздухом, который позднее так стремился отравить публицист Шеншин. Природность, естественность — главное завоевание лирики Фета, определившее основные особенности его художественной системы. Именно поэтому, скажем, у него уже есть не просто метафоризация:

Целый день спят ночные цветы,
Но лишь солнце за рощу зайдет,

Раскрываются тихо листы
И я слышу, как сердце цветет.

Оригинальность Фета состоит в том, что очеловеченность природы встречается у него с природностью человека. В приведенном примере первая строка раскрывает подлинное значение лишь после четвертой, а четвертая только в обращенности к первой. Природа в своей очеловеченности (цветы спят) сливается с природной жизнью человеческого сердца (сердце цветет).

Фет открывает и выявляет богатство человеческой чувственности, не только богатство человеческих чувств (что, конечно, открывала лирика и до Фета, и здесь он скорее ограничен, чем широк), а именно чувственности, того, что существует помимо ума и умом не контролируется. Чуткие критики, хотя и различаясь в определениях, указывают на подсознание как на особую сферу приложения фетовской лирики. Ап. Григорьев писал о том, что у Фета чувство не созревает до ясности и поэт не хочет его свести до нее, что у него есть скорее полуудовлетворения, получувства. Это не означает, что Фет вполовину чувствует, наоборот, он отдается чувству как никто, но само чувство-то это иррационально, неосознанно. «Сила Фета в том, — писал Дружинин, — что поэт наш... умеет забираться в сокровеннейшие тайники души человеческой...»[1]. «Ему открыта, ему знакома область, по которой мы ходим с замирающим сердцем и полузакрытыми глазами...»[2]. У Фета это и отчетливо осознанный творческий принцип: «наперекор уму».

По силе непосредственности и цельности проявления чувства Фет близок Пушкину. Но пушкинская цельность и непосредственность были бесконечно шире, пушкинская «детскость» не исключала взрослости ума. «Да здравствуют музы, да здравствует разум», — восклицал поэт, и само прославление разума органично вошло у него в «Вакхическую песню» — вещь у Фета невозможная. В. Боткин говорил в связи с творчеством Фета, что в «полном» поэте нужны и ум, и душа, и образование. Таким «полным» поэтом был Пушкин. «Натура Пушкина, например, — пишет тот же Боткин, — была в высшей степени многосторонняя, глубоко разработанная нравственными вопросами жизни... В этом отношении г. Фет кажется перед ним наивным ре-

[1] Дружинин А. Собр. соч.: В 8 т. — СПб., 1865. — Т. 7. — С. 120.
[2] Там же. — С. 126.

бенком». И обращался «неполный» поэт Фет, по сути, к «неполному» человеку. Потому-то и нужно было для восприятия Фета то, что Боткин назвал «симпатической настроенностью».

Сфера подсознательного восприятия мира требовала для своего выражения особого метода, который стал существенным элементом в становлении русской литературы. Недаром еще в 1889 году председатель Психологического общества Н. Грот на чествовании Фета читал от имени членов общества адрес, в котором говорилось: «...без сомнения, со временем, когда приемы психологического исследования расширятся, ваши произведения должны дать психологу обильный и интересный материал для освещения многих темных и сложных фактов в области чувствований и волнений человека».

Фет не случайно начал свои мемуары с рассказа о впечатлении, которое произвела на него фотография, ее собственные, только ей доступные средства отражения жизни: «Не вправе ли мы сказать, что подробности, которые легко ускользают в живом калейдоскопе жизни, ярче бросаются в глаза, перейдя в минувшее в виде неизменного снимка с действительности» [1].

Фет очень дорожит мигом. Уже давно его назвали поэтом мгновения. «...Он уловляет только один момент чувства или страсти, он весь в настоящем... Каждая песня Фета относится к одной точке бытия...» [2] — отмечал Николай Страхов. Сам Фет писал:

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 молний неся мгновенный в верных лапах.

Вот это закрепление «вдруг» важно для поэта, ценящего и выражающего полноту органичного бытия, непроизвольных его состояний. Фет — поэт состояний сосредоточенных, концентрированных:

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.

---

[1] Фет А. Мои воспоминания. 1848—1889. — М., 1890. — Ч. 1. — С. 4.

[2] Страхов Н. Заметки о Фете//Фет А. А. Полн. собр. стих.: В 2 т. — Пб., 1912. — Т. 1. — С. 14.

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!

Стихотворение, как часто у Фета, предельно напряжено, взвинчено сразу не только потому, что здесь сказано о тревоге: эта тревога и от нагнетающего напряжение повтора в самом начале («Жду... Жду...»), и от странного, вроде бы бессмысленного определения — «на самом пути». Простая тропа «через сад» стала «самым путем» с бесконечной уже многозначностью смыслов: роковым, первым, последним, путем сожженных мостов и т. п. В этом максимально напряженном состоянии человек обостренно воспринимает природу и сам, отдаваясь ей, начинает жить, как природа. «Слух, раскрываясь, растет, Как полуночный цветок» — в таком сравнении с цветком есть не только смелое и удивительно наглядное опредмечивание человеческого слуха, материализация, выявляющая его природность. Здесь передается процесс самой этой вживаемости в мир природы («Слух, раскрываясь, растет...»). Потому-то и стихи «Хрипло подругу позвал Тут же у ног коростель» уже перестают быть простой параллелью из жизни природы. Это «хрипло» относится не только к птице, но и к человеку, стоящему здесь, на «самом пути», уже, быть может, с перехваченным, пересохшим горлом. И также органично включенной в мир природы оказывается она:

Тихо под сенью лесной
Спят молодые кусты...
Ах, как пахнуло весной!..
Это наверное ты!

Это не аллегория, не сравнение с весной. *Она* и есть сама весна, сама природность, тоже в этом мире органично живущая. «Ах, как пахнуло весной!..» — эта средняя строка относится столько же к ней, молодой, сколько к молодым кустам, но эта же строка и объединяет ее и природу, так что она является как весь природный мир, а весь природный мир как она.

В этом новом, обостренном восприятии природы Фет не был одинок, и этим тоже подтверждается правота его открытий. Когда у Толстого Левин услышит, как «трава растет», то это будет точным соответствием, а может быть, и следствием открытий Фета в области так называемой лирики природы. И стихотворение Некрасова 1846 года «Перед дождем» окажется близким Фету и общей композицией

пейзажной миниатюры и, главное, сиюминутностью переживания, которое несет особую остроту восприятия:

На ручей, рябой и пестрый,
За листком летит листок,
И струей сухой и острой
Набегает холодок.

Но обобщают Фет и Некрасов по-разному. Это особенно ясно видно там, где заключают они одинаково. Вот фетовский, тоже 40-х годов, пейзаж:

Чудная картина,
Как ты мне родна:
Белая равнина,
Полная луна,
Свет небес высоких,
И блестящий снег,
И саней далеких
Одинокий бег.

Эти бегущие сани, как и кто-то скачущий в стихотворении «Облаком волнистым...», и есть главное фетовское обобщение. По-настоящему картина начинает жить только после заключительных строк стихотворения. Некрасов делает то же самое:

Над проезжей таратайкой
Спущен верх, перед закрыт;
И «пошел!» — привстав с нагайкой,
Ямщику жандарм кричит...

Но его волнует не живописная перспектива, а социальная. У Фета же главное (не говорим о других значениях) состоит в том, чтобы пейзаж вызывал ощущение если не бесконечности, то огромности мира, отсюда необычайная глубина его перспективы, которую и создают далекие сани («Чудная картина...»), далекий всадник («Облаком волнистым...»). Недаром «Облаком волнистым...» первоначально называлось «Даль» — даль, глубина перспективы для него основное. Она-то и рождает уже собственно лирический мотив: «Друг мой, друг далекий, Вспомни обо мне», неожиданный и внешне никак не связанный с пейзажем, но неизбежно рожденный именно пространством, ощущением расстояния.

Фетовская поэзия состояний сиюминутных, мгновенных, непроизвольных жила за счет непосредственных картин бытия, реальных, окружающих. Именно поэтому он поэт очень русский, очень органично вобравший и выразивший русскую природу.

Не удивляешься, когда видишь, как социальный, крестьянский такой русский Некрасов заявляет, что «в Ита-

лии — писал о русских ссыльных». Но равнодушен к Италии и Фет, поэт «чистого искусства» с его культом красоты, он почти повторяет Некрасова в стихах «Италия, ты сердцу солгала!», а в «Воспоминаниях» пишет, что намеревается обойти молчанием подробности своего пребывания «на классической, итальянской почве»[1]. Для Фета, очевидно, неприемлема сама, так сказать, преднамеренность классических красот Италии, их освященность традицией. Он искал и находил красоту, но не там, где она оказывалась уже заданной умом. Воздух фетовской поэзии создает русская атмосфера. В то же время она начисто лишена каких бы то ни было сознательных мотивов: социальных, как у Некрасова с его народной Россией, или философско-религиозных, как у Тютчева с его русским мессианством.

Лирика Фета сыграла известную роль и в демократизации русской поэзии. В чем же ее демократизм? Если, например, демократизм Некрасова и поэтов его школы прямо связан с наличием характеров, то демократизм Фета — с их отсутствием. У Фета характер разложен, или, вернее, в характер не собраны психологические, даже психофизические состояния, настроения, чувства, которые несут его стихи. Они тонки, трудноуловимы, но просты, даже элементарны.

«Мировым, европейским, народным поэтом, — отмечал Дружинин, — Фет никогда не будет; как двигатель и просветитель он не совершит пути, пройденного великим Пушкиным. В нем не имеется драматизма и ширины воззрения, его миросозерцание есть миросозерцание *самого простого смертного...*»[2] (курсив мой. — *Н. С.*). Это писалось в 1856 году. О драматизме позднего Фета мы еще скажем. Здесь же отметим точное указание на то, что поэтическое миросозерцание у Фета есть миросозерцание самого простого смертного. «Прежде всяких требований современности существует личное я, существует это сердце, этот человек...»[3] — писал Боткин, явно сужая самое понятие современности, так как «личное я... это сердце, этот человек» уже и были требованием современности и Фет тоже отвечал ему.

Конечно, для того чтобы расщепить ядро человеческого характера до элементарных частиц, нужен был сложней-

---

[1] Фет А. Мои воспоминания. — М., 1890. — Ч. 1. — С. 170.
[2] Дружинин А. Соч. — Т. 7. — С. 121.
[3] Боткин В. Соч. — Т. 2. — С. 370.

ший аппарат, каковым и стала поэзия Фета. «Я вижу простотой овеянную музу, И не простой восторг мне сладко льется в грудь», — писал Фет. Однако то, что Фет выявляет, свойственно всем, каждому, хотя воспринимается не всегда и не каждым. Для восприятия нужна «симпатическая настроенность», нужна поэтическая подготовка.

«Для понимания Фета, — начали, наконец, усваивать некоторые критики, — надо иметь известное поэтическое развитие. Очень немногим Фет нравится сразу. Обыкновенно сначала он кажется пустым, бессодержательным»[1].

Фет включился в тот пересмотр человеческой личности, который начала производить русская литература, прежде всего в лице Л. Толстого, даже предшествовал этому процессу. Особенно близок он Толстому. И это определяется тем, что предмет внимания Фета — человек нормальный, здоровый. Его чувства изощрены, но не извращены. «...Мы не найдем у Фета, — писал Н. Страхов, — ни тени болезненности, никакого извращения души, никаких язв... чтение Фета укрепляет и освежает душу»[2]. Здоровая лирика Фета не случайно непременная участница школьных хрестоматий, литературы для детского чтения. Можно упрекнуть его в ограниченности, но не нужно забывать, что только в этой ограниченности он и свободен.

Наиболее «свободно» Фет писал в 40—50-е годы. Как раз в это время создается наибольшее количество произведений, к которым могли бы быть отнесены определения «свежий», «ясный», «цельный», «ненадломленный», — на них так щедра оказалась тогда для Фета русская критика всех лагерей. Именно в это, и даже исключительно в это время в стихи Фета входит деревня: и пажити, и нивы, и зарисовки деревенского быта, и приметы крестьянского труда («Дождливое лето», «Зреет рожь над жаркой нивой...», «Ты видишь, за спиной косцов...»). Все это начисто уйдет у Фета позднего.

Любопытно и стремление создать некие единства, что-то вроде поэм: «Весна», «Лето», «Осень», «Снега». Большинство вошедших в эти циклы произведений создается в 40—60-е годы. Конечно, у Фета и намека нет на социальные определения, но деревня у него не только внешний декорум. Свежая непосредственность лирики Фета тогда не чуждалась деревни, деревня тоже ее питала. В «Гаданиях»

[1] Краснов Пл. Поэзия Фета//Книжки недели. — 1893. — № 1. — С. 161.

[2] Страхов Н. Н. Заметки о Фете//Фет А. А. Полн. собр. стих.: В 2 т. — Пб., 1912. — Т. 1. — С. 16—17.

Фета, которые могут быть сравнены и по сюжету и по тому, сколь чужды они социальной окраске, со «Светланой» Жуковского, мы находим уже не условно-народную, как у Жуковского, а живую, народную, прямо некрасовскую речь:

Полно смеяться! Что это с вами?
Точно базар!
Как загудело! словно пчелами
Полон анбар.

Есть удаль и размах народной, или, вернее, кольцовской песни в стихотворении 1847 года «Что за вечер...»:

Так-то все весной живет!
В роще, в поле
Все трепещет и поет
Поневоле.

Мы замолкнем, что в кустах
Хоры эти,—
Придут с песнью на устах
Наши дети;

А не дети, так пройдут
С песнью внуки:
К ним с весною низойдут
Те же звуки.

Потому-то и не удивляет особое пристрастие Фета к Кольцову, одному из любимейших его поэтов. Уже в старости Фет писал, что он находился под «могучим» влиянием Кольцова: «Меня всегда подкупало поэтическое буйство, в котором у Кольцова недостатка нет... в нем так много специально русского воодушевления и задора» [1].

Фет остался лириком, хотя и особого склада. В лирике Фета (во всяком случае, в значительной ее части) есть своеобразная первобытность, о которой хорошо сказал В. Боткин: «Такую наивную внимательность чувства и глаза найдешь разве только у первобытных поэтов. Он не задумывается над жизнью, а безотчетно радуется ей. Это какое-то простодушие чувства, какой-то первобытный праздничный взгляд на явления жизни, свойственный первоначальной эпохе человеческого сознания. Поэтому-то он так и дорог нам, как невозвратимая юность наша. Оттого-то так привлекательны, цельны и полны выходят у г. Фета пьесы антологического или античного содержания» [2]. Характеристике этой нельзя придавать всеобъемлющего значения, да и давалась она в 1856 году, то есть относится к первому периоду творчества Фета, но именно ощущением жизни, о котором говорит Боткин, Фет и близок толстовскому эпосу и Некрасову в его поэмах начала 60-х годов.

[1] Фет А. Мои воспоминания. — С. 159.
[2] Боткин В. Соч. — Т. 2. — С. 379.

Однако для того чтобы создать эпическое произведение (которое всегда народно) в новых условиях, на новой основе, нужно было решать проблему народного характера. В отличие от Толстого и Некрасова Фет этого сделать не мог. Но Фет, выражавший ощущение жизни свежей, ненадломленной, Фет, возвращавший к основным, начальным элементам бытия, выяснявший в своей лирике первичное, бесконечно малое, этому помогал.

Не нужно думать, однако, что Фет лишь фиксирует имманентные и разрозненные психологические настроения и подсознательные состояния. В этом качестве поэзия Фета никогда бы не приобрела того влияния, которое оказала она на русскую культуру.

Фет стремится перекинуть мост от этого состояния ко всему миру, установить связь данного момента с жизнью, в конце концов, в ее космическом значении. Ощущение глубины, пространства, дали, характерное уже для раннего Фета, все более переходит в ощущение бесконечности и если не наполняется собственно философским смыслом, то будет наводить на него. Это-то искусство «всесимпатии», если воспользоваться термином Томаса Манна, и сообщает основной интерес его поэзии, становится главным «типизирующим» началом в ней. Его чувства, настроение способны замкнуться на все в мире (мы уже говорили, что мир социальной жизни, скажем, стихия разума, даже просто существование других людей исключается, но это-то и обеспечивает особую самозабвенность его лирики), слиться с природой. Именно это качество восхищало Тютчева, писавшего Фету:

Великой матерью любимый,
Стократ завидней твой удел;
Не раз под оболочкой зримой
Ты самоё ее узрел...

Здесь лежит и объяснение любовной лирики Фета, которая не просто любовная лирика. Любовь Фета природна. Но эта любовь природна не только потому прежде всего, что она чувственна, хотя ее обвиняли даже в эротизме. Однако в данном случае непонимание Фета возникает не только как следствие эстетической глухоты либо предвзятости, но и отражает особенности системы самого поэта.

Люди у Фета, мы говорили, живут как природа, а природа как люди. И это уже не обычная в литературе очеловеченность, одушевление, олицетворение и т. д. У Фета природа не просто одухотворена, она живет не вообще как че-

ловек, а как человек именно в этот интимный момент, этим сиюминутным состоянием и напряжением, подчас прямо замещая его. Очеловеченность тютчевского «Фонтана» при всей конкретности описания зиждется на общем сравнении со «смертной мысли» водометом, водомет у Фета живет в унисон с человеком, его порывом этой минуты:

Вот месяц всплыл в своем сиянье дивном
На высоты,
И водомет в лобзаньи непрерывном, —
О, где же ты?

То же:

Дышат лип верхушки
Негою отрадной,
А углы подушки
Влагою прохладной.

Мир природы живет интимной жизнью, а интимная жизнь получает санкцию всеприродного существования.

Я жду... Вот повеяло с юга;
Тепло мне стоять и идти;
Звезда покатилась на запад...
Прости, золотая, прости!

Это финал стихотворения «Я жду...», третья в нем строфа с уже трехкратным повторением «я жду» и с разрешающим напряженное ожидание падением звезды. Опять природа и человеческая жизнь сопрягаются узами бесконечно многозначных смыслов: скажем, прощание со звездой (эпитет «золотая» заставляет воспринимать именно так) ощущается и как прощание с *ней* (эпитет может быть отнесен и к ней), не приходящей, не пришедшей... Она не просто уподоблена звезде, их уже невозможно отделить друг от друга.

Многозначность, которая сравнительно легко принимается современным читателем, воспитанным на поэзии XX века, с большим трудом воспринималась современниками Фета. Разбирая стихотворение «Качаяся, звезды мигали лучами...», Полонский возмущенно писал автору: «И там в глубине...» — да тут целых три глубины: глубина неба, глубина моря — и глубина твоей души — я полагаю, что ты тут говоришь о глубине души твоей»[1]. «Неопределенность содержания в нем доведена до последней крайности... — цитируя прекрасное стихотворение «Жди ясс-

[1] Цит. по кн.: Фет А. А. Полн. собр. стих. — Л., 1959. — С. 757.

ного на завтра дня...», негодовал Б. Алмазов. — Что же это, наконец, такое?» А вот что писал Дружинин в своих «Письмах иногороднего подписчика» о стихотворении «В долгие ночи»: «...Стихотворение г. Фета своей отчаянной запутанностью и темнотою превосходит почти все, когда-либо написанное в таком роде на российском диалекте!» [1].

Поэт, так смело «заключавший» от частного к общему, хотя и отделял сферы поэтического, но в самих этих сферах должен был стать на путь смещения привычных представлений о поэтическом:

Густая крапива
Шумит под окном,
Зеленая ива
Повисла шатром;

Веселые лодки
В дали голубой;
Железо решетки
Визжит под пилой.

Стихотворение характерно как раз необычайной решительностью перехода от самого низкого, самого близкого (крапива под окном) к самому дальнему и высокому (даль, море, свобода) и обратно. Оно все держится на совмещении этих двух планов. Среднего нет. Среднее звено вообще у Фета обычно выпадает. То же происходит и в лирике любви Фета, где мы никогда не видим *ее*, характер, человека, ничего от того, что предполагает характер и что общение с человеком, с характером несет. *Она* у Фета очень конкретна (с запахом волос, с шорохом платья, влево бегущим пробором), предельно конкретны переживания, с ней связанные, но она и эти переживания лишь повод, предлог прорваться ко всеобщему, мировому, природному помимо ее как человеческой определенности.

В стихах «Псевдопоэту», очевидно, обращенных к Некрасову, Фет упрекнул его в «несвободе»:

Влача по прихоти народа
В грязи низкопоклонный стих,
Ты слова гордого *свобода*
Ни разу сердцем не постиг.

Не возносился богомольно
Ты в ту свежеющую мглу,
Где беззаветно лишь привольно
Свободной песне да орлу.

Не будем пускаться в моральные сентенции по поводу низкопоклонства самого Фета перед сильными мира сего. «Это же в жизни Шеншина», — возразил бы на это Фет, хотя Фет скверных и льстивых стихов тем же сильным написал немало.

Но в стихах «Псевдопоэту» у самого Фета слишком много ожесточения для свободного отношения к миру. И ожесточение это не случайно. В нем не только неприятие

[1] Дружинин А. Соч. — Т. 6. — С. 634.

человека другой партии, иного социального лагеря. Стихи эти писались в 1866 году, а 60-е годы, особенно вторая их половина, время кризисное в развитии Фета. Одним из первых указал на опасность, которой была чревата позиция «певчей птицы», Некрасов, вполне видевший в свое время силу именно такой позиции Фета. А. Я. Панаева вспоминает: «Фет задумал издать полное собрание своих стихов и дал Тургеневу и Некрасову carte blanche выкинуть те стихотворения из старого издания, которые они найдут плохими. У Некрасова с Тургеневым по этому поводу происходили частые споры. Некрасов находил ненужным выбрасывать некоторые стихотворения, а Тургенев настаивал. Очень хорошо помню, как Тургенев горячо доказывал Некрасову, что в одной строфе стихотворения: «...не знаю сам, что буду петь, — но только песня зреет!» Фет изобличил свои телячьи мозги»[1]. В 1866 году Некрасов печатно высказался по тому же самому поводу уже иронически: «У нас, как известно, водятся поэты трех родов: такие, которые «сами не знают, что будут петь», по меткому выражению их родоначальника, г. Фета. Это, так сказать, птицы-певчие»[2].

Шестидесятые годы несли новое, сложное ощущение жизни, и нужен был новый метод для выражения ее радостей и ее печалей, прежде всего эпос. Некрасов-лирик мог успешно творить в 60-е годы именно потому, что он стал одним из создателей русского эпоса этой поры, именно эпоса, а не только поэм, которые писал и ранее. Жизнь входила в литературу в объеме, в каком никогда не входила в нее раньше, да, пожалуй, и позднее тоже. Достаточно сказать, что это время создания «Войны и мира». Именно в 60-е годы Некрасов напишет «Зеленый Шум», по гармоничности, близости к природе, может быть, наиболее родственное Фету и все же для самого Фета невозможное произведение.

Позиция «единицы», взгляд для Фета естественный и неизбежный, на мир над людьми и помимо их, подлинную «полную» гармонию исключал, хотя сам Фет к ней чутко и неизбежно тянулся. Это особенно ясно видно при сравнении с «полными» законченно гармоничными созданиями, являвшимися на разных этапах человеческой истории и истории искусства: Венера Милосская, Сикстинская мадонна, Христос. Примеры не взяты нами произвольно, на

[1] Панаева А. Я. Воспоминания. — М., 1948. — С. 212.
[2] Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. — Т. 9. — С. 442.

них наводят произведения самого Фета. Когда Фет написал стихи «Венера Милосская», то они оказались лишь прославлением женской красоты как таковой. И, может быть, хорошие сами по себе, будучи отнесены к Венере Милосской, показались Глебу Успенскому почти кощунственными. «Мало-помалу я окончательно уверил себя, что г. Фет без всяких резонов, а единственно только под впечатлением слова «Венера», обязывающего воспевать женскую прелесть, воспел то, что не составляет в Венере Милосской даже маленького краешка в общей огромности впечатления, которое она производит... И как бы вы тщательно ни разбирали этого великого создания с точки зрения «женской прелести», вы на каждом шагу будете убеждаться, что творец этого художественного произведения имел какую-то другую высшую цель» [1]. Впрочем, Глеб Успенский был уверен, что передвижником Ярошенко Венера Милосская тоже не была бы понята.

Когда Фет пытался написать о Сикстинской мадонне, то, в сущности, оказался бессилен сделать это. В стихах «К Сикстинской мадонне» он сказал и о святой Варваре, и о Сиксте, и об облаках на картине, но, ограничившись околичностями, так и не решился «описать» ее, как то случилось с Венерой Милосской, и тем проявил по крайней мере художественный такт.

Из кризиса 60—70-х годов Фета во многом выводил Шопенгауэр, хотя и парадоксальным образом: помогая этот кризис осознать и выразить в подлинно трагических стихах. В 70—80-е годы Фет остался служителем красоты. Но самое это служение осознавалось все больше как тяжкий долг. Фет еще раз доказывал, сколь не свободна от жизни позиция «свободного» художника. Он по-прежнему был жрецом «чистого искусства», но уже не только служившим ему, а и приносившим тяжкие жертвы:

Кто скажет нам, что жить мы не умели,
Бездушные и праздные умы,
Что в нас добро и нежность не горели
И красоте не жертвовали мы?

Эта тяжесть служения ясно осознана и выражена в «Оброчнике» (1889) да и в других стихах этой поры («Кляните нас...»). На место законной автономии искусства приходит, как сказал Вл. Соловьев о сторонниках «чистого искусства», «эстетический сепаратизм». Появляется огра-

[1] Успенский Г. И. Полн. собр. соч.: В 12 т. — М., 1953. — Т. 10. — Кн. 1. — С. 269.

ниченность и одержимость сектантства. В стихах, написанных как будто бы по частному поводу, выразилась целая программа:

Размышлять не время, видно,
Как в ушах и в сердце шумно;
Рассуждать сегодня — стыдно,
А безумствовать — разумно.

Какой парадокс: разумно безумствовать. Но это значит, что безумство перестает быть безумством, становится преднамеренностью. Осуществлялось предупреждение Тургенева, писавшего Фету еще в 1865 году, что в «постоянной боязни рассудительности гораздо больше именно этой рассудительности, перед которой ты так трепещешь, чем всякого другого чувства»[1].

Красота уже не является так непосредственно и свежо, как в 40—50-е годы. Ее приходится в страданиях добывать, от страданий отстаивать, и, наконец, даже в страданиях искать и находить «радость муки». Страдание, боль, мука все чаще врываются в стихи Фета. Красота, радость для Фета по-прежнему составляют главное, но уже не сами по себе, а как «исцеление от муки», как противостоящие страданию, которое тоже начинает жить в самом стихотворении:

Чистой и вольной душою,
Ясной и свежей, как ночь,
Смейся над песнью больною,
Прочь отгоняй ее, прочь!

Как бы за легким вниманьем
В вольное сердце дотоль
Вслед за живым состраданьем
Та же не вкралася боль!

Или:

И в больную, усталую грудь
Веет влагой ночной...

Страданье, горе, боль рвутся в стихи. И если один поэт (Некрасов) как долг осознавал необходимость писать о них, то другой (Фет), раньше просто от них отворачивавшийся, теперь осознает как тяжкий долг необходимость о них не писать:

---

[1] Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. — М.; Л., 1963. — Т. 6. — С. 28.

Ты хочешь проклинать, рыдая и стеня,
Бичей подыскивать к закону.
Поэт, остановись! не призывай меня, —
Зови из бездны Тизифону.
. . . . . : :
Когда, бесчинствами обиженный опять,
В груди заслышишь зов к рыданью, —
Я ради мук твоих не стану изменять
Свободы вечному призванью.

И здесь-то в служении, в борьбе, хотя и особого рода, Фет явил новую могучую жизненную силу. Тем более трагическую, чем более могучую, бросающую вызов смерти («Смерти»), богу («Не тем, господь...») и не выдерживающую тяжести борьбы, ибо ценностей, помимо красоты, не оказывалось. Но без ценностей, вне красоты лежащих, сама красота обессиливалась, рождая новые волны пессимизма и страдания. К пятидесятилетнему юбилею творческой деятельности Фет написал стихи, начинающиеся словами «Нас отпевают...» и поразившие друзей своей мрачностью.

В самой красоте поэт начинает стремиться к высшему. Высшее, идеальное ищет он и в женщине. Характерны симпатии в живописи у позднего Фета: Рафаэль, Перуджино точно определяют направление поисков идеала.

Я говорю, что я люблю с тобою встречя
За голос ласковый, за нежный цвет ланит,
За блеск твоих кудрей, спадающих на плечи,
За свет, что в глубине очей твоих горит.

О, это все — цветы, букашки и каменья,
Каких ребенок рад набрать со всех сторон
Любимой матери в те сладкие мгновенья,
Когда ей заглянуть в глаза так счастлив он.

То, на чем взгляд поэта так охотно останавливался и чем вполне удовлетворялся («блеск кудрей», «цвет ланит», «влево бегущий пробор» и т. д.), — все это «цветы, букашки и каменья». Нужно другое, лучшее и высшее. А оно не будет даваться:

В усердных поисках все кажется: вот-вот
Приемлет тайна лик знакомый, —
Но сердца бедного кончается полет
Одной бессильною истомой.

Он оказался бессилен выразить ее во всей сложности чувств, в характере, в духовности, в идеальности. Фет устремился на некрасовский путь, на путь Тютчева, ища ее,

создавая свой «лирический роман», и все же единство цикла останется только единством настроения.

Стихотворение «Никогда», может быть, наиболее точное выражение кризиса позднего Фета. Это стихотворная фантазия на тему воскресения на уже замерзшей и безлюдной земле:

...Ни зимних птиц, ни мошек на снегу.
Все понял я: земля давно остыла
И вымерла. Кому же берегу
В груди дыханье? Для кого могила
Меня вернула? И мое сознанье
С чем связано? И в чем его призванье?
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!

Такое воскресение в будущем выражает у Фета не что иное, как умирание в настоящем. Вот вопросы: кому? для кого? куда? И ответ — «некого обнять». Л. Толстой точно понял суть этого стихотворения и писал Фету: «...вопрос духовной поставлен прекрасно. И я отвечаю на него иначе, чем вы. — Я бы не хотел опять в могилу. Для меня и с уничтожением всякой жизни, кроме меня, все еще не кончено. Для меня остаются еще мои отношения к богу... Дай бог вам здоровья, спокойствия душевного и того, чтобы вы признали необходимость отношений к богу, отсутствие которых вы так ярко отрицаете в этом стихотворении» [1].

Для Фета не было «бога» и, шире, не было «богов», не было ценностей общественных, нравственных, религиозных. Был один бог — Искусство, которое, как заметил еще Валерий Брюсов, не выдерживало нагрузки всей полноты бытия. Круг замкнулся и исчерпался. А уже для ближайшего наследника Фета — Александра Блока окажется необходим антагонист Фета — Некрасов с его поисками ценностей общественных, мирских в реальной жизни во всю ее сложность и ширь.

Литература. Фет А. А. Соч.: В 2 т. — М., 1982; Боткин В. П. Стихотворения А. А. Фета//Боткин В. П. Литературная критика. Публицистика. Письма. — М., 1984; Дружинин А. В. Стихотворения А. А. Фета//Дружинин А. В. Литературная критика. — М., 1983; Бухштаб Б. Я. А. А. Фет. Очерк жизни и творчества. — Л., 1974; Благой Д. Мир как красота. О «Вечерних огнях» А. Фета. — М., 1975.

[1] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (Юбилейное изд.). — М. — Т. 62. — С. 469.

Александр Николаевич Островский

(1823—1886)

Творчество Островского составляет важную и глубоко своеобразную часть литературного процесса второй половины XIX века.

В 1882 году, когда Островский праздновал 35-летие своего служения русскому театру, И. А. Гончаров писал ему: «Литературе Вы принесли в дар целую библиотеку художественных произведений, для сцены создали свой особый мир. Вы один достроили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь. Но только после Вас мы, русские, можем с гордостью сказать: «У нас есть свой русский, национальный театр». Он по справедливости должен называться: «Театр Островского»[1]. В этих словах емко и с афористической четкостью определен вклад писателя в национальную культуру.

Разобщенность литературы и театра, двух наиболее влиятельных в XIX веке форм культуры, в то время, когда Островский начинал свою деятельность, стала чувствоваться особенно остро. К середине века в связи с историческими процессами, происходившими в русском обществе (развитие капиталистических отношений и вследствие этого — расширение социальной базы освободительного движения), у драматического искусства появилась более широкая аудитория. Театральная публика заметно демократизировалась. Расширяется круг грамотных людей, быстро растет прослойка разночинной интеллигенции, в театр приходит и купечество. В 80-е годы, борясь за создание в Москве общедоступного дешевого театра с серьезным репертуаром, Островский уверен, что в числе зрителей будет не только трудовая интеллигенция, но и «хозяева ремесленных заведений» и рабочие.

Приход в театр новой публики создавал острую потребность в бытовой драматургии, в пьесах, говоривших бы этой публике о ее собственной жизни, отвечавших ее духовным запросам. Но Островский, отлично понимая это, в соответствии с лучшими традициями русской литературы считал, что театр должен не просто идти навстречу за-

---

[1] Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1955. — Т. 8. — С. 491—492.

просам и вкусам публики, но и формировать их, активно влиять на нравственный и эстетический уровень зрителей. «Театр — дело серьезное, дело народное» и «Театр — училище массы» — эти два определения принадлежат Ап. Григорьеву, поэту и критику, другу молодости Островского. Так же всю жизнь смотрел на театр и драматург.

Островский только в ранние годы написал несколько критических статей, никогда не выступал в печати как теоретик театра. Он писал пьесы, переводил классические произведения мировой драматургии, дружил с актерами, участвовал в постановках своих пьес на сцене. Он был одним из создателей Артистического кружка и Общества русских драматических писателей. Воевал с театральным начальством и написал ряд служебных Записок, борясь за реорганизацию театрального дела в России на более демократических началах и за повышение общего культурного и художественного уровня русского актерства. Вся его деятельность была чисто практической и в высшей степени целеустремленной: задачей своей жизни он считал создание русского национального театра, который был бы демократическим и просветительским художественным учреждением. В этом Островский уже в молодости видел свой нравственный долг. Такое понимание жизненной цели было тесно связано с общей мировоззренческой позицией писателя. После нескольких лет духовных исканий мировоззрение А. Н. Островского окончательно сложилось в эпоху революционной ситуации, предшествовавшей отмене крепостного права, и в основных своих чертах оставалось неизменным до самой смерти драматурга. Позицию Островского в идейном движении времени можно назвать позицией демократического просветительства. Не разделяя мысли о необходимости революционного переустройства жизни, драматург был в то же время неизменным противником всех проявлений феодальных пережитков, многообразных уродливых форм угнетения человека. Вместе с тем он не склонен был идеализировать и новые буржуазные отношения. Можно сказать, что Островский всегда оценивал жизнь с позиции тех, кто трудится, его нравственный идеал рос на почве народных воззрений. Одновременно он считал, что воздействие гуманных идей, нравственное перевоспитание общества само по себе приведет к улучшению социального климата, к устранению жестокости и хищничества, глубокой антагонистической разъединенности людей в современном мире.

Этот круг представлений, казавшийся довольно умерен-

ным в накаленные 60-е годы, Островский сохранил и в 80-е, в пору кризиса демократически-просветительских идей. Его устойчивость против всякого идеологического фразерства, трезвый взгляд на новую буржуазную действительность России последней четверти XIX века делали его в этот период естественным союзником хранителей революционно-демократического наследия.

В творческом пути Островского можно выделить следующие этапы:

1847—1851 годы — ранний период, когда Островский ищет свою дорогу в литературе. В это время создаются повествовательно-прозаические произведения и первые опыты в области драматургии. Высшее достижение этого времени — пьеса «Банкрот», названная впоследствии «Свои люди — сочтемся!».

1852—1854 годы — москвитянинский период, время активного участия Островского в кружке молодых сотрудников журнала «Москвитянин», стремившихся сделать этот журнал органом новой разновидности славянофильства.

1855—1860 годы — предреформенный период, когда окончательно определяется мировоззрение Островского и происходит его сближение с революционно-демократическим лагерем. В этот период созданы пьесы «В чужом пиру похмелье», «Доходное место», «Воспитанница», «Гроза».

1861—1886 годы — пореформенный период, продолжающийся до смерти драматурга.

В предлагаемой периодизации обращает на себя внимание явный контраст между «дробностью» дореформенного периода и монолитностью, нерасчлененностью последующего. Однако это не случайно и определяется характером творческого пути Островского. До 1860 года писатель ищет свою дорогу в литературе, испытывает различные идейные влияния и постепенно вырабатывает собственную позицию в литературно-общественном движении. К моменту создания «Грозы» можно говорить о том, что мировоззрение и основные творческие принципы Островского-художника сложились окончательно. Поэтому в творчестве 1861—1886 годов мы не обнаружим хронологически сменяющих друг друга этапов. При изучении драматургии Островского этого времени целесообразно группировать материал по другому принципу.

В пореформенный период в поле зрения Островского как художника попадают все больше и больше областей современной жизни, его волнуют общие вопросы о путях развития России. В соответствии с новыми художествен-

ными задачами прежде всего расширяется жанровый диапазон драматургии Островского. Однако новые жанры, новые типы конфликта, новые принципы сюжетосложения и создания характеров не сменяют прежде сложившиеся, а существуют параллельно с ними. Поэтому, изучая творчество Островского этого периода, правомерно сосредоточить внимание на определенных жанрово-тематических циклах, объединенных общностью проблематики и поэтики, а иногда на отдельных пьесах.

РАННИЙ ПЕРИОД. 1847—1851 ГОДЫ

Как у большинства русских классиков, пришедших в литературу в середине века, начало творческого пути Островского связано с натуральной школой. Однако у Островского связь была чисто литературной — организационно он не имел к этому движению никакого отношения.

Островский родился в семье чиновника, имевшего большую частную юридическую практику преимущественно в купеческой среде. Будущий драматург получил хорошее образование, сперва домашнее, а затем в Первой московской гимназии. Поступив на юридический факультет Московского университета, Островский увлекся театром и литературой, оставил после второго курса юридический факультет и поступил, по настоянию отца, чиновником сперва в Московский совестный, а потом Московский коммерческий суд. Здесь разбирались дела о наследствах, жалобы на родственников и опекунов, связанные с имущественными делами. Эта нелюбимая работа дала Островскому богатейший запас впечатлений.

Формирование литературных и эстетических взглядов Островского в этот период происходит под влиянием чтения статей Белинского и Герцена. Огромное значение для всего его творчества имел Гоголь и «Горе от ума», «одно из высоких вдохновений» Островского, по верному замечанию Ап. Григорьева.

В юности и ранней молодости Островский не имел контактов с литературной средой, его приход в литературу был приходом читателя. В свете этого обстоятельства особенно значительным фактом творческой биографии Островского оказывается то, что он начинает как писатель натуральной школы.

Первый из дошедших до нас литературных опытов Островского — юмористический рассказ «Сказание о том, как квартальный надзиратель пускался в пляс, или От велико-

го до смешного один шаг» — относится к 1843 году, то есть к тому моменту, когда натуральная школа переживает период теоретического, творческого и организационного формирования [1]. Несмотря на свою явную зависимость от гоголевского юмора, этот небольшой очерк примечателен в двух отношениях. Во-первых, он во многом предваряет физиологический очерк подробным и весьма прозаическим описанием бедного городского квартала. Правда, здесь Островский имеет прямым предшественником Гоголя и отчасти Пушкина. В отличие от классической формы физиологического очерка Островский строит повествование вокруг явно выраженной фабулы анекдотического характера, так что физиологические описания — и обстановки, и действующих лиц, — выступают лишь как фон, на котором развертывается сценка из быта городского мещанства.

Во-вторых, повествование постоянно перебивается драматизированными диалогами, передающими живую и колоритную речь.

Несмотря на то, что в сюжетном отношении рассказ был вполне закончен, Островский не стал его печатать. Частично он был использован в дальнейшем при работе над следующим прозаическим произведением — «Записками замоскворецкого жителя». Опубликованный в 1847 году в «Московском городском листке», этот очерк должен был послужить началом серии, в которой Островский предполагал дать «физиологию Замоскворечья». Других очерков он не напечатал, но некоторые материалы сохранились в рукописях, частично они были использованы в пьесах. Особенно колоритен очерк «Замоскворечье в праздник». «Записки замоскворецкого жителя» вполне определенны по жанру, это типичные физиологические очерки. Хотя и здесь происходят какие-то события, но все это имеет служебное значение. Основной интерес очерка состоит в изображении «страны никому до времени в подробности неизвестной» и никем еще из предшественников не описанной. «До сих пор известно было только положение и имя этой страны; что же касается до обитателей ее, то есть образ жизни их, язык, нравы, обычаи, степень образованности, — все это было покрыто мраком неизвестности», — пишет Островский [2]. Эта страна — Замоскворечье. И описание быта и типов Замоскворечья — цель очерков. Но к концу 40-х

[1] См.: Кулешов В. И. Натуральная школа в русской литературе. — М., 1965.

[2] Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. — М., 1973. — Т. 1. — С. 32. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

годов возможности физиологического очерка были в основном исчерпаны. Это, безусловно, почувствовал Островский.

В 1846 году была закончена, прочитана на вечере у Шевырева, а затем опубликована в «Московском городском листке» «Картина семейного счастья», позднее переименованная в «Семейную картину». Этот день Островский считал началом своей литературной карьеры и всегда вспоминал о нем с волнением. Впоследствии он писал: «Самый памятный для меня день в моей жизни: 14 февраля 1847 года... С этого дня я стал считать себя русским писателем и уж без сомнений и колебаний поверил в свое призвание» (X, 461).

Первая пьеса была, в сущности, почти тем же физиологическим очерком, но таким, из которого изъяты все описания. Быт, среда, характерные купеческие типы были обрисованы исключительно с помощью диалогов действующих лиц. Действие в собственном смысле слова отсутствует, нет драматической интриги, нет конфликта между персонажами.

«СВОИ ЛЮДИ — СОЧТЕМСЯ!»

«Семейная картина» — своего рода этюд к комедии «Свои люди — сочтемся!» (1849 год, первоначальное название — «Банкрот»), в которой уже вполне обрисовалась целостная литературно-театральная система великого драматурга. Сразу же запрещенная к постановке театральной цензурой, эта комедия тем не менее стала не только литературным, но и общественным событием. Автор и актеры Садовский и Щепкин весь зимний сезон 1849/50 года читали ее в московских салонах. Пьеса имела громадный успех. Не только писатели и критики «гоголевского направления», но и литераторы пушкинского круга приняли ее восторженно. А. Панаева вспоминает: «О появлении комедии Островского было много разговоров в кружке. Некрасов чрезвычайно заинтересовался автором и хлопотал познакомиться с Островским и пригласить в сотрудники «Современника» [1].

Классическим стал отзыв В. Ф. Одоевского: «Я считаю на Руси три трагедии: «Недоросль», «Горе от ума», «Ревизор». На «Банкроте» я поставил нумер четвертый» [2].

Одоевский вспоминает три крупнейшие наши комедии, ставшие классикой уже к тому времени. Он называет их трагедиями потому, что каждое из этих великих произведе-

[1] Панаева А (Головачева). Воспоминания. — М., 1948. — С. 236—237.

[2] Русский архив. — 1879. — № 4. — С. 5.

ний бестрепетно раскрывало страшную, поистине трагическую для национальной истории сторону русской социальной и общественной жизни: произвол и невежество владельцев крепостнической усадьбы, глубокое одиночество героя-правдолюбца, беззащитность населения перед многочисленным племенем лихоимцев-чиновников, реально воплощавших государственную бюрократическую систему николаевской России. И в этот ряд Одоевский смело ставит комедию пока еще никому не известного автора.

Как благодарный материал для создания комических зарисовок купцы мелькали в русской драматургии и до Островского. Но Одоевский совершенно верно почувствовал и меру критицизма, и, главное, масштаб обобщения в комедии «Свои люди — сочтемся!». Здесь был тот же масштаб, что и в пьесах великих предшественников молодого драматурга: всероссийский, исторический. «Деловой мир» русского купечества представал действительно как целый мир русской жизни, отразивший в себе общие боли и проблемы современности.

Уже перемена названия очень много говорит о становлении специфической поэтики Островского. «Банкрот» — название, дающее «социально-профессиональную» характеристику героя, самим заглавием выдвинутого в центр пьесы. Оно как бы ставит типичную для натуральной школы задачу дать аналитический портрет лица, представляющего сословие или уклад жизни, характерный для определенной среды, местности. Интерес действия сосредоточен на поступке героя, на его коммерческом преступлении, составляющем основное событие фабулы. Пословичное название перемещает интерес с события на нравственную коллизию, одновременно «децентрализуя» пьесу. Не только Большов, Подхалюзин и Липочка, но и стряпчий, и сваха, и даже Тишка, непосредственно не участвующий в интриге, — все они охватываются новым названием, иронически определяющим их отношения.

Комедия Островского, рисуя как будто бы экзотический быт замкнутого купеческого мира, на самом деле — в высшей степени современное произведение. И жизнь замоскворецкого купеческого дома по-своему отражает общерусские процессы и перемены. Здесь тоже происходит своего рода конфликт «отцов» и «детей». Не зная, конечно, этих слов, говорят о просвещении и эмансипации. Но в мире, самую основу которого составляют обман и насилие, все эти высокие понятия и освобождающие веяния жизни искажаются как в кривом зеркале.

Антагонизм богатых и бедных, зависимых, «младших» и «старших» (выражение Добролюбова) здесь развернут и продемонстрирован не в сфере борьбы за равноправие или свободу личного чувства, а в сфере борьбы корыстных интересов, стремления разбогатеть и зажить «по своей воле». Все высокие ценности, к которым устремлены мечты и действия передовых людей эпохи, подменены своими пародийными двойниками. Образованность — не что иное, как желание следовать моде, презрение к обычаям и предпочтение «благородных» кавалеров «бородастым» женихам.

В комедии Островского идет война всех против всех, и в самом антагонизме драматург вскрывает глубокое единство персонажей: добытое обманом удерживается только насилием, грубость чувств — естественное порождение грубости нравов и принуждения. И когда «купеческий король Лир» (как назвали Большова современники) в финале страдает от поругания, совершаемого детьми, зритель испытывает сложное чувство. Отвращение к бездушию молодых хищников, жалость к старику, лишившемуся всего, отнюдь не отменяет сознания, что он сам — источник своих бед. Но наше понимание происходящего еще более осложнено известной прямотой и простодушием Большова, этого жулика и самодура. Островский дает понять зрителю, что вся жизнь научила его героя жить и вести себя так, а не иначе. В пьесе присутствуют одновременно три ступени купеческой биографии, воплощенные в трех разных персонажах: Тишке, Лазаре и самом Самсоне Сильче[1].

О прошлом Большова сказано мимоходом: торговал голицами. Это копеечное «дело». Такими копеечными делами занимается и Тишка; он копит чаевые, выигрывает в пристенок, подбирает забытые рубли — первая ступень, начало купеческого капитала. Следующая ступень — приказчик Подхалюзин, сперва, как водится, поворовывающий у хозяина, а потом женящийся на хозяйской дочке.

Это все ступени «нормальной» купеческой карьеры. Экстраординарные поступки начинаются со злостного банкротства Большова, которому надоело «по грошам-то наживать! Махнул сразу, да и шабаш!». Большов, решившийся на мошенничество, провоцирует предательское жульничество Подхалюзина и сам становится его жертвой.

Так Островский, не нарушая важнейшего принципа классической драматургии (взять такой момент жизни ге-

[1] Характерная черта поэтики натуральной школы. См.: Лотман Л. М. А. Н. Островский и русская драматургия его времени. — М., 1961. — С. 26.

роя, когда он раскрывается разом весь в одном столкновении, в одной конфликтной ситуации), добивается эпической глубины в обрисовке человека, показывая его формирование и «кризис».

В комедии «Свои люди — сочтемся!» складываются некоторые черты поэтики Островского, присущие всему его театру в целом. Во-первых, сосредоточенность вокруг нравственной проблематики, через которую ведется анализ социального аспекта жизни. Отсюда вытекает и второе свойство: абсолютное преобладание семейно-бытовых конфликтов. В-третьих, отметим, что нравоописательные элементы драматургии Островского при всей своей яркости и выразительности всегда имеют подчиненное значение: они нужны для анализа характеров и влияющих на их формирование обстоятельств.

При своей бесспорной близости к натуральной школе первая большая пьеса Островского обладала столь же несомненной художественной новизной. Здесь была достигнута очень высокая ступень обобщения. Опираясь на индивидуализацию, драматург создал типы, давшие плоть и облик целому явлению русской жизни, вошедшие в культурную память нации как «типы Островского».

Пьеса обладает достаточно сложной композиционной структурой, объединившей традиционную для натуральной школы очерковость с напряженной интригой, и вместе с тем характерной для Островского неторопливостью развертывания событий. Пространная замедленная экспозиция объясняется в первую очередь тем, что драматическое действие у Островского не исчерпывается интригой. В него втянуты и нравоописательные эпизоды, обладающие потенциальной конфликтностью (споры Липочки с матерью, визиты свахи, сцены с Тишкой). Своеобразно динамичны и беседы героев, не приводящие ни к каким непосредственным результатам. Это микродействие можно назвать речевым движением. Язык, речь, самый способ рассуждений, который в этих речах выражается, так важен и интересен, что зритель следит за всеми поворотами, казалось бы, пустой болтовни. У Островского сама речь героев — почти самостоятельный объект художественного изображения.

После «Своих людей» Островский создает «сцены» «Утро молодого человека» и «драматический этюд» «Неожиданный случай» (оба жанровых определения принадлежат драматургу). «Утро молодого человека» — «очерк нравов», а «Неожиданный случай» — первый у Островского «психологический этюд».

Последнее произведение периода, связанного натуральной школой, — комедия «Бедная невеста» (1851). «Бедная невеста» в творчестве Островского — пьеса переходная. Многое продолжает связывать ее с традициями натуральной школы, прежде всего такое ее свойство, как «очерковость». И здесь Островский не отказывается от задачи описания нравов и быта определенной общественной прослойки, и притом описания, содержащего элемент социального анализа. Мы знакомимся с жизнью мелких чиновников и мещан. Хотя в центре пьесы — судьба бедной бесприданницы, чиновничьей дочери Марьи Андреевны Незабудкиной, история ее неудачной любви и грустного замужества, целый ряд персонажей, сцен, сюжетных мотивов не имеет прямого отношения к фабуле пьесы.

Впервые Островский миру пошляков и стяжателей противопоставляет положительный образ. Марья Андреевна, несмотря на свою наивность, проявляющуюся в ее отношениях с Меричем, — человек чистый и честный, глубоко страдающий. Новым для Островского было внимание к внутренней жизни героини, к психологическим подробностям. В пьесе еще не вполне органично сочетались нравоописание в духе натуральной школы, черты литературной пародии (развенчивание романтических штампов и бытового «печоринства» в любовной линии пьесы) и зарождающийся психологизм. Но впоследствии стало ясно, что это был первый шаг Островского к психологической драме.

«Свои люди — сочтемся!» и написанная через несколько лет комедия «Доходное место» имели самую сложную в биографии Островского цензурную историю. Неприятности с комедией «Свои люди — сочтемся!» закончились даже установлением негласного полицейского надзора над ее автором. В одном из своих объяснений с властями по поводу этой пьесы Островский и сформулировал — вполне искренне — свое понимание собственного художественного призвания: «Главным основанием моего труда, главною мыслию, меня побудившею, было: добросовестное обличение порока, лежащее долгом на всяком члене благоустроенного христианского общества, тем более на человеке, чувствующем в себе прямое к тому призвание. Такой человек льстит себя надеждою, что слово горькой истины, облеченное в форму искусства, услышится многими и произведет желанное плодотворное впечатление, как все в сущности правое и по форме изящное... Согласно понятиям моим об изящном, считая комедию лучшею формою к достижению нравственных целей и признавая в себе способность вос-

производить жизнь преимущественно в этой форме, я должен был написать комедию или ничего не писать» (XI, 16—17). В этих словах очень характерно для творческой личности драматурга соединение просветительского стремления к нравственной проповеди, к исправлению пороков с признанием комедии лучшим средством для достижения этой цели. Несмотря на жанровое разнообразие созданного им национального репертуара, комедия всегда оставалась стержнем единого художественного мира Островского. В комедийной форме была создана и своеобразная патриархальная утопия Островского в последние годы николаевского царствования, в пьесах так называемого москвитянинского периода.

МОСКВИТЯНИНСКИЙ ПЕРИОД. 1852—1855 годы

Новый период в творчестве Островского был очень непродолжителен. В это время создаются всего лишь три пьесы: «Не в свои сани не садись» (1852), «Бедность не порок» (1853) и народная драма (жанровое определение автора) «Не так живи, как хочется» (1855).

Первыми литераторами, горячо принявшими молодого драматурга, были сотрудники журнала «Москвитянин», издававшегося историком и публицистом М. П. Погодиным. Сам Погодин разделял идеи официальной народности, но кружок молодежи, возглавляемый поэтом и критиком Ап. Григорьевым и вскоре вместе с Островским образовавший так называемую «молодую редакцию» «Москвитянина», придерживался более демократических воззрений. Идеи москвитянинцев принято считать разновидностью славянофильства, хотя точнее видеть в них ранний вариант почвенничества. Со славянофилами «молодую редакцию» сближала сосредоточенность вокруг идеи национальной самобытности, но разрабатывалась она, в отличие от славянофильской доктрины, преимущественно в сфере теории искусства, особенно проявляясь в интересе к народной песне, а также к допетровским формам русского быта, сохранявшимся еще в среде крестьянства и патриархального купечества.

Правильно живущая патриархальная семья представлялась москвитянинцам чем-то вроде модели идеального общественного устройства, где отношения между людьми были бы гармоничны, а иерархия основывалась бы не на принуждении и насилии, но на признании авторитета старшинства и житейского опыта. Последовательно сформули-

рованной теории или, тем более, программы у москвитянинцев не было. Однако в их литературной критике неизменно ведется защита патриархальных форм жизни и противопоставление их нормам «европеизированного» дворянского общества не только как исконно национальных, но и как более демократичных.

После того как Островский создал в комедии «Свои люди — сочтемся!» столь безотрадную картину внутренней жизни купеческого дома, у него возникает потребность найти положительные начала, способные противостоять аморализму и жестокости современных отношений. Отсутствие светлого луча в темном царстве замоскворецкого мира начинает тяготить драматурга, и он признается в письме Погодину: «...взгляд на жизнь в первой моей комедии кажется мне молодым и слишком жестким... пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем тоскует. Исправители найдутся и без нас. Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее; этим-то я теперь и занимаюсь, соединяя высокое с комическим» (XI, 57).

К моменту вступления Островского в литературу у нас сложилось два типа комедии. Один, стадиально более поздний и непосредственно предшествующий появлению Островского, — комедия без героя, где все персонажи подвергаются осмеянию, а «положительное лицо — смех», по известному выражению Гоголя. Таков комедийный театр Гоголя. Другой, более традиционный, основан на противопоставлении положительных и отрицательных персонажей. В реалистической литературе, предшествующей Островскому, такой комедией было «Горе от ума», безусловно, дающее яркий образец соединения высокого и комического. Начав с гоголевского варианта, Островский в москвитянинский период обращается к грибоедовскому типу построения пьесы. Но только среда, материал, вся бытовая фактура у него совершенно иная, затушевывающая это сходство. Мир драматургии Островского москвитянинского периода — мир доличностного сознания, когда человеку и не приходит в голову противопоставить себя общему, поскольку он еще не отделяет себя от этой общности.

Островский и в москвитянинский период видит социальную конфликтность изображаемого им быта, показывает, что идиллия патриархальной семьи чревата драмой. Правда, в первой пьесе — «Не в свои сани не садись» — драматизм внутрисемейных отношений подчеркнуто лишен социальной окраски («Мне не надо ни знатного, ни богатого, а

чтобы был добрый человек да любил Дунюшку», — говорит отец, обосновывая свое право решать судьбу дочери). Социальные мотивы здесь связаны лишь с образом Вихорева, дворянского прожигателя жизни, корыстные притязания которого нарушают мирное течение жизни Русаковых и предполагаемого жениха Дунечки Бородкина. Зато следующая комедия, лучшая вещь этого периода, «Бедность не порок» доводит социальную конфликтность в семье Торцовых до высокого напряжения. Власть «старших» над «младшими» тут имеет отчетливо денежный характер. В этой пьесе впервые у Островского так тесно сплетается комедийное и драматическое, что в дальнейшем будет отличительной чертой его театра. Связь с москвитянинскими идеями здесь проявилась не в сглаживании реальных противоречий жизни, а в понимании этой противоречивости как «соблазна» современной цивилизации, как результата вторжения посторонних, внутренне чуждых патриархальному миру начал, олицетворенных в фигуре фабриканта Коршунова. Для Островского самодур Гордей, сбитый с толку Коршуновым, отнюдь не подлинный носитель патриархальной морали, а человек, ей изменивший, но способный к ней возвратиться под влиянием пережитого в финале потрясения.

Поэтический образ мира народной культуры и нравственности, созданный здесь Островским (сцены святок и особенно народные песни, служащие как бы лирическим комментарием к судьбе молодых героев), своим обаянием, чистотой противостоит самодурству, но он нуждается, однако, в поддержке и отстаивании, он хрупок и беззащитен перед натиском «современного».

Не случайно во всех пьесах москвитянинского периода единственным героем, активно влияющим на ход событий, оказался Любим Торцов, человек, «выломившийся» из патриархального быта, обретший горький жизненный опыт за его пределами и поэтому сумевший взглянуть на события в своей семье со стороны, трезво оценить их и направить их течение к общему благополучию.

Крупнейшее достижение Островского состоит в создании образа Любима Торцова, одновременно и поэтического и весьма жизненного. Казалось бы, весь идейный и художественный пафос пьесы, поэтизирующей патриархальный русский быт и нравственность, Любиму, этому спившемуся «купцу из русских», велит быть самым наирусским из всех действующих лиц. На деле это оказывается не так. Не случайно Любима еще со времен Островского традиционно играют в европейском платье. От всех действующих лиц

пьесы Любим отличается тем, что его речи присущ несомненный элемент интеллигентности. Один из всех действующих лиц Любим употребляет какие-то обрывки иностранных фраз, делает он это как бы не всерьез, но довольно правильно и уместно. Более существенная черта речевого облика Любима — насыщенность его монологов скрытыми и явными цитатами из театрального репертуара его времени: «О люди, люди!» — восклицал Любим, и зрители мысленно продолжали знаменитую тираду из шиллеровских «Разбойников», где так потрясал современников Мочалов. «Пей под ножом Прокопа Ляпунова!» — это тоже из популярной пьесы о Смутном времени. Несомненно, что для театралов того времени этих цитат было больше, чем для нас. Наконец, важнейший элемент речи Любима — городское просторечие, в котором отразились давно исчезнувшие реалии именно городской простонародной жизни. И речь, и весь облик Любима Торцова не патриархальны, не фольклорны, а принадлежат реальной, современной Островскому народной городской культуре. И важное достижение художественной диалектики Островского, что именно такой герой провозглашает нравственные ценности в пьесе, именно он поддерживает и светлое патриархальное начало.

Прекрасны, поэтичны, очень подлинны в пьесе картины святочного веселья. Но вся эта поэзия старины уже немного музейная, она лишь тень прошлого. Недаром мы все время помним, что это святки, то есть не обычное течение жизни, а отступление от повседневности, праздник. А будни напоминают о себе грубой воркотней Гордея Торцова. Вот он истинно современная фигура, и потому его образ создается теми же красками, что и герои «Своих людей». Сходным способом нарисован и Африкан Савич Коршунов — злая сила, жестокий «европеизированный» хищник.

По мнению Ап. Григорьева, которое он не раз формулировал в статьях и которое, вероятно, не раз было предметом разговора между членами «молодой редакции» «Москвитянина», в основе человеческой души лежат некие простые и вечные истины, которые часто бывают заглушены в людях житейской суетой. Цель художника в том и состоит, чтобы прояснять души людей. Эти великие истины должны просвечивать в художественном произведении. Такой духовный, нравственный взрыв и лежит в основе сюжета «Бедность не порок». И это вовсе не только и даже не столько «самодурное», по выражению Добролюбова, просветление в финале Гордея Торцова, сколько история нравственного просветления его брата Любима.

Пьесой «Не так живи, как хочется» заканчивается москвитянинский период творчества Островского. Из трех произведений этого времени — «Не так живи, как хочется» пьеса наиболее условная, стилизованная и в наибольшей степени удаленная от бытовой и социальной конкретности современной Островскому жизни. Здесь нравственный идеал, выдвигаемый писателем, выступает в религиозной форме. Соответственно замыслу выбирает Островский и своеобразнейший жанр пьесы-притчи, близкой и по идее и по принципам построения старинной нравоучительной повести. Сам писатель назвал «Не так живи, как хочется» народной драмой. Действие отнесено к XVIII веку. Наконец, Островский указывает, что «содержание взято из народных рассказов». Как видим, драматург принимает все меры к тому, чтобы отделить мир происходящего на сцене от текущей современности. Герои пьесы, отдаленные почти столетием от эпохи Островского, — люди другого типа сознания.

Несмотря на все это, у передовых современников Островского не могла не вызвать негодования проповедь смиренного терпения, которая прозвучала в речах некоторых героев пьесы (особенно родителей Даши). В эпоху назревания революционной ситуации, обострения борьбы против феодальных пережитков не только в общественных, но и бытовых отношениях, именно эта сторона — бунт или смирение — оказалась наиболее заметной и важной; а положительное содержание нравственного идеала, провозглашенного в пьесе, оказалось незамеченным из-за архаической формы, в которую оно было облечено. Между тем оно, безусловно, есть. Это тот самый народный идеал взаимной любви и жизни для других, друг для друга, такой, как требует веками слагавшаяся в народе нравственная норма, идеал, который опоэтизирован в комедиях «Не в свои сани не садись» и «Бедность не порок».

Комедия «Свои люди — сочтемся!», воспринятая как новое слово русской драматургии, сразу приковала к молодому писателю требовательное внимание лучшей части русского общества. От него ждали успехов в избранном направлении. Поэтому пьесы москвитянинского периода, ставящие совершенно иные задачи, чем «Свои люди», вызвали разочарование в революционно-демократическом лагере и подверглись серьезной критике. Наиболее резкой была статья Чернышевского о пьесе «Бедность не порок», напечатанная в «Современнике». Чернышевский, опасаясь перехода драматурга в лагерь реакции, оценил пьесу как «приторное прикрашивание того, что не может и не долж-

но быть прикрашиваемо»[1]. Критик назвал новые комедии Островского произведениями «слабыми и фальшивыми».

Более осторожным было суждение Некрасова о пьесе «Не так живи, как хочется», высказанное в статье «Заметки о журналах». Обращаясь к драматургу, Некрасов призывал его «не подчиняться никакой системе, как бы она ни казалась ему верна, с наперед принятым воззрением не подступать к русской жизни»[2].

Наконец, в статье «Темное царство» Добролюбов поставил пьесы москвитянинского периода в один ряд с обличительными комедиями о темном царстве и показал, что, независимо от субъективных намерений драматурга, объективно и эти пьесы рисуют тяжелые стороны самодурства.

Отношение революционных демократов к пьесам москвитянинского периода было явлением исторически прогрессивным, оно выражало их борьбу за собирание сил русской литературы вокруг идей демократии и прогресса. При этом, однако, какие-то стороны содержания трех критикуемых пьес Островского, естественно, оказались незамеченными.

Несмотря на то что пьесы москвитянинского периода в известной мере полемичны по отношению к наиболее передовым — революционно-демократическим — идеям своего времени, в становлении Островского-художника они сыграли немаловажную роль. Это были первые опыты драматурга в создании положительного народного характера. В это время в его творчестве неповторимо соединились две стихии: аналитическое, исследовательское начало, порожденное близостью к принципам натуральной школы, и вынесенное из москвитянинских увлечений внимание, интерес и доверие к стихийным проявлениям жизни, вера в творческие возможности не только просвещенной личности, но и темной, неразвитой, однако свежей и непосредственной. Именно в этот период сложились некоторые из тех художнических представлений о жизни, о соотношении в ней стихийного и теоретического, которые Островский сохранил в дальнейшем до конца своего пути и которым он и обязан тем, что сказал о русской действительности совершенно новое, своеобразное слово, достойное на равных правах встать рядом с теми открытиями о русской жизни, которые совершают его великие современники — романисты.

---

[1] А. Н. Островский в русской критике. — М., 1953. — С. 302.
[2] Там же. — С. 319—320.

ПРЕДРЕФОРМЕННЫЙ ПЕРИОД. 1856—1860 ГОДЫ

Исследуя в москвитянинский период архаические формы быта и семейных отношений купечества, Островский создает художественную утопию, мир, где, опираясь на народные (крестьянские в своих истоках) представления о нравственности, оказывается возможно преодолеть розь и ожесточенный индивидуализм, все более распространяющийся в современном обществе, достигнуть утраченное, разрушенное историей единение людей. Но обострение социальных противоречий русской жизни, поражение николаевской России в Крымской войне и подъем антикрепостнического движения, изменение всей атмосферы русской общественной жизни в преддверии крушения крепостного права приводят великого реалиста к пониманию утопичности и несбыточности этого идеала.

Высшим художественным достижением Островского в предреформенные годы стала «Гроза». От последней вполне москвитянинской пьесы до «Грозы» прошло четыре года. За это время Островский написал «В чужом пиру похмелье» (1855), «Доходное место» (1856), «Воспитанница» (1858), пьесой «Праздничный сон — до обеда» (1857) начал трилогию о Бальзаминове, для журнала «Современник» написал «Не сошлись характерами!» (1857). В годы, непосредственно предшествующие крестьянской реформе, расширяется сам материал драматургии Островского, в круг внимания художника попадают области жизни, ставшие к тому времени традиционными предметами изображения: дворянская усадьба, чиновничья среда. Но и включаясь в давнюю литературную традицию, Островский находит свой угол зрения на вещи.

Появление трех первых пьес демократическая критика восприняла как возвращение Островского к обличительному реализму. Приветствуя новые пьесы, революционные демократы много сделали, чтобы раскрыть всю остроту содержащейся в них социальной критики. Именно в это время создается знаменитая статья Добролюбова «Темное царство». Имя Островского часто появляется на страницах газет и журналов.

В годы революционного подъема драматург сближается с лагерем революционных демократов, с их органом «Современник», и сотрудничает в нем, а после его закрытия — в «Отечественных записках». Но он не принял мысли о необходимости революционной борьбы, революционного пе-

реустройства жизни. Идейным основанием его союза с революционно-демократическими кругами следует считать то, что начиная с 1855 года в центре своего творчества Островский ставит последовательную критику современных общественных отношений, причем не только пережитков феодально-крепостнического уклада, но и темных сторон нового буржуазного общества.

«Доходное место», опубликованное в славянофильском журнале «Русская беседа», но сочувственно поддержанное Чернышевским в «Современнике», стало важным свидетельством пристального внимания художника к остросовременным настроениям общества. Комедия удивительным образом соединила злободневность и глубокую укорененность в национальной традиции, восходящей даже не только к XVIII веку (прямая цитата из комедии Капниста «Ябеда» — песня взяточников), но к древнерусской сатирической литературе о кознях подьячих.

Чиновничий аппарат — ведь это звено-посредник между бытием частного человека и общим бытием нации, формой выражения которого оказывается государство. В середине прошлого века в период обострения антифеодальной борьбы в русском обществе и подъема чувства личности бюрократический аппарат николаевской империи стал казаться совершенно непригодным для выполнения этой посреднической функции. Критика чиновничества делается любимой темой либерально-обличительной литературы, как художественной, так и публицистической. Наперебой предлагаются способы исправить положение, надежды возлагаются на радикальное изменение социального состава и статуса чиновников. Распространяется представление о том, что приход в департаменты образованных, «университетских» молодых людей (а с точки зрения других — «людей из общества») изменит положение.

Островский по-своему включается в эту полемику. «Доходному месту», в котором драматург непосредственно обращается к изображению чиновничьей среды, предшествует небольшая комедия «В чужом пиру похмелье», где создан, вероятно, самый яркий образ купца-самодура и даже прямо растолковано значение этого слова, столь важного в мире Островского. «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...» Так объясняет это слово чиновничья вдова Аграфена Платоновна, характеризуя Тит Титыча Брускова, чье имя стало

в русском языке нарицательным. Но наряду с этой главной линией пьесы — а вернее сказать, в тесной связи с ней — существенна еще одна сторона: с комическим простодушием герои ее — Тит Титыч Брусков, его семейство, стряпчий и другие — обсуждают вопрос, можно ли такую бумагу сочинить, чтобы по ней трех человек в Сибирь сослали по требованию того, кто за эту бумагу заплатит. И единодушно приходят к выводу, что можно. Мелкий, попутно брошенный штришок, который, однако, весьма много весит в спорах о том, как «починить» испортившуюся бюрократическую машину...

В «Доходном месте» страшнее всего не «Наполеон» чиновничьего мира Вышневский, дерзко хватающий крупные куши, а Юсов и Белогубов, воплощающие многовековую, глубоко укорененную в исторической почве подьяческую философию. И герой комедии, молодой и честный «университетский» чиновник Жадов, приходит в ужас и отчаяние именно тогда, когда понимает всю веками укреплявшуюся и укрепленную мощь этой традиции: в сцене пирушки чиновников, где Юсов, словно специально для него, развертывает «идеологическое обоснование» своей жизни как жизни «нравственной». Он добрый человек, помогающий бедным, добрый семьянин, воспитатель и покровитель своих молодых подчиненных, он *честный* чиновник, не одобряющий обмана: ты с просителя возьми, да дело сделай. «Мне тяжело... зачем же нас учили!» — восклицает несчастный герой пьесы. И зритель понимает, что противостоять этой традиции, оставаясь внутри системы, ее породившей, невозможно. Горькой иронией должен прозвучать финальный монолог Жадова, опять попадающего в плен либеральной иллюзии о возможности словом переломить ход вещей, противостоять веками слагавшемуся и еще крепко стоящему укладу.

Суждение Островского оказалось очень глубоким, он взглянул в самый корень проблемы, и вывод его был безотрадным. Именно поэтому Л. Н. Толстой пишет В. П. Боткину о «мрачной глубине» этой пьесы, а в письме самому Островскому говорит о «Доходном месте», что это «огромная вещь по глубине, силе, верности современного значения и по безукоризненному лицу Юсова».

«ГРОЗА»

«Гроза» (1859) была не только одной из вершин его драматургии — она была крупнейшим литературно-общественным событием русской жизни накануне реформы 1861 года. От-

крытие, совершенное Островским в «Грозе», — открытие народного героического характера. Именно поэтому так восторженно принял Катерину Добролюбов, давший, в сущности говоря, блестящую «режиссерскую» трактовку гениальной пьесе Островского. Трактовка эта была созвучна задачам передовой революционно-демократической идеологии русских шестидесятников в момент революционной ситуации в стране.

Критикуя концепцию народного характера в «Горькой судьбине» Писемского, Добролюбов пишет о «Грозе»: «Не так понят и выражен русский сильный характер в «Грозе». Он прежде всего поражает нас своею противоположностью всяким самодурным началам. Не с инстинктом буйства и разрушения, но и не с практической ловкостью улаживать для высоких целей свои собственные делишки, не с бессмысленным, трескучим пафосом, но и не с дипломатическим, педантским расчетом является он перед нами... Нет, он сосредоточенно решителен, неуклонно верен чутью естественной правды, исполнен веры в новые идеалы и самоотвержен, в том смысле, что ему лучше гибель, нежели жизнь при тех началах, которые ему противны. Он водится не отвлеченными принципами, не практическими соображениями, не мгновенным пафосом, а просто натурою, всем существом своим. В этой цельности и гармонии характера заключается его сила и существенная необходимость его в то время, когда старые, дикие отношения, потеряв всякую внутреннюю силу, продолжают держаться внешнею механическою связью»[1]. В этих словах, конечно, выражена пока еще не характеристика Катерины, а именно понимание идеального национального характера, необходимого в переломный момент истории. Такого, который мог бы послужить основой широкого демократического движения против самодержавно-крепостнического уклада, как надеялись революционные демократы в преддверии крестьянской реформы. Если вдуматься, то, за исключением «веры в новые идеалы», Катерина действительно обладает всеми свойствами характера, которые перечисляет Добролюбов, понятно поэтому, что именно «Гроза» давала возможность «Современнику» столь решительно высказать свои представления о назревающем в русской истории переломе. Понятие «самодурство», введенное в литературу Островским, истолковано в статьях Добролюбова расширительно, как «эзоповское» название всего уклада русской жизни в целом.

---

[1] Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1962. — Т. 5.

Именно со статьи Добролюбова сложилась в русской культуре прочная традиция трактовки Катерины как героической личности, в которой сосредоточены мощные потенции народного характера. Основания для такой трактовки, бесспорно, заложены в самой пьесе Островского. Когда в 1864 году, в условиях спада демократического движения, Писарев оспорил добролюбовскую трактовку Катерины в статье «Мотивы русской драмы», то, быть может, иной раз более точный в мелочах, в целом он оказался гораздо дальше от самого духа пьесы Островского. И это не удивительно: у Добролюбова и Островского оказалась одна важнейшая сближающая их идея, чуждая Писареву. Это вера в обновляющую силу здоровой натуры, в силу непосредственного органического влечения к свободе и отвращения к лжи и насилию, в конечном итоге — вера в творческие начала народного характера. Просветители писаревского толка основывали свои надежды на том, что народ окажется способен к возрождению, к историческому творчеству тогда, когда он будет просвещен теорией, наукой. Поэтому для Писарева видеть народный героический характер в «непросвещенной» купчихе, предающейся «бессмысленным» поэтическим фантазиям, — нелепость и заблуждение. Добролюбов же и Островский — оба верят в благотворную силу непосредственного духовного порыва пусть даже и «неразвитого, непросвещенного» человека.

Творческий путь Островского, в отличие от характера развития многих других русских классиков, лишен был резких, «катастрофических» переломов, прямого разрыва со своим собственным вчерашним днем. И «Гроза», являясь, безусловно, новым, этапным произведением Островского, тем не менее многими нитями связана с предшествующим периодом развития драматурга.

Здесь автор обращается к той самой проблематике, которая получила вполне определенное освещение в москвитянинских пьесах. Но теперь он дает нечто принципиально новое и в изображении, и, главное, в оценке мира патриархальных купеческих отношений. Мощное отрицание застоя и гнета неподвижного темного царства — новое по сравнению с москвитянинским периодом. А появление положительного, светлого начала, настоящей героини из народной среды — новое по сравнению с натуральной школой и с начальным периодом деятельности самого Островского. Именно это открытие стоит в прямой связи с москвитянинскими пьесами. Размышления о ценности в жизни непосредственного душевного порыва, об активной духовной жизни про-

стого человека, характерные для москвитянинского периода, были важным этапом в создании положительного народного характера.

Проблема жанровой интерпретации — важнейшая при анализе «Грозы». Если обратиться к научно-критической и театральной традиции истолкования этой пьесы Островского, можно выделить две преобладающие тенденции. Одна из них диктуется пониманием «Грозы» как социально-бытовой драмы. Для нее характерно особое внимание к быту, стремление передать его «плотность», и вместе с тем — своеобразное выравнивание характеров. Внимание постановщиков и соответственно зрителей как бы поровну распределяется между всеми участниками действия, каждое лицо получает равную долю значения и участия в событиях.

Другая трактовка определяется пониманием «Грозы» как трагедии. И она представляется нам более глубокой и имеющей большую опору в тексте Островского. Правда, толкование «Грозы» как драмы опирается на жанровое определение самого Островского. Но нам кажется все же, что и у драматурга это определение было, скорее, данью традиции: вся история предшествовавшей Островскому русской драматургии не давала образцов такой трагедии, в которой героями были бы частные лица, а не исторические деятели, хотя бы и легендарные. И в творчестве самого Островского и в последующей русской литературе XIX века «Гроза» в этом отношении осталась уникальным явлением. Но ключевым моментом для понимания жанра драматического произведения все же представляется нам не «социальный статус» героев, а прежде всего характер конфликта. Именно понимание внутренней сущности драматического конфликта и позволяет уяснить подлинный человеческий масштаб втянутых в него героев. Если понимать гибель Катерины как результат столкновения с самодуркой-свекровью, видеть в ней жертву семейного гнета, то «масштаб» героев действительно окажется мелковат для трагедии. Но если увидеть, что судьбу Катерины определило столкновение двух исторических эпох, то «героическая» трактовка ее характера, предложенная Добролюбовым, окажется вполне правомерной.

Как почти всегда у Островского, пьеса начинается с пространной, неторопливой экспозиции. Драматург не просто знакомит нас с героями и местом действия: он создает как бы образ мира, в котором живут герои и где развернутся события. Именно поэтому в «Грозе», как и в других пьесах Островского, немало лиц, которые не станут непо-

средственными участниками интриги, но необходимы для уяснения самого уклада жизни.

Город Калинов обрисован подробно, конкретно и многосторонне. В нарушение, казалось бы, самой природы драмы в «Грозе» немаловажную роль играет пейзаж, описанный не только в ремарках, но и в диалогах действующих лиц. Одним видна его красота, другие пригляделись к ней и вполне равнодушны. Высокий волжский обрывистый берег и заречные дали вводят мотив простора, полета, неразрывный с Катериной. Детски чистый и поэтический в начале, в финале пьесы он трагически трансформируется в падение. Катерина появляется на сцене, мечтая раскинуть руки и взлететь с прибрежной кручи, а уходит из жизни, падая с этого обрыва в Волгу.

Прекрасная природа, картины ночного гулянья молодежи, песни, звучащие в третьем действии, рассказы Катерины о детстве и своих религиозных переживаниях — все это поэзия калиновского мира. Но Островский сталкивает ее с мрачными картинами повседневной жестокости жителей друг к другу, с рассказами о неизбывной нищете и бесправии большинства жителей, с фантастической, невероятной «затерянностью» калиновской жизни. Мотив совершенной замкнутости калиновского мира все усиливается в пьесе. Жители не видят нового и знать не знают других земель и стран. Но и о своем прошлом они сохранили только смутные, утратившие связь и смысл предания (разговор о Литве, которая «к нам с неба упала»). Жизнь в Калинове замирает, иссякает, о прошлом забыто, «руки есть, а работать нечего», новости из большого мира приносит им странница Феклуша, и они с одинаковым доверием выслушивают и о странах, где люди с песьими головами «за неверность», и о железной дороге, где для скорости «огненного змия стали запрягать».

Среди действующих лиц пьесы нет никого, кто не принадлежал бы к калиновскому миру. Бойкие и кроткие, властные и подначальные, купцы и конторщики, странница и горничная, даже старая сумасшедшая барыня, пророчащая всем адские муки, — все они вращаются в сфере понятий и представлений замкнутого патриархального мира. Не только темные калиновские обыватели, но и Кулигин, выполняющий в пьесе некоторые функции героя-резонера, все-таки тоже — плоть от плоти калиновского мира. Образ его последовательно окрашивается драматургом в архаические тона. «Ты у нас антик, химик», — говорит ему Кудряш. «Механик-самоучка», — поправляет его Кулигин. Все техниче-

ские идеи Кулигина — явный анахронизм для 30-х годов XIX века, к которым отнесено действие «Грозы». Солнечные часы, о которых он мечтает, пришли из древности, «перпетуум мобиле» — типичная средневековая идея, несбыточность которой уже не вызывала сомнения в прошлом столетии, громоотвод — техническое открытие XVIII века. Кулигин — мечтатель и поэт, но пишет он «по-старинному», как Ломоносов и Державин. А рассказы его о нравах калиновских обывателей выдержаны в еще более старых стилистических традициях, напоминая нравоучительные старинные повести и апокрифы (например, описание тяжеб и радости судейских при виде ссорящихся почти дословно повторяют сцены наказания грешников в аду, где бесы от радости «руками плещут»). Добрый и деликатный, мечтающий изменить жизнь калиновских бедняков, получив награду за открытие вечного двигателя, он представляется своим землякам чем-то вроде городского юродивого.

Лишь один человек не принадлежит к калиновскому миру по рождению и воспитанию, не похож на других жителей города обликом и манерами — Борис, «молодой человек, порядочно образованный», по ремарке Островского. «Эх, Кулигин, больно трудно мне здесь, без привычки-то! Все на меня как-то дико смотрят, точно я здесь лишний, точно мешаю им. Обычаев я здешних не знаю. Я понимаю, что все это наше, русское, родное, а все-таки не привыкну никак», — жалуется он. Но хоть и чужой, не привыкший к обычаям, он все-таки уже взят в плен Калиновом, не может порвать связь с ним, признал над собой его законы. Ведь связь Бориса с Диким даже не денежная зависимость. И сам он понимает, и окружающие ему говорят, что никогда не отдаст ему Дикой бабушкиного наследства, оставленного на столь «калиновских» условиях («если будет почтителен к дядюшке»). И все-таки он ведет себя так, как будто материально зависит от Дикого или обязан ему подчиняться, как старшему в семье. И хотя он становится предметом великой страсти Катерины, полюбившей его именно потому, что внешне он так отличается от окружающих ее, все-таки прав Добролюбов, сказавший об этом герое, что он «относится более к обстановке». Так можно сказать и об остальных персонажах пьесы, начиная с Дикого и кончая Кудряшом и Варварой. Все они — яркие и живые, разнообразие характеров и типов в «Грозе» дает, конечно, богатейший материал для сценического творчества, но композиционно в центр пьесы выдвинуты два героя: Катерина и Кабаниха, представляющие собой два полюса калиновского мира.

Образ Катерины, несомненно, соотнесен с образом Кабанихи. Обе они — максималистки, обе никогда не примирятся с человеческими слабостями и не пойдут на компромисс. Обе, наконец, верят одинаково, религия их сурова и беспощадна, греху нет прощения и о милосердии они обе не вспоминают. Только Кабаниха вся прикована к земле, все ее силы направлены на удержание, собирание, отстаивание уклада, она — блюстительница окостеневшей формы патриархального мира. Жизнь она воспринимает как церемониал, и ей не просто не нужно, но и страшно подумать о давно исчезнувшем, отлетевшем духе этой формы. А Катерина воплощает дух этого мира, его мечту, его порыв. Катериной Островский показал, что и в окостенелом мире Калинова может возникнуть народный характер поразительной красоты и силы, вера которого — пусть и мрачная, истинно калиновская — все же основана на любви, на свободном мечтании о справедливости, красоте, какой-то высшей правде.

Для общей концепции пьесы очень важно, что Катерина, «луч света в темном царстве», по выражению Добролюбова, появилась не откуда-то из просторов другой жизни, другого исторического времени (ведь патриархальный Калинов и современная ему Москва, где кипит суета, или железная дорога, о которой рассказывает Феклуша, — это разное историческое время), а родилась, сформировалась в тех же калиновских условиях. Островский подробно говорит об этом уже в экспозиции пьесы, когда Катерина рассказывает Варваре о своей жизни в девичестве. Это один из самых поэтических монологов Катерины. Здесь нарисован идеальный вариант патриархальных отношений и патриархального мира вообще. Главный мотив этого рассказа — мотив всепронизывающей взаимной любви. «Я жила, ни о чем не тужила, точно птичка на воле... что хочу, бывало, то и делаю», — рассказывает Катерина. Но это была «воля», совершенно не вступавшая в противоречия с веками сложившимся укладом замкнутой жизни, весь круг которой ограничен домашней работой и религиозными мечтаниями. Это мир, в котором человеку не приходит в голову противопоставить себя общему, поскольку он еще и не отделяет себя от этой общности. А потому и нет здесь насилия, принуждения. Идиллическая гармония патриархальной семейной жизни осталась в очень отдаленном историческом прошлом, а в последующие века постулировалась в кодексе патриархальной морали, освященной религиозными представлениями. Катерина живет в эпоху, когда самый дух этой морали — гармония между отдельным человеком и

нравственными представлениями среды — исчез и окостеневшая форма отношений держится на насилии и принуждении. Чуткая душа Катерины уловила это. Выслушав рассказ невестки о жизни до замужества, Варвара удивленно восклицает: «Да ведь и у нас то же самое». «Да здесь все как будто из-под неволи», — роняет Катерина и продолжает свой рассказ о поэтических переживаниях во время церковной службы, которую она так вдохновенно любила в девичестве.

Важно, что именно здесь, в Калинове, в душе незаурядной, поэтичной калиновской женщины рождается новое отношение к миру, новое чувство, неясное еще самой героине. «Что-то во мне такое необыкновенное. Точно я снова жить начинаю, или... уж и не знаю», — говорит она.

Это смутное чувство, которое Катерина не может, конечно, объяснить рационалистически, — просыпающееся чувство личности. В душе героини оно, естественно, принимает не форму гражданского, общественного протеста — это было бы несообразно со всем складом понятий и всей сферой жизни купеческой жены — а форму индивидуальной, личной любви. В Катерине рождается и растет страсть, но это страсть в высшей степени одухотворенная, бесконечно далекая от бездумного стремления к потаенным радостям. Проснувшееся чувство любви воспринимается Катериной как страшный, несмываемый грех, потому что любовь к чужому человеку для нее, замужней женщины, есть нарушение нравственного долга. Моральные заповеди патриархального мира для Катерины полны своего первозданного значения и смысла. Она всей душой хочет быть чистой и безупречной, ее нравственная требовательность к себе безгранична и бескомпромиссна. Уже осознав свою любовь к Борису, она изо всех сил стремится ей противостоять, но не находит опоры в этой борьбе.

«Точно я стою над пропастью и меня кто-то туда толкает, а удержаться мне не за что», — признается она Варваре.

И действительно, вокруг нее все уже рушится, и все, на что она пытается опереться в своей внутренней борьбе,— все оказывается пустой оболочкой, которая, в сущности, уже лишена подлинного нравственного содержания. Для Катерины же форма и ритуал сами по себе не имеют значения — ей важна человеческая суть отношений.

В моральной ценности своих нравственных представлений Катерина не сомневается, она только видит, что нико-

му в окружающем ее мире и дела нет до подлинной сути этих ценностей.

Катерину отдали замуж молодой, судьбу ее решила семья, и она принимает это как вполне естественное, обычное дело. Она входит в семью Кабановых, готовая любить и почитать свекровь, заранее ожидая, что муж ее будет над ней властелином, но также и опорой, и защитой. Но Тихон ни в какой мере не отвечает этой роли. Незлобивый и слабый человек, он мечется между суровыми требованиями матери и состраданием к жене. Тихон любит Катерину, но совсем не так, как по нормам идеальной патриархальной морали должен любить свою жену настоящий муж, ее естественный руководитель и защитник. И чувство Катерины к нему совсем не такое, какое она должна бы питать к нему по ее же собственным представлениям.

Сцена отъезда Тихона — одна из важнейших в пьесе и в смысле раскрытия в ней психологии и характеров героев и по ее функции в развитии интриги: с одной стороны, отъезд Тихона устраняет непреодолимое внешнее препятствие для встречи с Борисом, а с другой — рушатся все надежды Катерины найти внутреннюю опору в любви мужа. По глубине и тонкости психологической разработки эта сцена не только первая такая у Островского, но и вообще одна из лучших в русской классической драматургии.

В сущности говоря, в этой сцене Тихон, отказываясь брать клятву с жены, ведет себя человечно. Да и все его отношение к Катерине совсем не домостроевское, оно имеет личный, даже гуманный оттенок. Ведь это именно он говорит Кабанихе в ответ на ее угрозу, что жена не будет его бояться: «Да зачем же ей бояться? С меня и того довольно, что она меня любит». Но как это ни парадоксально, именно мягкость Тихона (сочетающаяся, правда, с общей слабостью характера), в глазах Катерины, не столько достоинство, сколько недостаток. Он не отвечает ее нравственному идеалу, ее представлениям о том, каким должен быть муж. И действительно он не может помочь ей и защитить ее ни тогда, когда она борется с «грешной страстью», ни после ее публичного покаяния. Реакция Тихона на «преступление» Катерины тоже совершенно не такая, какая диктуется авторитарной моралью в подобной ситуации. Она индивидуальная, личная: он «то ласков, то сердится, да пьет все», по словам Катерины.

Дело в том, что молодежь Калинова уже не хочет в быту придерживаться патриархальных порядков. Однако и Варваре, и Тихону, и Кудряшу чужд нравственный макси-

мализм Катерины, для которой и крушение традиционных нравственных норм в окружающем ее мире, и ее собственное нарушение этих заветов — страшная трагедия. В отличие от Катерины, истинно трагической героини, все они стоят на позиции житейских компромиссов и никакой драмы в этом не видят. Конечно, им тяжел гнет старших, но они научились обходить его, каждый в меру своих характеров. Островский рисует их объективно и явно не без сочувствия. Но масштаб личностей их в пьесе установлен точно: это обыкновенные, заурядные, не слишком разборчивые в средствах люди, которые больше уже тоже не хотят жить по-старому. Формально признавая над собой власть старших и власть обычаев, они поминутно на практике идут против них и тем тоже подтачивают и понемногу разрушают калиновский мир. Но именно на фоне их бессознательной и компромиссной позиции крупной и значительной, нравственно высокой выглядит страдающая героиня «Грозы».

«Гроза» — не трагедия любви, а трагедия совести. Когда «падение» Катерины совершилось, подхваченная вихрем освобожденной страсти, сливающейся для нее с понятием воли, она становится смела до дерзости, решившись — не отступает, не жалеет себя, ничего не хочет скрывать. «Я для тебя греха не побоялась, побоюсь ли я людского суда!» — говорит она Борису. Но это «греха не побоялась» как раз и предвещает дальнейшее развитие трагедии, гибель Катерины. Сознание греха сохраняется и в упоении счастьем и с огромной силой овладевает ею, как только кончилось это недолгое счастье, эта жизнь на воле. Оно тем мучительнее, что вера Катерины как-то исключает понятия прощения и милосердия.

Она не видит исхода своей муке, кроме смерти, и именно полное отсутствие надежды на прощение толкает ее на самоубийство — грех еще более тяжкий с точки зрения христианской морали. «Все равно уж душу свою погубила», — роняет Катерина, когда ей приходит в голову мысль о возможности прожить свою жизнь с Борисом. Как это не похоже на мечту о счастье! Гибель Катерины предрешена и неотвратима, как бы ни повели себя люди, от которых она зависит. Она неотвратима потому, что ни ее самосознание, ни весь уклад жизни, в котором она существует, не позволяют проснувшемуся в ней личному чувству воплотиться в бытовые формы.

«Маменька, вы ее погубили! Вы, вы, вы...» — в отчаянии кричит Тихон и в ответ на ее грозный окрик снова повто-

ряет: «Вы ее погубили! Вы! Вы!» Но это — мера понимания Тихона, любящего и страдающего, над трупом жены решившегося на бунт против матери. Но было бы ошибкой думать, что это — некий итог пьесы и что Тихону доверено выразить авторскую точку зрения, авторскую оценку событий и доли вины героев.

В «Грозе» вообще все причинно-следственные отношения чрезвычайно осложнены, и это отличает ее от предшествующих пьес Островского. Степень обобщения анализируемых жизненных явлений перерастает ту, что была достигнута в москвитянинских комедиях с их ясной моралистической тенденцией. Там как раз связь между поступком и его неизбежными следствиями всегда была прочерчена очень четко, а потому и ясна была непосредственная, прямая вина отрицательных персонажей во всех бедах и злоключениях героев. В «Грозе» все обстоит гораздо сложнее.

Катерина не жертва кого-либо из окружающих персонально, нет — она, если угодно, жертва истории. Мир патриархальных отношений и связей умирает, и душа этого мира уходит из жизни в муках и страданиях, задавленная окостеневшей, утратившей смысл формой житейских связей. Именно поэтому в центре «Грозы» рядом с Катериной стоит не кто-либо из участников «любовного треугольника», не Борис или Тихон, персонажи совсем другого, «житейского», бытового масштаба, а Кабаниха.

Катерина — протагонист, а Кабаниха — антагонист трагедии. Мы уже говорили о композиционной четкой сопоставленности этих образов в структуре «Грозы», теперь необходимо уточнить, что это, разумеется, контрастная связь, противостояние.

Если Катерина чувствует по-новому, уже не по-калиновски, но не отдает себе в этом отчета, лишена рационалистического понимания исчерпанности и обреченности традиционных отношений и форм быта, то Кабаниха, напротив, чувствует еще вполне по-старому, но ясно видит, что ее мир гибнет. Конечно, это осознание облекается во вполне «калиновские», средневековые формы простонародного философствования, преимущественно в апокалиптические ожидания. Ее диалог с Феклушей в первом явлении первой сцены третьего действия — не просто «комический момент», а очень важный комментарий к общей позиции Кабанихи в пьесе.

У Кабанихи (и в этом они с Катериной похожи) нет никаких сомнений в моральной правоте иерархических отношений патриархального быта, но уверенности в их неру-

шимости также нет. Напротив, она чувствует себя чуть ли не последней блюстительницей этого «правильного» миропорядка, и ожидание, что с ее смертью наступит хаос, придает трагизм ее фигуре. Она нисколько не считает себя «самодуркой» и насильницей. «Ведь от любви родители и строги-то к вам бывают, от любви вас и бранят-то, все думают добру научить», — говорит она детям, и едва ли она лицемерит.

Для Кабанихи публичное признание Катерины — страшный удар, к которому вскоре присоединяется опять-таки открытый, на людях бунт ее сына. В финале «Грозы» не только гибель Катерины, но и крушение Кабанихи. Разумеется, как это и должно быть в трагедии, антагонистка трагической героини не вызывает зрительского сочувствия.

Типичным признаком трагедийной структуры является и чувство катарсиса, переживаемое зрителем во время развязки. Смертью своей героиня освобождается и от гнета, и от терзающих ее внутренних противоречий, а тюрьме, в которой она страдала, гибель ее нанесла непоправимый удар.

Под пером Островского задуманная социально-бытовая драма из жизни купеческого сословия переросла в трагедию. Здесь через любовно-бытовую коллизию был показан эпохальный перелом, происходящий в простонародном сознании. Просыпающееся чувство личности и новое отношение к миру, основанное на индивидуальном волеизъявлении, оказалось в непримиримом антагонизме не только с реальным, житейски достоверным состоянием современного патриархального уклада, но и с идеальным представлением о нравственности, присущим высокой героине. Это превращение драмы в трагедию происходило во многом благодаря торжеству лирической стихии в «Грозе».

Лиризм «Грозы», столь специфичный по форме (Ап. Григорьев тонко заметил о нем: «как будто не поэт, а целый народ создавал тут...»), возник именно на почве близости мира героя и авторского сознания. Новым словом молодого Островского было воскрешение в литературе сознания и нравственного облика древнерусского, допетровского человека, это оказалось возможно потому, что такое сознание еще оставалось исторической реальностью, продолжало существовать в непривилегированных сословиях — и прежде всего в крестьянстве — еще в середине прошлого столетия.

Надежды на преодоление социальной розни, разгула, индивидуалистических страстей и устремлений, культурного разрыва образованных классов и народа на почве воскрешения идеальной патриархальной нравственности, которые

Островский и его друзья питали в 50-е годы, не выдержали испытания реальностью. Прощанием с ними и была «Гроза». И прощание совершалось в трагедии, поскольку утопия эта не была заблуждением частной мысли, но имела общественно-исторический смысл, выразила состояние народного сознания на переломе.

ПОРЕФОРМЕННЫЙ ПЕРИОД. 1861 — 1886 ГОДЫ

Как уже говорилось, к 1860—1861 годам мировоззрение Островского окончательно сложилось. Более чем двадцать лет жизни драматурга, приходящиеся на пореформенный период, вносят, разумеется, много нового в творчество Островского, но его идейные позиции на протяжении этого двадцатилетия не претерпевают существенных изменений. Стабильность идейного мира Островского привела к широко распространенному мнению о «статичности» его творчества, даже к утверждениям о том, что драматург «повторяется». Эти обвинения особенно часты в статьях недоброжелательно настроенных критиков-современников. О том, насколько они не обоснованны, свидетельствует даже простой обзор написанного Островским в этот период. Продолжением дореформенных линий творчества была группа социально-бытовых комедий из жизни купечества; в конце 50-х годов начинается цикл пьес «из жизни захолустья» (однако в основном он создается после 1861 года). Группа исторических пьес, группа сатирических комедий, совершенно уникальная «Снегурочка» и разрабатываемая в 70—80-е годы психологическая драма — все это новые направления драматургии Островского, сложившиеся в пореформенный период.

«СЦЕНЫ» И «КАРТИНЫ»

«Гроза», несомненно, была высочайшей вершиной на творческом пути Островского. Вслед за тем наступает период поисков и проб. Писатель работает над бытовыми пьесами, рисующими повседневную борьбу за хлеб и свое человеческое достоинство, которую ведут «маленькие люди» — мелкие чиновники, приказчики, овдовевшие и осиротевшие женщины («Старый друг лучше новых двух», «Шутники», «Пучина», позднее — «Трудовой хлеб»). По ряду признаков к этому же циклу тяготеет и бальзаминовская трилогия. Эти «негромкие» пьесы обладают чертами жанрового новаторства, сам драматург нередко затрудняется отнести их к

одному из трех видов драмы и называет то «картинами», то «сценами». Вообще-то жанр «сцен» или «картин» был довольно распространен, начиная с 40-х годов и в эпоху Островского. Возникает он, по-видимому, как отражение в драматургии заметной в литературе этих лет тяги к очерку. В ранний период Островский и сам пишет такого рода сцены: «Семейная картина», «Утро молодого человека». Однако пьесы 60-х годов и более поздние, относящиеся к циклу «сцены из жизни захолустья», имеют вполне развитую интригу и, в сущности, меньше похожи на «очерковые» сцены, чем на обычные комедии. Жанровое определение, предложенное для них автором, вызвано, видимо, двумя обстоятельствами: обилием и идейно-художественной значительностью для них бытовых описательных сцен и смелым смешением комического и драматического элементов в содержании.

Тема «маленького человека» ко времени Островского стала для русского реализма уже достаточно традиционной. Начатая «Станционным смотрителем» Пушкина, продолженная и развитая в петербургских повестях Гоголя, она затем делается одной из важнейших у писателей натуральной школы.

«Сцены из жизни захолустья» и «картины московской жизни», конечно, во многом используют опыт физиологического очерка, но тон их совершенно другой, более теплый и сочувственный. Герои Островского горячо мечтают о счастье. Но само понятие о том, что же такое счастье, у героев этих пьес очень незамысловатое. Никакого поэтического ореола в нем нет, нет и того, что столь свойственно большинству положительных героев русской классики: напряженной духовности, тоски по идеалу. Они хотят мирного семейного счастья и верного куска хлеба. В пьесах Островского не звучит упрек за скромность этих надежд и стремлений. «Трудовой хлеб» — вот главное оправдание этих героев в глазах драматурга. С большим сочувствием показывает Островский борьбу героев за то, чтобы отстоять свою скромную домашнюю жизнь и непрочную материальную независимость.

Пристально вглядываясь в житье-бытье «маленького человека», в его служебные и семейные радости и огорчения, Островский как бы начинает различать в этом традиционном типе, уже несколько канонизированном русской литературой, бесконечное разнообразие человеческих физиономий. Похожи обстоятельства их жизни, те условия и та среда, которая формировала их личности и судьбы. Но как

по-разному они думают, чувствуют и действуют! В драматургии Островского исчезает «маленький человек вообще», этими словами можно определить лишь социальное положение, материальное состояние ряда героев, но едва ли возможно говорить о едином психологическом типе «маленького человека» в творчестве Островского.

Полный скромного достоинства учитель Корпелов («Трудовой хлеб»); умный и резонерствующий стряпчий Досужев, сумевший добиться уважения диких самодуров своей деловой хваткой и явно высказываемым высокомерным отношением к своим богатым клиентам («Доходное место», «Тяжелые дни»); решившийся на компромисс студент Кисельников, замученный жизнью с глупой и невежественной женой из купеческих дочек, обманутый и разоренный тестем, сломленный нищетой и потерявший рассудок («Пучина»); Крутицкий — бывший грабитель-взяточник, ныне помешавшийся от скупости жалкий обитатель бедной мещанской окраины («Не было ни гроша, да вдруг алтын») — все они глубоко различные люди.

Но особенно интересен совершенно новый в большой литературе тип труженика-шута, юродствующего положительного героя. Впервые эта шутовская интонация героя, говорящего горькие истины о жизни, появляется у Любима Торцова. Но Любим Торцов — никак не «маленький человек», к тому же по своему месту в пьесе — это безусловно центральная фигура комедии. Поэтому едва ли его можно считать непосредственным предшественником того психологического типа, о котором идет речь в данном случае. Здесь лишь впервые найдена соответствующая интонация.

В 1859 году появилось в печати «Село Степанчиково и его обитатели» — произведение, в котором среди множества других важных для своего будущего творческого пути тем Достоевский по-новому пишет и о «маленьком человеке», превратившемся в деспота и эксплуататора. В сущности говоря, Фома паразитирует на литературной репутации «маленького человека» — героя, угнетенного и обиженного сильными мира сего. Добрый полковник Ростанев именно так и понимает прошлое Фомы, за то прошлое страдание и терпит все его измывательства и причуды. Фома Фомич Опискин — герой совершенно уникальный, таким он и остался в нашей литературе. Но другой подмеченный Достоевским жизненный тип — Ежевикин — был увиден также и Островским. Он обстоятельно описан в «сценах из жизни захолустья». Это маленький чиновник, вынужденный терпеть издевательские проделки темных самодуров, дающих

ему работу. Вся его глубоко запрятанная гордость состоит в том, что он — труженик и кормилец своей семьи, а кроме близких, для него и людей нет. Бегло нарисованный Достоевским человеческий характер, как бы намек на существование такого типа, получает голос для полного самораскрытия, произносит развернутую декларацию в пьесе Островского «Шутники».

Несмотря на то что в творчестве Островского на протяжении многих лет продолжали появляться пьесы о «маленьких людях», в которых с полным уважением и без всякой авторской иронии рисовались скромные до убожества надежды и стремления этих забитых жизнью и поневоле ограниченных героев, драматург тоже дал критику «маленького человека», так сказать свой, глубоко оригинальный и соответствующий описываемой среде вариант Фомы Фомича. У Островского это — Миша Бальзаминов.

Трилогия о Бальзаминове, начатая еще в 1857 году пьесой «Праздничный сон — до обеда», была завершена уже в пореформенный период («Свои собаки грызутся — чужая не приставай!» и «За чем пойдешь, то и найдешь» — 1861 год) и вызвала весьма разноречивые толки, среди которых преобладало удивление: зачем такому ничтожному герою посвящено целых три пьесы?

Но у Островского были свои причины для столь пристального интереса к этому персонажу.

Не переставая быть очень выразительной и точной «зарисовкой с натуры», этот герой Островского был одновременно фигурой, глубоко укорененной как в общелитературной традиции, так и в самом творчестве драматурга. Для выяснения литературного генезиса Бальзаминова трилогию следует рассматривать в ряду произведений о «маленьком человеке». Специфичной для мира Островского и вместе очень актуальной для его эпохи была «культурная проблематика», отчетливо проступающая во всех трех пьесах.

Одной из очень остро переживавшихся Островским проблем современной ему русской жизни было столкновение, встреча двух культур: национально-самобытной, исконной, опирающейся на патриархальные формы быта, и европейской культуры «цивилизованного» общества. Эта проблема по-разному освещалась Островским в разных пьесах, но неизменно волновала его. Как раз в середине века она обрела особую актуальность: если раньше «европейская» культура и соответствующие ей формы быта и литературного сознания были достоянием дворянства, а национально-

самобытные формы жизни сохранялись в народе, то к середине века демократические слои населения — прежде всего, конечно, городского — начинают приобщаться к этим новым для них формам жизни. Освоение их у малообразованных людей идет через нередко карикатурное подражание внешним формам быта, в искусстве же — через бульварную литературу. Классические формы фольклора вытесняются городским романсом. Резкое столкновение речевых стилей характеризует язык этих слоев. Миша Бальзаминов — фигура для этой темы очень яркая и представительная. В бальзаминовской трилогии все затронутые в ней темы пронизаны этой культурной проблематикой. Более того — она прямо становится темой комедии, поскольку вся «карьера» Миши, к которой он стремится, в значительной мере воспринимается им как овладение этой более «престижной» культурой — недаром он постоянно твердит о себе, что у него «вкусу» очень много, и жалуется на «ужасное необразование» окружающих.

То, что Михаил Дмитриевич Бальзаминов принадлежит к разряду «маленьких людей» в социальном смысле, не требует доказательств. Но он и по кругу идей, и по своей психологии, и по своему представлению о счастье — типичный «маленький человек» из пьес Островского о «людях захолустья». Только все характерные мотивы этих пьес, все основные свойства их героев и даже многие приемы поэтики в бальзаминовской трилогии даны в виде карикатуры. Безусловно, эти пьесы, помимо социально-бытового плана, имеют еще и литературно-полемический. Полемичны они, прежде всего, по отношению к сложившемуся канону «маленького человека».

Как и герои серьезных комедий о «маленьком человеке», Миша Бальзаминов стремится к несложному идеалу семейного счастья. Но этот идеал и тот же, и другой. Одно единственное качество отличает Бальзаминова от тех маленьких чиновников, которым драматург сочувствует: в его мечтах и в помине нет того самого «трудового хлеба», который искупает всю ограниченность других «маленьких людей». Из его характера как бы вынут этот главный стержень — и начинается безудержное «падение», комедийное, даже водевильное снижение «маленького человека»: вырывается наружу его духовная нищета, его мещанский вкус, убожество мечтаний (знаменитый голубой плащ на бархатной подкладке).

В серьезных «сценах из жизни захолустья» комизм Островского играет подчиненную роль. Он сдерживается и ог-

раничивается основной задачей: изображением горькой участи «маленьких людей». В бальзаминовской трилогии он щедро выплескивается в действие.

В бальзаминовской трилогии нет жертв — поэтому здесь господствует юмор. Несмотря на то что Островский нещадно смеется над своим героем, неверно было бы трактовать роль Бальзаминова в сатирическом плане. Герой так глуп, так беззлобен и простодушен, его желания, в сущности, настолько совпадают с мечтами невест, за которыми он охотится, что едва ли можно счесть его хищником, тем более что у него и в мыслях нет обидеть или ограбить будущую жену; недаром все богатые невесты ему вполне искренне кажутся красавицами. Приключения Бальзаминова и его незаслуженное везение напоминают сказку о Емеле-дураке, недаром и финал комедии чисто балаганный — всеобщая пляска.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ

В 60-е годы, переломную эпоху русской жизни, и наша общественная мысль, и наша литература обращаются к истории. В эти годы появляются выдающиеся труды по русской истории С. М. Соловьева, Н. И. Костомарова, И. Е. Забелина. Публикуется множество ценнейших исторических документов. Русские писатели развивают историческую тему в произведениях самых разных жанров, от романа до сатиры. Создаются «Война и мир», «История одного города», драматическая трилогия А. К. Толстого. В этом отношении Островский разделял общий интерес к истории, характерный для эпохи.

Вместе с тем Островский в связи со своим просветительским пониманием задач театра считал пьесы на темы национальной истории необходимой частью репертуара, полагая, что исторические драмы и хроники «развивают народное самопознание и воспитывают сознательную любовь к отечеству».

Важно также, что обращение к исторической теме открывало перед драматургом возможность воплотить сильные и яркие, героические характеры, каких он не находил в среде, описанной в его бытовых пьесах того периода.

Исторические пьесы Островского неоднородны по жанру. Среди них есть хроники — «Козьма Захарьич Минин-Сухорук», «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Тушино», историко-бытовые комедии (очень непохожие друг на друга по своей поэтике) — «Воевода» и «Комик XVII сто-

летия», психологическая драма «Василиса Мелентьева» (в соавторстве с С. А. Гедеоновым). В высшей степени характерны для Островского два обстоятельства: то, что начинает он с хроники, и то, что выбирает эпизоды из истории Смутного времени. Этой эпохе посвящены все три его хроники.

До Островского в русской исторической драматургии абсолютно преобладала трагедия. Даже пушкинский «Борис Годунов», несомненно имеющий некоторые жанровые признаки хроники, все же в целом принадлежит скорее к жанру трагедии. После «Бориса Годунова» высшим достижением русской литературы в жанре исторической трагедии была трилогия А. К. Толстого (по форме гораздо более традиционная, чем пушкинская).

Жанровое содержание хроники глубоко отличается от жанрового содержания трагедии, и потому обращение Островского к хронике столь показательно для его идейно-творческих принципов. Трагедия берет вершинный, переломный момент истории, отразившийся в судьбе выдающейся личности. Хроника обращается к изображению широкой картины национальной жизни в определенный исторический момент, не обязательно кульминационный.

В Смутное время едва ли не впервые в России историческое творчество народа проявилось с такой исключительной наглядностью. Участие народа в решении судеб нации и государства и привлекает внимание Островского. В этом отношении выбор материала был сделан им безошибочно.

Первая хроника Островского «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» была завершена в 1861 году и появилась в январской книжке «Современника» за 1862 год. Созданная в период демократического подъема и повествующая о широком народном движении прошлого, она привлекла внимание современников и вызвала много споров. Критические суждения были высказаны и справа и слева. Консервативную критику не устраивало выдвижение на первый план народа и народного вождя, каким в пьесе предстает Минин. Кроме того, хроника Островского имела чрезвычайно нетрадиционный для того времени финал. Официозная историография и литература изображали этот эпизод как преддверие, пролог к «центральному» событию — избранию на царство Михаила Романова и основанию династии царствующего дома. Островский же заканчивал сценой сбора народного ополчения и выступления его на защиту Москвы от иноземцев. Критика осталась недовольна также тем, что у Островского ярко выражены религиозные мотивы, — это не соответство-

вало духу 60-х годов, казалось «ретроградным». Островский по поводу этих суждений весьма резко и не без полемического преувеличения пишет: «Неуспех «Минина» я предвидел и боялся этого: теперь овладело всеми вечевое бешенство, и в Минине хотят видеть демагога. Этого ничего не было, и лгать я не согласен. Подняло в то время Россию не земство, а боязнь костела, и Минин видел в земстве не цель, а средство. Он собирал деньги на великое дело, как собирают их на церковное строение...» (XI, 165).

Островский, отстаивая эту черту сознания русских людей XVII века, безусловно, выступает как художник-реалист, отказываясь модернизировать представления людей XVII века. Как известно, Энгельс писал о том, что в средние века все массовые народные движения неизбежно приобретали религиозную окраску и эта окраска объясняется «всей предыдущей историей средних веков, знавших только одну форму идеологии: религию и теологию...»[1].

В пьесе Островского показана и социальная борьба, которая кипела в русском обществе Смутного времени. В изображении драматурга именно простой народ стремится к бескорыстной защите родины, а губит Россию не только иноземное нашествие, но и междоусобицы бояр, их корыстолюбие и готовность к предательству. И все-таки преобладающим мотивом, преобладающей идеей этой пьесы оказывается преодоление всякой розни во имя защиты национального единства и независимости Руси.

В художественном отношении первая хроника Островского имела в себе некоторые несовершенства. Фигура Минина была слишком сильно выдвинута на первый план. Пьеса, будучи, безусловно, хроникой по самому характеру художественной задачи (показать массовое демократическое движение), в своей поэтике имела рудименты жанра трагедии (преувеличенная композиционная роль центрального героя, его обширные монологи).

Наиболее совершенная из хроник Островского — «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1866). В центре ее стоит изображение социальной борьбы, развернувшейся в Смутное время. Идейная проблематика хроники включает вопросы, волновавшие современников Островского: о народе и его отношении к царской власти, о самой власти и о роли народа в решении ее судьбы. Главным героем хроники выступает русский народ, но в глубоком соответствии

[1] Энгельс Ф. Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии//Маркс К., Энгельс Ф. Соч. — 2-е изд. — Т. 21. — С. 294.

с жизненной правдой народная толпа показана драматургом как нечто социально разнородное. Боярство, купечество, трудовой и мелкий служилый московский люд полны взаимного недоверия и враждебности друг к другу. И вот на фоне этого бурлящего моря народной жизни происходит борьба за трон между двумя честолюбцами: Дмитрием и Василием Шуйским.

Островский отказывается от всякой односторонности в изображении этих исторических лиц, особенно Дмитрий. В его трактовке Шуйский — опытный, хладнокровный и коварный интриган. Самозванец же пылкий и не лишенный великодушия авантюрист. Ясно, что ему не победить своего более умудренного в политической борьбе противника. Оба претендента на престол, стремясь к власти, ищут способов заручиться поддержкой народа, и оба самонадеянно верят в свою способность руководить течением истории и народной волей. Им чужды патриотические побуждения, и интересы России в их политической игре очень мало принимаются в расчет — это не более, чем демагогическая фраза.

Не стремясь приукрасить историческую реальность далекого прошлого, отказываясь от романтической идеализации «гласа народа» (что было, например, свойственно историческим произведениям декабристов), Островский показывает колебания и известное легковерие народных масс, которых на время удается использовать то одному, то другому политическому деятелю. И несмотря на это, все-таки народ выступает в хронике не только как «материальная сила» исторического процесса, но и как коллективный герой, обладающий подлинной нравственной силой, как единственная надежная опора и защита национальной независимости Руси.

Совершенно особое место среди исторических пьес Островского занимает «Воевода, или Сон на Волге» (1864). Она принадлежит к жанру историко-бытовых пьес, сделавшемуся очень популярным в литературе и театре 1860-х годов.

Успехи исторических наук, развитие источниковедения, широкая публикация материалов и исследований, затрагивавших не только государственный, но и частный быт прошлого, — все это породило в 60—70-е годы крепнущее ощущение психологически-бытового единства национального сознания и склада личности, сохранявшегося на протяжении веков. Оказалось, что не только современные общественные отношения, но и современные типы имеют глубокие исторические корни. С другой стороны, обнаруживалось,

что разные исторические эпохи налагали каждая свою печать на физиономии русских людей.

Интерес к частному быту русских людей ушедших эпох, характерный даже для исторической науки, тем более свойствен в это время писателям, обращавшимся к исторической теме.

В этом новом повороте исторической темы сказались не одни общекультурные, но и чисто литературные причины. Реалистический художественный метод, все расширяя сферу создаваемой «второй реальности», постепенно включал в нее не только мир вокруг себя, но и завоевывал «историческое время». Характерное для реализма внимание к диалектическому единству индивидуального и эпохального в людях прошлого с огромной силой сказалось в «Войне и мире» Толстого.

В комедии «Воевода» Островский изображает жизнь провинциального волжского городка в середине XVII столетия. Отошло в историю Смутное время, воцарился на Руси «нормальный» государственный быт того времени. Но, по словам старой крестьянки, «давно мы присмирели, с царя Бориса», и старуха вспоминает отмену Юрьева дня, то есть момент окончательного закрепощения крестьян. Пьеса Островского построена на острой и занимательной любовной интриге, которая неотделима от конфликта общественного характера: борьбы города с присланным из Москвы «на кормление» воеводой. Разоренные и обиженные воеводой и его приспешниками горожане бегут в леса и становятся разбойниками. Такое распространенное в средневековой Руси явление Островский совершенно верно показывает как народную реакцию на социальное бесправие и притеснения. Несколько раз в пьесе встречаются намеки на разинское движение. Рисуя «благородного разбойника» Романа Дубровина, бывшего посадского, у которого воевода отнял все достояние и красавицу жену, разбойника-мстителя, который «рук не кровянил» и бедных не обижал, Островский в то же время далек от романтической идеализации этого явления в целом. В характеристиках, которые дает разбойничьей жизни Роман Дубровин, его товарищи предстают как люди глубоко несчастные, лишенные нормальной человеческой жизни, труда и силой обстоятельств влекомые к «греху» и кровопролитию. Внешне развязка пьесы вполне благополучна: оба ее героя соединяются с любимыми благодаря тому, что по «челобитью» посадских из Москвы прислан новый воевода, а Нечай Шалыгин лишается всей власти. Но эта развязка отнюдь не снимает

социальной остроты пьесы. Драматург сам всемерно подчеркивает случайность такого благополучного финала и непрочность достигнутой горожанами победы.

САТИРИЧЕСКИЕ КОМЕДИИ. 1868 — 1875 ГОДЫ

В самом конце 60-х и в 70-е годы Островский создает группу сатирических комедий: «На всякого мудреца довольно простоты» (1868), «Бешеные деньги» (1869), «Лес» (1870), «Волки и овцы» (1875). За исключением «Горячего сердца», своеобразного сатирического эпоса, это комедии из дворянского быта.

Антидворянский сатирический цикл объединен не только общностью темы, но и художественным родством. Здесь драматург впервые с такой широтой пользуется приемами сценической условности, а иногда и гротеска, во всех этих пьесах сложная интрига, все они широко используют богатые литературные и культурно-исторические ассоциации. Островский приходит в литературу как писатель «третьего сословия», непривилегированных слоев общества, жизнь которых становится преобладающим материалом в его ранних пьесах. Дворянские герои — всегда сатирически обрисованные — появляются в них эпизодически. В «Воспитаннице», не случайно вызвавшей безоговорочную поддержку наиболее радикальной критики (Чернышевский, Добролюбов, Писарев отозвались о ней одобрительно), драматург рисует дворянскую усадьбу в совершенно щедринских тонах, с бескомпромиссным осуждением. Здесь подчеркнуто выбрано для изображения не культурное «дворянское гнездо», а поместье темной, жестокой и лицемерной крепостницы.

К типу дворянского интеллигента Островский впервые обратится в конце 60-х годов, но в его художественном мире попытка освоения фактуры дворянского личностного героя заканчивается созданием сатирической комедии «На всякого мудреца довольно простоты» и других антидворянских комедий («Лес», «Бешеные деньги», «Волки и овцы»). Высоким героем в пореформенной драматургии Островского оказывается опять-таки не благородный дворянин, а нищий актер Несчастливцев. И «путь в герои» этот деклассированный дворянин проходит на глазах у зрителя, разыгрывая сперва роль бариина, вернувшегося отдохнуть в родные края, а в финале решительно порывающего с миром усадьбы, произнося суд над ее обитателями с позиций служителя высокого, гуманного искусства.

Широкая картина сложных социальных процессов, происходивших в России после десятилетия реформ, родит «Лес» с великими русскими романами этого десятилетия. Как и Толстой, Достоевский, Щедрин (именно в этот период создавший свой «усадебный семейный роман» «Господа Головлевы»), Островский замечательно почувствовал, что в России «все переворотилось и только укладывается», как сказано в «Анне Карениной». И семья, как известно, ячейка общества, оказывается лакмусовой бумажкой, проявляющей, в концентрированном виде отражающей новую социальную действительность.

Быстрое разрушение авторитарной морали, характерной для феодального уклада, несет с собой, конечно, освобождение личности, открывает перед индивидуальным человеком гораздо более широкие и разнообразные возможности. Но эти же процессы как бы лишают личность тех опор, которые предоставляли ей патриархальные формы организации общества. Эти патриархальные формы — и прежде всего семейная мораль — разумеется, сковывали человека, но они же давали ему некоторые гарантии существования: как бы ни сложились его обстоятельства в жизненной борьбе, он оставался членом семейного коллектива, независимо от наличия или отсутствия доброй воли ее более преуспевающих членов, семья брала на себя заботу о его существовании просто в силу традиции, под давлением общественного мнения среды. Та же патриархальная мораль, основанная на авторитете старших и, главное, традиционных моральных догм, налагала узду на своеволие личности, вводила отношения людей в известные границы.

Конечно, разложение патриархальной морали и патриархальных форм жизни под влиянием развивающихся капиталистических отношений совершалось постепенно и уже в предреформенный период зашло достаточно далеко. Именно Островский, опоэтизировавший в москвитянинских пьесах такую идеальную модель патриархальной семьи, как никто другой в русской литературе показал и процессы разложения этой морали, ярко выразившиеся в открытом им и художественно освоенном явлении — самодурстве. Но с крушением крепостного права процесс разрушения патриархальных устоев и авторитарных норм нравственности, можно сказать, завершился, во всяком случае, в привилегированных классах. Распались последние скрепы, «формы и приличия». Человек оказался, так сказать, покинутым на самого себя. Достоевский гениально запечатлел нравственные искания и духовную тревогу этих одиночек, членов

«случайных семейств», как он выражался. Но в то время, когда люди с чуткой совестью и взыскующим умом напряженно бились над выработкой каких-то новых норм нравственности, задумывались над «неблагообразием» новой буржуазной действительности, стремились выработать представление о справедливом устройстве общества, миллионы людей плыли по течению, не в силах проникнуть во все эти сложные проблемы, да и не особенно задумываясь о них. Вот эти обычные, ни в чем не исключительные люди и были героями Островского. Но разнообразие лиц и судеб здесь ничуть не меньшее, чем среди интеллектуальных героев русского романа.

Старая мораль утрачена, а новая не сложилась. Перед каждым решением человек одинок, он сам должен сделать выбор. Нравственные катастрофы, как и медленное сползание в жизнь без всяких представлений о нравственных нормах, в жизнь, с мыслью лишь о материальном благоденствии и удовольствиях, происходят на фоне совершенно иных, чем прежде, непривычных экономических отношений в обществе. «Бешеных денег», как выразился Островский, не стало хватать для людей, привыкших жить на доходы с имений. Дворяне втягивались в борьбу за наживу, а то и за средства существования, ведя ее каждый в соответствии со своими способностями и деловыми качествами: одни становились предпринимателями, другие — спускали родовые вотчины и сводили леса. Некоторые теряли экономический статус своего класса, пополняя ряды трудовой интеллигенции, а то и ряды люмпен-пролетариата. Пореформенная драматургия Островского широко отразила все эти процессы. Но в «Лесе», затрагивая отчасти и их, драматург все же сосредоточен в еще большей степени на нравственных аспектах происходящих в России перемен. Через семейный конфликт в комедии Островского просвечивают огромные сдвиги, происходящие в русской жизни. В этом «глухом помещичьем захолустье» (выражение одного недоброжелательного критика Островского) поистине чувствуется ветер истории, сдвинувший с привычных мест, из жестких и прочных ячеек вчерашнего иерархически организованного государства многих и многих людей. И вот они сталкиваются и спорят, воюют друг с другом здесь, в гостиной помещицы Гурмыжской, люди, которых раньше немыслимо было представить в каком бы то ни было диалогическом общении: уездная знать, серый неграмотный купчина, бедная (но отнюдь не бессловесная!) воспитанница, недоучившийся гимназист из разорившегося дворянского семейства, помещик

Гурмыжский, ставший провинциальным трагиком, и беспаспортный актер из мещан Счастливцев.

В «Лесе», как и в других комедиях из «цивилизованного» быта, действие строится вокруг гораздо более напряженной интриги, но все же подлинная борьба антагонистов показана не при помощи механизма интриги, а скорее по поводу ее. Это борьба слов и стоящих за ними жизненных позиций. Именно поэтому, несмотря на наличие в пьесе нескольких сюжетных линий, в том числе и любовной, центральная линия действия, сосредоточивающая вокруг себя и остальные, — столкновение двух представителей дворянского рода Гурмыжских: богатой немолодой помещицы, проматывающей имение с любовниками, и ученного на медные деньги полуграмотного актера, великодушно дарящего бедной девушке последние деньги из родового достояния.

Дворянская усадьба, ее хозяйка и респектабельные гости-соседи обрисованы Островским со всей силой сатирического обличения. Бадаев и Милонов, со своими разговорами о «нынешних временах», похожи на щедринских персонажей. Не являясь участниками интриги, они, однако, нужны не только для характеристики среды, но участвуют в действии: они необходимые слушатели и зрители того спектакля, который разыгрывают главные антагонисты пьесы Гурмыжская и Несчастливцев. Каждый из них ставит свой спектакль, борьба, столкновение этих двух спектаклей проходит через всю пьесу, раскрывает подлинную сущность и нравственную ценность каждого из участников. Добытая истина закрепляется в своеобразной «искусствоведческой» формуле Несчастливцева: «Комедианты? Нет, мы артисты, благородные артисты, а комедианты вы».

Спектакль, который разыгрывает Гурмыжская, — комедия интриги. Ее поведение вполне оправдывает обвинение Несчастливцева: она поистине комедиантка в том осудительном значении слова, какое оно имеет в бытовой речи, то есть лицемерка, прикрывающая определенной маской истинный смысл и цели своего поведения. Маска ее — добродетель и благопристойность. Постепенное выяснение того, что это именно маска, роль, и есть динамика этого характера в пьесе.

Несчастливцев тоже стремится поставить свой спектакль, мелодраму, сочиняя довольно сложный сценарий своего появления в усадьбе Пеньки. И это его актерство, перенесение игры со сцены в жизнь Островский не одобряет, он над ним смеется, ставя в нелепые положения героя, которому в целом, бесспорно, сочувствует. Можно сказать,

что линия Несчастливцева в пьесе — это прорыв от надуманной мелодрамы к подлинной жизненной высоте, поражение героя в «комедиантстве» (тут его «переиграла» дилетантка Гурмыжская) и нравственная победа в подлинной жизни. При этом, и выйдя из мелодраматической роли, Несчастливцев остается актером. Последний его монолог незаметно переходит в монолог Карла Моора из «Разбойников», как будто Шиллер судит обитателей этого «леса». Мелодрама отброшена, на помощь актеру приходит большое, настоящее искусство.

Так завершается семейная тема «Леса», развязывается семейный конфликт. Гурмыжская отказалась от обременительной и дорогостоящей роли главы патриархального дворянского рода, опекающей своих менее удачливых родственников. Из родовой усадьбы Пеньки уходит в купеческий дом воспитанница Аксюша, получившая приданое от бедного актера. По проселочным дорогам пешком, с котомкой за плечами отправляется прочь последний Гурмыжский — странствующий актер Несчастливцев. Семья Гурмыжских исчезает, распадается — возникает «случайное семейство» (выражение Достоевского) — супружеская пара, состоящая из помещицы сильно за пятьдесят и недоучившегося гимназиста.

Удивительная социальная пестрота действующих лиц «Леса», естественнейшим образом втянутых в общий конфликт, объясняется очень точным видением процессов, происходящих в пореформенном обществе. Островский как бы отбирает пробу, зачерпнув в пробирочку воды из взбаламученного моря российской жизни. Интересует его разница социальных уровней в момент, когда они смешались, столкнулись, и пока неясно, как сложится новая иерархия в обществе и какая она будет.

Как и какая — об этом драматург через пять лет четко сказал в комедии «Волки и овцы», масштаб сатирического обобщения в которой позволяет говорить о ней как о социальной сатире на пореформенное общество в целом.

Если молодой Островский ввел читателей и зрителей в новый для них мир — показал людей, мало привлекавших до него внимание литературы, то обращаясь к изображению дворянского быта, драматург включался в богатую литературную традицию. Проблема высокого героя, так оригинально разрешенная Островским и в ранней пьесе «Бедность не порок», и в «Лесе», в комедии «Волки и овцы» предстает в аспекте, теснейшим образом связаином с комическим отталкиванием от литературной традиции.

Интрига комедии — а сюжет ее строится на интриге даже не в искусствоведческом, а в самом простом, житейском смысле — втягивает в себя целую галерею героев, каждый из которых вступает в борьбу за героиню — молодую богатую вдову Купавину.

Замысел Мурзавецкой женить на ней своего беспутного промотавшегося племянника и прибрать к рукам богатое имение, казалось бы, сверхтрадиционный, напоминающий не только такой шедевр отечественной классики, как «Недоросль», но и сотни водевилей. Однако умная старуха не может рассчитывать на успех без помощи мошеннической авантюры с подложным письмом и фальшивыми векселями: уж слишком непохож ее племянник на победителя женских сердец. Аполлон Мурзавецкий — невероятно смешная карикатура на устойчивый и достаточно авторитетный литературный тип обаятельного повесы, неотразимого для женщин гусарского офицера. Все обычные признаки этого литературного героя, весь комплекс мотивов, сопровождавших тип доблестного гусара, налицо в комедии Островского в самом сниженном виде. Романтические гусарские пирушки Мурзавецкому заменяют унылые запои в придорожном разорихинском трактире «Вот он!»; вместо дуэлей — пьяные ссоры с мужиками; вместо фантастических долгов — просьбы взаймы по мелочам у всех визитеров его почтенной тетушки; вместо охоты — муштра глупого пса. Не только какой-нибудь Грушницкий перед ним — высокий герой, но и от «философской» мудрости лермонтовского драгунского капитана в устах Аполлона Викторовича уцелел лишь один обрывочек нехитрого армейского афоризма — «судьба — индейка, я вам говорю, вот и все». Так Островский смехом уничтожает одну из традиционных литературных фигур, отразивших жизненный тип, обладавший известной долей обаяния даже в мире Л. Н. Толстого.

Другому важнейшему литературному типу, типу лишнего человека, благородного дворянского героя, наследует в комедии Лыняев, либеральный барин, добрый человек, бескорыстно старающийся защитить героиню от жульнических проделок. Но герой этот в пьесе недвусмысленно соотнесен не с кем-нибудь иным из галереи лишних людей, а с Обломовым: его лень, толщина, любовь к покою и даже диван — все это прямые цитаты из гончаровского романа. Классический герой, «представитель зрительного зала», готовый вмешаться в действие и расстроить злые козни, в этой пьесе как бы раздваивается — на Лыняева и Беркутова. Лыняев все говорит так, как следует, он даже хочет

все так и сделать, больше того — делает, но у него ничего не выходит. И не может выйти — в самом начале пьесы Мурзавецкая предупреждает об этом иронической пословицей («Дай бог нашему теляти волка задрати»). Именно потому и не может, что действует он просто, непосредственно. Его линия в пьесе — действие прямое, напрашивающееся с точки зрения обычных представлений о порядочности и здравом смысле и... заведомо бесполезное. А ход Беркутова — обратный: последовательно удерживаться именно от таких естественных действий, не делать и не говорить того, чего от него ждут. Именно такое комически тягостное, несоответственное, извращенное поведение и приводит к успеху. Вот философия всей комедии.

В мире Островского истинный герой, вызывающий сочувствие автора и зрителей, всегда побеждает словом. Прямое, живое, сильное слово, хотя оно может быть при этом и смешным, а не только патетическим, — главное оружие и Любима Торцова, и Несчастливцева. А вот Беркутов такого слова не произносит — его слово кривое и лукавое, оно увертливое и лгущее. Так что деловой человек, всех побеждающий и все улаживающий, не имеет в пьесе ни зримого действия, ни прямого слова. Это-то и делает Беркутова сильным и неуязвимым в сатирически нарисованном мире «плоской губернии». Своеобразная гармония, покоящаяся на ханжестве и круговой поруке ловких заправил губернского общества, поколебавшаяся было из-за уголовной авантюры, им восстановлена.

Острая, интригующая, смешная пьеса оказывается в своем приговоре жизни пореформенного общества предельно определенной и беспощадной.

В работе над сатирическими комедиями из современной жизни складывается новая стилевая манера Островского. Он пришел в литературу как создатель национально-самобытного театрального стиля, опирающегося в поэтике на фольклорную традицию (что определялось характером изображаемой ранним Островским «доличностной» среды). Новая манера связана с общелитературной традицией XIX века, с открытиями повествовательной прозы, с исследованиями личностного героя-современника. Новая задача логически подготавливала развитие психологизма в искусстве Островского.

«СНЕГУРОЧКА»

Занятый изображением сверхсовременной пореформенной реальности в пьесах 70—80-х годов, Островский в 1873 го-

ду пишет «Снегурочку», в которой создан максимально обобщенный образ «мира Островского», воспроизводящий в фольклорно-символической форме глубоко лирическое авторское представление о сути национальной жизни. Действие «весенней сказки» (авторское определение жанра) по ремарке происходит в стране берендеев в доисторическое время. И все-таки «Снегурочка» теснейшим образом связана с другими пьесами великого драматурга, и в ней находят выражение заветные представления Островского о жизни. Иногда «Снегурочку» называют утопией, в сказочной форме воплотившей представления драматурга об идеальном устройстве общества. Едва ли с этим можно согласиться. Верно, что своей поэтической прелестью весенняя сказка Островского как бы противостоит сухой и пошлой буржуазной реальности, изображенной им в других пьесах пореформенного периода. Но утопия в точном значении слова всегда содержит в себе представление об идеально справедливом, с точки зрения автора, социально-политическом общественном устройстве. Вместе с тем утопия должна быть абсолютно оптимистична, сам жанр как бы призван преодолеть трагические противоречия жизни, разрешить их в какой-то фантастической гармонии. Утопия должна содержать в себе некоторый элемент авторского волюнтаризма, пересоздание жизни, освобождение ее от «неразумного». В «Снегурочке» дело обстоит иначе. Здесь Островский, не связанный задачами исторического, психологического и бытового правдоподобия, получает максимальный простор, чтобы в предельно обобщенной, символической форме выразить свое представление о сущности народной жизни.

Жизнь, изображенная в «Снегурочке», прекрасна, поэтична, но далека от идиллии. Жизнь берендеев проста и предельно близка к природе. Они не знают зла и обмана, как не знает его природа. Они тонко чувствуют красоту природы, и поэт берендеев пастух Лель пользуется всеобщей любовью. Но все, что собственной волей или силой обстоятельств выпадает из этого круговорота естественной жизни, должно здесь неминуемо погибнуть. И эту трагическую обреченность всего, выходящего за пределы «органической» жизни, воплощает судьба Снегурочки, необыкновенного существа, попадающего в мир берендеев. Не случайно она гибнет именно тогда, когда приняла закон жизни берендеев, полюбила и готова вступить в круг их жизни, готова свою просиявшуюся любовь воплотить в бытовые формы. Но это оказывается недоступно ни ей, ни Миз-

гирю, которого необычная, незнакомая берендеям страсть тоже выталкивает из круга их мирной жизни.

«Идиллическая» трактовка «Снегурочки» связана с буквальным пониманием авторского определения жанра («весенняя сказка») и вытекающим отсюда мнением, что слова Берендея «Снегурочки печальная кончина и страшная погибель Мизгиря тревожить нас не могут» есть некая итоговая оценка событий, прямое и однозначное выражение авторской позиции. Но жанровая природа пьесы Островского не укладывается в понятие «сказка». Берендей — безусловно, герой, близкий авторскому сознанию, так сказать, «лирический герой» этой драмы. И, быть может, как раз то, что именно он говорит эту фразу («тревожить нас не могут» — словно заклинает смутную тревогу), придает особую, щемящую ноту финалу, приходя в противоречие с непосредственным зрительским сочувствием погибшим героям. В «Снегурочке» нет эпического спокойствия, эпического «взгляда сверху» на жертвы рока. Здесь царствует характерное для лирики отсутствие цельной, однозначной оценки, рефлективность.

«Снегурочка» была задумана как «феерия», веселое сказочное представление для праздничных спектаклей, но в процессе работы пьеса «переросла» замысел. В жанровом отношении «Снегурочка» может быть сопоставлена с европейской философско-символической драмой, прежде всего с «Пер Гюнтом» Ибсена (эта параллель — типологическая, вопрос о генетической связи мы не ставим). В ней с большой силой выразилось лирическое начало драматургии Островского.

ЖАНР ДРАМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ОСТРОВСКОГО

Сатирические комедии и психологические драмы — два направления творчества Островского, в наибольшей степени связанные с пореформенной действительностью. Можно сказать, что само появление этих жанров в драматургии Островского было обусловлено новой жизненной реальностью. Особенно справедливо это в отношении психологической драмы.

Как известно, драма (в узком значении термина) возникает в европейской литературе в связи с выходом буржуазии на общественную арену. Процесс этот сопровождался глубокими переменами в сознании людей. Впервые приобретала значение личная инициатива, у человека возникало чувство, что нечто в мире зависит от его индивидуальной воли, личного решения и поступка.

Создателями и теоретиками драмы были представители просветительского реализма (Дидро, Лессинг). Драма призвана была изобразить конфликты из жизни «третьего сословия». Просветительскую драму характеризует пафос буржуазного демократизма, борьба с сословными предрассудками. После победы революций и разочарования в реальности нового общества европейская драма разветвляется на две линии: романтическую драму с ее бунтарскими мотивами и благонамеренную буржуазную драму, рисующую семейные конфликты, лишенную социальной остроты. Благодаря своеобразию исторических условий в России жанр драмы не получает распространения вплоть до второй половины XIX века, когда он по существу заново создается Островским. Не случайно психологические драмы Тургенева, созданные в 50-е годы, не завоевали театр: они появились слишком рано, в «добуржуазный» период русской общественной жизни. Формирование реалистической драмы у нас было подготовлено не столько традициями драматургии, сколько развитием психологической прозы. Для Островского, правда, имела значение также русская комедия, в том числе и его собственная.

Если в сатирических комедиях Островский подвергает беспощадной критике быт и мораль пореформенного дворянства и буржуазии, а порой и их политический союз («Волки и овцы»), прибегая при этом к гротеску и условности, то в драме новый уклад жизни делается предметом спокойного, вдумчивого описания и анализа.

Драма Островского — семейно-бытовая. Строй современной жизни, ее социальное лицо Островский умеет вскрыть, оставаясь в этих сюжетных рамках. Особенность драмы Островского — ее «безгеройность»: в центре стоит женщина, именно ее судьба определяет развитие действия, организует сюжет. Думается, что это далеко не случайное обстоятельство: в современной жизни Островский не видит такого героя, который мог бы оказаться одновременно и человеком дела, способным вступить в серьезную жизненную борьбу и вызвать сочувствие зрителя своими моральными качествами. Все герои в драмах Островского либо черствые преуспевающие дельцы, либо пошлые, циничные прожигатели жизни, либо прекраснодушные идеалисты, бессилие которых перед «деловым человеком» совершенно предопределено. Таким образом, ни один из героев не может стать центром драматического действия.

Таким естественным центром оказывается женщина, что объясняется самим положением ее в современном Остров-

скому обществе. Поскольку женщина той эпохи, как правило, не участвовала в практической жизни, ей вовсе нет необходимости обладать деятельным, активным характером, чтобы стать ведущей фигурой в интриге пьесы. Достаточное основание для такого положения в сюжете — ее чистота, бескорыстная преданная любовь, готовность к самопожертвованию. Именно таковы все героини психологических драм Островского, за исключением актрис Негиной («Таланты и поклонники») и Кручининой («Без вины виноватые»). Эти женщины богаче всех: они талантливы, и искусство дает им возможность выйти из замкнутого мира семьи, преодолеть личную драму, обрести «дело жизни».

Говоря о ранних комедиях Островского, Добролюбов отметил, что в основе постоянного для этих пьес конфликта «старших» и «младших» лежит материальное неравенство, денежная зависимость «младших». Однако в комедиях, рисующих быт патриархального купечества, эта зависимость неизменно маскировалась домостроевскими моральными заповедями, на которых держался традиционный купеческий быт.

Представление об Островском как бытописателе обычно связывается исключительно с его «купеческими пьесами». Но это, безусловно, заблуждение, объяснимое тем, что быт «страны Замоскворечье», открытый драматургом, обладал экзотичностью, был более ярким и своеобразным как для культурной части общества XIX века, так тем более для нашего времени. Драмы пореформенного периода тоже построены главным образом на анализе быта; но это новый жизненный уклад, бесцветный быт «цивилизованной» буржуазии, усваивающей дворянские формы жизни. Прежние Тит Титычи, попадая в круг действующих лиц, выглядят теперь странным анахронизмом, нелепыми и смешными провинциалами на фоне европеизированных хищников, которые ездят слушать Патти и толкуют о гастролях Росси (особенно выразительна в этом отношении «Последняя жертва»). Принцип купли-продажи, лежащий в основе человеческих отношений в буржуазном обществе, выступает в этих пьесах Островского совершенно прямо и непосредственно. В полном соответствии с сущностью воцаряющегося буржуазного уклада жизни он теперь нисколько не маскируется авторитарной моралью, свойственной феодальному обществу.

В художественной системе Островского драма формируется в недрах комедии. То обстоятельство, что Островский разрабатывает такой тип комедии, в котором наряду с от-

рицательными персонажами непременно присутствуют их жертвы, вызывающие наше сочувствие и сострадание, уже предопределило драматические потенции его комедийного мира. Драматизм отдельных ситуаций, иногда судеб, с течением времени разрастается все больше и как бы расшатывает, разрушает комедийную структуру, не лишая, однако, пьесу черт «крупного комизма». Островский и сам чувствует это, и многие из таких пьес получают авторское определение жанра «картины» или «сцены». Такие пьесы, как «Шутники» (1864), «Пучина» (1866), комедия «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1872), — явные свидетельства этого процесса.

Вместе с тем именно в них постепенно накапливаются качества, необходимые для возникновения драмы в узком значении термина. Это прежде всего — личностное сознание. Пока герой внутренне, духовно не чувствует себя противостоящим среде, вообще себя от нее не отделяет, он может, конечно, вызывать самое горячее сочувствие и сострадание, но еще не может стать героем драмы. В «Шутниках» старый стряпчий Оброшенов горячо защищает свое право «быть шутом», раз это дает ему возможность кормить семью. «Сильный драматизм» его монолога возникает как результат духовной работы зрителя, он остается вне сферы сознания самого героя.

Лучшей психологической драмой Островского по праву считается «Бесприданница». Ее нередко сопоставляют с «Грозой», и в известной мере это справедливо. «Гроза» — художественный центр дореформенной драматургии Островского, «Бесприданница» тоже вбирает в себя многие мотивы пореформенного творчества драматурга. На сопоставление этих двух пьес наводит и то, что в обеих перед нами развертывается драма незаурядной женской натуры, приводящая к трагической гибели героинь. Наконец, важно и то, что в обеих пьесах существенную роль играет собирательный образ волжского города, в котором происходит действие. Но различие эпох, изображенных в каждом из этих произведений, привело к совершенному несходству художественного мира «Грозы» и «Бесприданницы».

Интерес к национально-самобытному в современной русской жизни, характерный для Островского 50-х — начала 60-х годов, привел драматурга к созданию социально-бытовой трагедии, в центре которой стоит народный характер исключительной яркости, цельности и силы. Конфликт этой пьесы имеет эпохально-исторический смысл.

«Бесприданница» — драма буржуазной эпохи, и это об-

стоятельство решающим образом влияет на ее проблематику и жанр. Здесь уже нет абсолютного противостояния героини и среды, Лариса лишена цельности. Ее человеческая талантливость, стихийное стремление к нравственной чистоте, правдивость — все, что идет от ее богато одаренной натуры, высоко поднимает героиню над окружающими. Но сама житейская драма Ларисы — результат того, что буржуазные представления о жизни имеют над ней власть, влияют на ее понимание людей. Ведь и Паратова она полюбила не безотчетно, а, по ее собственным словам, потому, что «Сергей Сергеич это... идеал мужчины».

Между тем мотив торговли, проходящий через всю пьесу и концентрирующийся в главном сюжетном событии — торге за Ларису, охватывает всех героев-мужчин, среди которых Лариса должна сделать свой жизненный выбор. И Паратов здесь не только не исключение, но, как выясняется, — самый жестокий и бесчестный участник торга.

Отвечая на восторженные рассказы своей невесты о смелости Паратова, бестрепетно стрелявшего в монету, которую держала Лариса, Карандышев коротко замечает: «Сердца нет, оттого он так и смел». И в данном случае он прав, этот персонаж, который в целом, конечно, никак не может считаться выразителем авторских оценок. Вообще, в этой пьесе нет такого героя, зато едва ли не каждый из действующих лиц в тот или иной момент верно оценивает и ситуацию, и людей, в ней участвующих. Быть может, «Бесприданница» и выделяется каким-то новым художественным качеством среди пьес Островского как раз потому, что буквально все действующие лица очерчены в ней не только с обычной для Островского определенностью нравственной оценки (она, бесспорно, сохраняется), но и очень объемно, разносторонне. Безупречно найденное равновесие между этой авторской оценкой, с одной стороны, и объемностью характеров, индивидуальной сложностью персонажей — с другой, необычно для Островского. Не случайно именно «Бесприданницу» считают наиболее близкой принципам чеховского театра, хотя многое различает этих художников. Нельзя не обратить внимание при этом сопоставлении и на то, что бытописательные элементы поэтики «Бесприданницы» во многом повлияли на аналогичные сцены у Чехова (обед в доме Карандышева, например).

Сложность героев — будь то противоречивость их внутреннего мира, как у Ларисы, или несоответствие внутренней сущности героя и внешнего рисунка его поведения, как

у Паратова, — вот что требует избранного Островским жанрового решения — формы психологической драмы.

Репутация Паратова — большой барин, широкая натура, бесшабашный храбрец. И все эти краски и жесты Островский ему оставляет. Но, с другой стороны, он тонко и как бы между прочим копит штрихи и реплики, готовящие выяснение истинного лица этого героя. В первой же сцене его появления зритель слышит признание: «Что такое «жалость», этого я не знаю. У меня, Мокий Парменыч, ничего заветного нет; найду выгоду, так все продам, что угодно». И непосредственно вслед за этим мы узнаем, что продает Паратов не только «Ласточку» Вожеватову, но и себя самого невесте с золотыми приисками. В конечном итоге тонко компрометирует Паратова и сцена в доме Карандышева, потому что отделка его квартиры и попытка устроить роскошный обед — это ведь карикатура на стиль и образ жизни Паратова. И вся разница оказывается в суммах, которые каждый из героев может на это потратить. Глубоко значительная сцена, характеризующая сразу всех соперников в борьбе за Ларису.

Таким образом, средством психологических характеристик у Островского оказываются не самопризнания героев, не рассуждения о чувствах и свойствах их, но преимущественно их действия и бытовой, а не аналитический диалог.

Как это типично для классической драмы, ни один из героев не изменяется в процессе драматического действия, а лишь постепенно раскрывается перед зрителями. Даже о Ларисе можно сказать то же: она прозревает, узнает правду об окружающих ее людях, принимает страшное решение стать «очень дорогой вещью». И только смерть освобождает ее от всего, чем наделил житейский опыт. В этот момент она как бы возвращается к естественной красоте своей натуры.

Мощный финал драмы — смерть героини среди праздничного шума, под цыганское пение — поражает своей художнической дерзостью. Душевное состояние Ларисы показано Островским в характерном для его театра стиле «сильного драматизма» и при этом — с безупречной психологической точностью. Она смягчена и успокоена, она всех прощает, потому что счастлива тем, что наконец-то вызвала вспышку человеческого чувства — безрассудный, самоубийственный, нерасчетливый поступок Карандышева, освободивший ее от страшной жизни содержанки.

Редкий художественный эффект этой сцены Островский строит на остром столкновении разнонаправленных эмо-

ций: чем больше мягкости и всепрощения у героини, тем острей суд зрителя.

* * *

Имя Островского в нашем читательском сознании давно и прочно стоит в ряду великих классиков русской литературы. Но в нашей культуре ему принадлежит еще и совсем особое место. В 1867 году он написал: «Только при сценическом исполнении драматический вымысел автора получает вполне доконченную форму и производит именно то моральное действие, достижение которого автор поставил себе целью» (X, 63). Эти слова очень многое объясняют и в деятельности и в судьбе Островского: и его целеустремленное, подвижническое служение театру, и нравственную активность его авторской позиции в таком самом «объективном» литературном роде, как драма. Именно эти свойства писателя позволили ему завершить великое историческое дело — создание национального театра.

Литература. Островский А. Н. Поли. собр. соч.: В 12 т. — М., 1973—1980; А. Н. Островский в русской критике. — М., 1953; Григорьев А. А. После «Грозы» Островского//Григорьев Ап. Театральная критика. — Л., 1985; Ревякин А. И. А. Н. Островский. Жизнь и творчество. — М., 1949; Лотман Л. М. А. Н. Островский и драматургия его времени. — М.; Л., 1961; Холодов Е. Г. Мастерство Островского. — М., 1967; Лакшин В. Я. Александр Николаевич Островский; Журавлева А. И. А. Н. Островский — комедиограф. — М., 1981.

ЛИТЕРАТУРА 70-х ГОДОВ

СВОЕОБРАЗИЕ ИДЕЙНОЙ БОРЬБЫ

Литература 70-х годов, продолжая идейные и эстетические традиции 60-х, представляет собою вместе с тем и принципиально новое явление. Иными, по сравнению с предыдущим десятилетием, были 70-е годы. В воспоминаниях передовых людей той поры они остались как время, которому присущи были одновременно и поразительная цельность, определенное идейное единство, и внутренний драматизм, противоречивость; время, которое умело вселять в мыслящих людей высокую веру в историческую значительность личного самоотверженного действия и в то же время обнаруживало утопичность и наивность многих убеждений. Не случайно один из активнейших деятелей народовольческого движения, П. А. Кропоткин, скажет о трагических условиях, в которых заявляло о себе молодое поколение семидесятников: «Встречался ли прежде когда-нибудь в истории подобный пример, чтобы горсти молодежи пришлось одной выступить на бой против такого могучего врага — оставляемой и отцами и старшими братьями — тогда как эта молодежь только приняла горячо к сердцу и пыталась осуществить в жизни умственное наследие самих этих отцов и братьев? Велась ли когда-нибудь где-нибудь борьба при таких трагических условиях?» [1].

Между 70-ми и 60-ми годами, безусловно, существовала определенная преемственная связь. Демократическое движение разночинцев не исчерпало себя предыдущим десятилетием, потребность общественных преобразований не только не ослабевала, а усиливалась: неудовлетворенность результатами реформы побуждала искать новые формы общественной деятельности. Именно признание неосуществленности тех надежд, которые возлагались на реформу, вело к поиску прямых контактов с народной массой, с крестьянством и придавало новому десятилетию особые, ему лишь свойственные черты. Семидесятники обостренно ощу-

[1] Кропоткин П. А. Записки революционера. — М., 1966. — С. 238.

щали отличие своей роли, своей исторической судьбы от исторического предназначения, выполняемого прежними поколениями. В их сознании постоянно возникало сопоставление 70-х годов с 40-ми, когда общественное сознание впервые предприняло целенаправленную попытку определить свои отношения с народом и в характере этих отношений увидеть те или иные перспективы исторической судьбы России. Статья каракозовца П. Ф. Николаева «Очерк развития социально-революционного движения в России» открывалась именно сопоставлением 40-х и 70-х годов: «40-е годы — это старые боли и старая грусть для нового русского человека, уже двадцать лет тому назад запевшего новые, даже и в Европе не слыханные песни о народной жизни, народных идеалах и о постройке целого миросозерцания на основании этих идеалов. <...> Их боли — будто и не наши боли, их страдания — будто не наши страдания. И однако, все-таки, в этом чужом нам много и родного; в этих старых, и быть может, наивных по своей молодости песнях прозвучит нередко нота, которая нам совсем близка и совсем родна»[1].

Но близкая и понятная «боль» 40-х годов воспринималась и с некоторым оттенком снисхождения, отстраненности, подчас — своеобразной зависти. «Счастливые люди жили в те годы!» — скажет о предыдущих десятилетиях Батурин в «Записках Степняка» А. И. Эртеля. «А тем счастливы <...> вера в них была, цельность была, врага они ясно видели, идеалы свои ощупывали руками...»[2].

Недостаточность и невозможность прежних идеалов, прежней веры, которыми жила литература предыдущих десятилетий, ощущается писателями этого времени с предельной остротой. Уже в романе Ф. М. Достоевского «Бесы», над которым писатель работал в 1870 — 1871 годах, прозвучал упрек людям 40-х годов в отсутствии почвы. До гротеска доведено осмысление «бездейственности» 40-х годов у А. О. Осиповича-Новодворского («Эпизод из жизни ни павы, ни вороны»). И Г. Успенский мог с полным правом начать свой цикл «Из деревенского дневника» словами: «Никогда русская деревня и даже просто «деревенская глушь» не пользовались в такой степени благосклонным

---

[1] Литературное наследство//Из истории русской литературы и общественной мысли 1860 — 1890-х гг. — М., 1977. — Т. 8. — С. 405, 406.

[2] Эртель А. И. Записки Степняка. Очерки и рассказы. — М., 1958. — С. 3—4.

вниманием образованного русского общества, как в настоящее время»[1].

В сущности, 70-е годы утверждали новый опыт отношений мыслящих, передовых людей с историей. Центральное место в общественном движении и в развитии русской общественной мысли 70-х годов занимало народничество. «Народничество, — по определению В. И. Ленина, — есть идеология (система взглядов) крестьянской демократии в России»[2]. *«Вера в особый уклад, в общинный строй русской жизни;* отсюда — *вера в возможность крестьянской социалистической революции,* — вот что одушевляло их, поднимало десятки и сотни людей на геройскую борьбу с правительством»[3]. С народническим движением непосредственно связаны и новые явления в литературе, а проблематика народнической прозы оказалась во многом близка, хотя и не во всем приемлема, крупным писателям, творившим в это время: Л. Н. Толстому, М. Е. Салтыкову-Щедрину, Ф. М. Достоевскому, Г. И. Успенскому.

На формирование идеологии народничества непосредственное воздействие оказали «Исторические письма» П. Л. Лаврова, публиковавшиеся в 1868 — 1869 годах, и книга Н. Берви-Флеровского «Положение рабочего класса в России» (1869). По воспоминаниям О. В. Аптекмана, землевольца, «Исторнческие письма» Лаврова, «наш символ веры», будили критическую мысль, книга Флеровского — чувство.

Петр Лаврович Лавров (1823 — 1900), вынужденный в 1870 году покинуть Россию и ставший вскоре одним из самых крупных деятелей русской революционной эмиграции, в «Исторических письмах» поставил вопрос об ответственности мыслящего, передового человека перед той невероятной ценой, какой покупается прогресс в историческом развитии. «Я сниму с себя ответственность за кровавую цену своего развития, если употреблю это самое развитие на то, чтобы уменьшить зло в настоящем и в будущем»[4]. Лавров мог быть не вполне историчен, утверждая, что личность — единственное орудие человеческого прогресса. Но сама мысль о личной и деятельной ответственности интеллигенции за весь ход жизни, общественных отношений,

---

[1] Успенский Г. И. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1956. — Т. 4. — С. 7.

[2] Ленин В. И. Полн. собр. соч. — Т. 22. — С. 304.

[3] Там же. — Т. 1. — С. 271.

[4] Лавров П. Л. Философия и социология. Избранные произведения: В 2 т. — М., 1965. — Т. 2. — С. 86.

мысль об общественном служении как о личном долге оказалась абсолютно необходима эпохе 70-х годов. Она не этим десятилетием была рождена. Гражданственность сознания народников была подготовлена всем предшествующим развитием русской общественной мысли и литературы. Уже декабристская поэзия увидела и утвердила неотделимость личного и общественного бытия. И все-таки именно 70-е годы сделали эту потребность, стремление — содержанием целой эпохи, вынесли ее за пределы ограниченного, лучшего, безупречного круга людей, придали ей черты массовости.

Народничество рождалось из своеобразного соединения трезвого, казалось, вдруг открывшегося понимания реальной действительности (половинчатости реформы, потрясающего народного разорения) — и утопичнейшей веры в возможность чуть ли не моментального ее преобразования. Степень потрясенности реальным положением дел в России была столь велика, что она как бы уже сама по себе рождала убежденность в готовности этой отсталой, разоренной России пойти за мыслящей личностью. О. В. Аптекман сравнил воздействие названной книги Берви-Флеровского с тем впечатлением, которое в свое время произвело «Философическое письмо» П. Я. Чаадаева. «Завеса упала с глаз. Впервые «великая крестьянская реформа» выявилась в том виде, в каком она была в действительности» (О. В. Аптекман). Зато другая книга Берви-Флеровского, «Азбука социальных наук», по воспоминаниям того же мемуариста, «явилась для интеллигенции России своего рода откровением. Это была, по словам О. В. Аптекмана, целая философия коллективизма, совершенно новая, оригинальная, не имеющая у себя предшественников».

Истинные принципы коллективистской жизни народники увидят прежде всего в крестьянской общине, в той форме народной жизни, которая еще в 40-е годы была безоговорочно принята славянофилами. Им дорога была мысль о невыделенности личности в общине, о слитности ее с «миром», о необходимости и в образованном обществе, разрушаемом индивидуализмом, восстановить эти гармонические отношения единства, «хоровое» начало. В народнической идеологии своеобразно уживаются теория личности и толпы, наиболее последовательно излагавшаяся Н. К. Михайловским (и по-своему вытекающая из «Исторических писем» Лаврова), и абсолютизация крестьянской общинной безличности. Так же как соединяются в ней тезисы о долге интеллигенции и, следовательно, ее необходимом сми-

рении перед народной правдой с идеализацией индивидуальной личной воли, которая берет на себя решение исторических вопросов. Но то, что довольно органично соединялось в теории, обнаруживало свою противоречивость, как только к этим вопросам обращалась литература.

ПУБЛИЦИСТИКА 70-х ГОДОВ

Народническая теория формулировалась и в то же время корректировалась, оспаривалась в публицистике и критике 70-х годов. Ведущим журналом, чутко улавливающим актуальные и полемические проблемы времени, становятся в 70-е годы «Отечественные записки», возглавляемые с 1868 года Н. А. Некрасовым, М. Е. Салтыковым-Щедриным и Г. З. Елисеевым. Литературный отдел журнала, а также отделы публицистики и науки объединяли литераторов и ученых, проникнутых демократическими устремлениями.

В журнале сотрудничали Г. И. Успенский, Н. А. Демерт, Ф. М. Решетников, А. Н. Островский, В. А. Слепцов, В. М. Гаршин, Н. Н. Златовратский, Д. Н. Мамин-Сибиряк, Н. Е. Каронин-Петропавловский, А. О. Осипович-Новодворский; поэты А. Н. Плещеев, С. Я. Надсон, П. Ф. Якубович и др. Особую роль в журнале играл Салтыков-Щедрин. Возглавлявший редакцию журнала до последних дней его существования, Щедрин с полным правом мог считать «Отечественные записки» своим детищем: его целенаправленной, подчас жестковатой и всегда кристально честной волей направлялись все отделы журнала.

Наделенный поразительной редакторской интуицией и честностью, обладающий чувством времени и трезвостью понимания исторической ситуации, свободный от крайностей той или иной теории, Щедрин сумел повернуть журнал к насущным и сложным проблемам дня. Он сразу уловил народническую озабоченность судьбами пореформенной деревни; угадал, уже в конце 60-х годов, появление новых тенденций в литературе, еще зарождающихся, не обретших конкретных писательских имен, но уже незаменимых для последующего развития литературы.

В статье «Напрасные опасения» (1868) он отметил как свершившийся факт: «Для литературы стало ясно, что дело отрицания утратило не только свою относительную жизненную полезность, но даже перестало быть привлекательным, и что тип человека, задумавшегося на распутье, исчерпан сполна».

«К середине 70-х годов беллетристика «Отечественных записок» приобретает свой крестьянский профиль. И сделано это было преимущественно Салтыковым»[1]. В журнале публикуется большая часть произведений Г. Успенского, повести писателей-народников Н. Н. Златовратского, П. В. Засодимского, Н. Е. Каронина. Вместе с тем Салтыкову-Щедрину всегда была чужда односторонность, и, отдавая предпочтение крестьянской проблематике, как самой насущной, журнал не стал только народническим органом.

Характерно, что Салтыков-Щедрин побуждает А. Н. Энгельгардта писать очерки о современном экономическом положении крестьянства: в журнале публикуются его «Вопросы русского сельского хозяйства», «Из истории моего хозяйства», «Из деревни». Но публикации Энгельгардта, имеющие народническую направленность, корректируются в то же время циклом самого Щедрина — «Благонамеренные речи» (начинают печататься с 1872 года): процесс распада крестьянского мира, его цельности, зарождение в крестьянской среде абсолютно новых явлений, уловленные Щедриным в этом цикле, дополняют не только очерки Энгельгардта, но и статьи критиков народнического направления[2].

Ведущими критиками журнала являлись Н. К. Михайловский (1842 — 1904), А. М. Скабичевский (1838 — 1910), П. Н. Ткачев (1844 — 1885). Н. К. Михайловский работал в «Отечественных записках» с 1869 года до закрытия журнала. Критик, публицист, социолог, с 1877 года — один из редакторов «Отечественных записок», он умел привлекать к себе внимание читателей острой и полемической постановкой вопросов[3].

Другим журналом демократического направления был журнал «Дело», издававшийся Г. Е. Благосветловым и Н. В. Шелгуновым. «Дело» и «Отечественные записки» противостояли реакционно-охранительным органам: «Русскому вестнику» и «Московским ведомостям» М. Н. Каткова, «Гражданину» В. П. Мещерского.

Народническая критика, литература и само движение народников находились в непростых отношениях единства-

---

[1] **Смирнов** В. Б. Литературная история «Отечественных записок». 1868 — 1884. — Пермь, 1971. — С. 122.

[2] См. подробнее об этом в указ. соч. В. Б. Смирнова.

[3] См.: История русской критики. — М.; Л., 1958. — Т. 2 (статья Г. А. Бялого); Кулешов В. И. История русской критики XVIII — XIX веков. — 2-е изд. — М., 1978.

полемики. Народническое движение эволюцией, поиском новых форм (от «хождения в народ» (1873—1875) к созданию общества «Земля и воля» (1876) и затем к разделению его на два отдельные общества, со своими программами — «Народная воля» и «Черный передел» (1879) [1] корректировало собственную теоретическую программу. Литература на протяжении 70-х годов также по-своему эволюционировала, нередко «подсказывая» революционной практике той поры необходимость новых форм.

Подготовка передовой молодежи к массовому «хождению в народ» являлась подготовкой и интеллектуальной и нравственной. Члены кружка «чайковцев» «требовали от будущих революционеров основательной теоретической подготовки, нравственной чистоты и практической закалки» [2]. «Я думаю, — вспоминал А. И. Иванчин-Писарев, — не было времени, когда молодежь так усердно занималась бы своим самообразованием, как в этот период. <...> С жадностью поглощались общественные науки, изучались законы, читались книги, журналы, газеты, составлялись рефераты и пр.» [3]. Большое внимание уделялось народниками пропагандистской литературе: как использованию легальных произведений, написанных доступным для народа языком и способных дать повод для политических бесед, так и созданию, распространению нелегальных книг для народа, направленных на формирование народного мировоззрения [4]. «Если бы объединить в одну книгу народнические сказки, повести в стихах (былины), песни и рассказы, то в результате получится продуманная и спаянная пропагандистская летопись крестьянской России, начиная с Пугачева и Разина и кончая современным состоянием деревни» [5].

Произведения, предназначенные для народа, были принципиально ориентированы на фольклорный, знакомый крестьянам стиль; нередко использовались фольклорные жанры, которые, однако, наполнялись прежде всего агитационным содержанием. Широкую популярность имели

---

[1] См.: Революционное народничество 70-х годов XIX века. — М.; Л., 1964—1965. — Т. 1—2.

[2] Аптекман О. В. Указ. соч — С. 70.

[3] Иванчин-Писарев А. И. Хождение в народ. — М.; Л., 1929. — С. 11.

[4] См. подробнее: Базанов В. Г. «Хождение в народ» и книги для народа (1873—1875)//Агитационная литература русских революционных народников. — Л., 1970.

[5] Там же. — С. 34.

сказки С. М. Степняка-Кравчинского «Сказка о Мудрице Наумовне», «Сказка о Копейке», «Из огня да в полымя», «О правде и кривде»; Л. А. Тихомирова «Где лучше? Сказка о четырех братьях и об их приключениях». В пропагандистских целях использовалось песенное творчество; так, в 1873 году в Женеве был издан песенник с поэтическими произведениями С. С. Синегуба и Д. Клеменца.

Ряд журналов и газет издавался революционными народниками за рубежом: «Народное дело», «Работник», «Набат» и др. Издания П. Л. Лаврова (журнал «Вперед», 1873—1877, пять томов, и газета под тем же названием, выходившая с 1875 года раз в две недели на протяжении двух лет) сыграли значительную роль в печатании и распространении нелегальной пропагандистской литературы.

ПРОЗА ПИСАТЕЛЕЙ-НАРОДНИКОВ

Актуальные для народнического движения проблемы—личности и народа, героев и толпы, крестьянской общины и ее дальнейшей судьбы,—в народнической прозе обнаруживали внутренний драматизм. Литература умела видеть ту сложность исторического момента (подчас—неразрешимость исторической ситуации), которая не всегда могла быть доступна активному деятелю или теоретику.

Общинные устои русской крестьянской жизни, степень их сохранности — одна из ведущих тем народнической прозы.

Народническая литература подошла к крестьянской жизни даже с большей верой, чем народническая социология, с бóльшими иллюзиями, имея за плечами давнюю литературную традицию идеализации народа. Правда, еще разночинная литература 60-х годов обнаружила возможность другого подхода. Но ныне, перед лицом уже становившейся очевидной капитализации России требовались новые и новые точки отсчета. В статье Щедрина «Напрасные опасения» с немалой и в то же время понятной жестокостью было сказано о Н. Успенском: «Он находил, повидимому, что действительность требует не украшения, а правды, и начал говорить эту правду настолько, насколько хватало у него сил. Но и тут вышло совершенно неожиданное: оказалось, что под углом зрения г. Н. Успенского русский крестьянский мир представляет собою не более не менее как обширное подобие дома умалишенных. Мужик этого писателя не имеет в голове ни одной мысли, ни од-

ной серьезной заботы; это какое-то нелепое животное, которое вечно празднует, вечно пьянствует, а в промежутках говорит глупые слова»[1]. Творчество Н. Н. Златовратского, П. В. Засодимского, Н. И. Наумова, Ф. Д. Нефедова, Н. Е. Каронина-Петропавловского, А. И. Эртеля, А. О. Осиновича-Новодворского, С. М. Степняка-Кравчинского и др., в разной степени выразивших народнические воззрения, и представляло собой попытку обнаружить новый угол зрения на крестьянский мир пореформенной России.

Сильнее всего сказались народническая идеализация «устоев» и вера в возможность с помощью крестьянской общины приостановить зарождение капиталистических отношений в творчестве **Николая Николаевича Златовратского** (1845—1911)[2]. Однако писателю удавалось при этом передать те глубинные процессы, которые назревали в крестьянской жизни. Златовратский в 70-е годы создает ряд произведений, непосредственно обращенных к крестьянской жизни, по-своему готовящих большой роман.

В 1874—1875 годах была написана повесть (рядом исследователей определяемая как роман) «Крестьяне-присяжные», в 1877 году писатель помещает в «Отечественных записках» серию рассказов «Золотые сердца» (об интеллигенции, ищущей путей сближения с народом), в 1879-м пишутся «Очерки крестьянской общины».

Роман «Устои», имеющий подзаголовок «История одной деревни», создается в 1878—1883 годах и публикуется также в «Отечественных записках». «Очерки крестьянской общины (Деревенские будни)» создавались, таким образом, одновременно с романом[3]. Роман продолжал наблюдения Златовратского-очеркиста, но в то же время оказывался более органичным для автора, предоставлял ему большую свободу. Наблюдая «будничную жизнь» одной из деревень, Златовратский видит неизбежность назревающих и уже происходящих в ней перемен. «Вы не увидите в новой деревне того единообразия «деревенских устоев», которое чаще бывало в деревне старой, захолустной», — писал он.

Факты, им приводимые, больше всего и свидетельствуют о новых процессах в крестьянской жизни. Однако Златовратский за происходящими переменами, за фактами

[1] Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. — Т. 9. — С. 31.

[2] См.: Горячкина М. Художественная проза народничества. — М., 1970; Спасибенко А. Писатели-народники. — М., 1968.

[3] Исследователи отмечают «очерковое» происхождение народнического романа (см.: Соколов Н. И. Литература 70-х годов//История русской литературы. — Л., 1982. — Т. 3. — С. 565).

стремится увидеть внутренний строй и направленность крестьянской жизни. «К «новой» деревне нужно много и тщательно присматриваться, чтобы разобраться в этой массе неожиданностей, которыми она поражает, вопреки установившемуся мнению о деревенской общине, как носительнице идеалов. Больше, чем где-нибудь при поверхностном взгляде мы рискуем сказать здесь неправду. Но зато для наблюдателя «новая» деревня — клад. Здесь, как в фокусе, он может видеть борьбу старых традиций деревни с новыми веяниями. Здесь для него еще яснее видно, как живучи в деревне ее излюбленные исконные идеалы, как устойчивы и неподатливы они и, в то же время, как сила иных влияний медленным ядом подбирается к самому сердцу общины».

Роман позволял реальные формы общинной жизни и ее неизменные внутренние начала представить «на равных». Романист вправе был не сдерживать себя непосредственно наблюдаемыми фактами. Вместе с тем непосредственные наблюдения за жизнью одной деревни (в ходе работы над циклом очерков) не могли не сказаться при написании романа.

В предисловии от автора Златовратский отметил, что на цельность произведения не могло не повлиять неудобным образом то, что «повесть писалась и печаталась в течение четырех лет»[1]. Публикация в журнале заставляла заботиться о цельности и определенной завершенности каждой части и в то же время о цельности всей вещи. Растянутая во времени публикация, в самом деле, привела к некоторым противоречиям внутри романа, особенно в оценках некоторых героев. Противоречащие друг другу оценки, например, такого героя, как Петр Волк, вышедшего из крестьянского мира и ставшего разрушителем его устоев, были обусловлены и тем, что Златовратский, работая над произведением, многое уточнял в своей позиции.

Создание романа стало сложным познанием той сферы жизни, к которой произведение было обращено. Златовратский-писатель шел своим путем. В 1874 году в «Отечественных записках» был опубликован роман П. В. Засодимского «Хроника села Смурина. Из жизни одного крестьянина». До этого Засодимский занимался исследованием крестьянских артелей, считал себя знающим народ, «насколько возможно узнать его человеку, по своему общест-

[1] Златовратский Н. Н. Устои. История одной деревни. — М., 1951. — С. 3.

венному положению стоящему вне крестьянской среды», учительствовал в сельской школе и написал роман как своеобразный итог этого изучения. Метод прямых, однозначных характеристик Засодимскому ближе, чем повествование объективное, предоставляющее жизни возможность раскрыть себя.

В отличие от Засодимского, Златовратский не имел изначальных выводов. «Если же принять во внимание, — отмечал он, — что в интервалах между печатанием повести я сам лично входил все больше и больше, так сказать, «в глубь деревни», то понятно, почему, начавшись очень скромным очерком разрушения мирной идиллии маленького поселка, моя повесть разрослась как-то сама собой в картину хаотического брожения целой волости»[1].

История семьи Мосея Волка, основавшего когда-то на хуторе так называемый Волчий поселок, в самом деле становится историей брожения русской деревни. С определенной долей рациональности Златовратский выстраивает повествование о разных, исторически сменяющих друг друга типах жизнеустройства: старик Волк, его сыновья, дочь Ульяна, Мин Афанасьич — люди старой общинной деревни. Внук Мосея Волка, Петр, возвращающийся в поселок из города, — человек иного склада ума и образа жизни. С приездом Петра жители Волчьего поселка начинают чувствовать какую-то непонятную для них опасность, возможную перемену жизни.

Но противопоставление патриархальности и зарождающейся буржуазности рассмотрено писателем не в одном лишь хронологическом плане, не только как очередной, неизбежный для любого десятилетия конфликт отцов и детей. Народническое представление о безупречности глубинных народных устоев осложнено у Златовратского пониманием разнородности крестьянского мира.

Выходит из «мира» Еремей Строгий, «умственный мужик»: ему тесноваты рамки этого единства с незыблемыми, подчас не оправдывающими себя законами. Аннушка, дочь Пимана, забывает своего жениха, потому что полна интереса, любопытства, своеобразного умственного влечения к Петру. Пиманы, держась за устои, за крепость крестьянского труда, неизбежно обнаруживают жестокость крепкого хозяина, не знающего сочувствия к бедняку. Вонифатий Волк легко поддается сыну Петру, его планам обогащения и блаженно радуется получаемому богатству.

---

[1] Златовратский Н. Н. Устои. — С. 4.

И отход от устоев, и верность им оказываются равно далекими от народнического идеала.

В трактовке писателей-народников народная жизнь утрачивает ту цельность, которая не ставилась под сомнение их предшественниками. Златовратский, Засодимский, Каронин, Нефедов обнаруживают утрату, распадение общинности в деревне. Златовратский признает не только неотвратимость появления Петра, но и определенную его правду. Вместе с тем это не разрушает народнических воззрений писателя. Устои общины распадаются. Но Златовратский находит иные устои — не в общине, не в крестьянском «мире» (он в романе то бессмыслен, то жесток), а в натуре, в душе крестьянина.

В финале романа есть эпизод, не акцентированный, но в контексте произведения приобретающий особый смысл. Лиза Дрекалова, направившаяся в деревню учительствовать, будучи уже больной, во многом уже разочаровавшись в деревенской жизни, познакомится с Мином и вдруг «узнает» его: она вспомнит эпизод из детства, когда попала во время праздника в бесчисленную народную толпу, чуть ли не затоптавшую ее. «А знаете, кто этот Мин?.. Это тот старичок, который, помните, поднял меня совсем было растоптанную мужицкими сапогами, поднял и сказал: «Не плачь, не плачь, красавица!.. Мы теперь с тобой путь найдем!..»[1] Мин ни к «умственным», ни к «хозяйственным» мужикам не относится. В нем — духовность крестьянского мира, которая, однако, вполне оценена этим крестьянским миром быть не может: не случайно в свое время Катерина уходит от Мина к Пиману, ее дочь от сына Мина — к Петру. Сам Мин неожиданно отправляется в странствие — от тоски, от неправедности жизни.

В Мине подчеркнуто писателем творческое начало. <...> как беззаветный художник, он властвовал над нею <над народною правдою>, вносил в нее нечто из своего творчества, придавал ей каждый раз своеобразный вкус и цвет»[2].

В сущности, это творческое начало противостоит истинной общинности. Оно близко той «вере сердца», которую Златовратский увидит лишь у отдельных интеллигентов, идущих в народ, и которую противопоставит умственной вере, умственным убеждениям (цикл «Золотые сердца»). Не случайно откликнется на творческую душу Мина интеллигентное, тоже индивидуализированное сознание. Лиза пи-

[1] Златовратский Н. Н. Устои. — С. 527.
[2] Там же. — С. 358.

шет своему учителю Пугаеву: «А что такое *он*? Одна бесконечная, неизживаемая вера в правду жизни, в то, что в этой жизни должна быть правда и что только ее мы не умеем найти...» [1].

Вот это представление о правде, живущей в народной душе, наперекор народным же законам жизни, вопреки неизбежному упадку народной жизни, упадку духовному и даже душевному, и оставляло Златовратского народническим писателем.

Златовратского интересовали не столько отдельные характеры сами по себе, сколько проявление общинного сознания, его «вариантов» в крестьянском мире. Но открытие, что народная правда хранится в отдельных лишь душах и что это накладывает на них отпечаток «странности», подчас — необщинности, приводило и к созданию интересных индивидуальных характеров; (предельное выражение ее — в образе старосты Макридия). Однако безличностность общины у Златовратского является характеристикой прежде всего прошлой крестьянской жизни. Другой писатель-народник, Ф. Д. Нефедов, увидел в безличностности народной массы результат разложения крестьянской общины, наступления капиталистической организации труда.

Филипп Диомидович Нефедов (1838—1902) начинает публиковать свои очерки «Наши фабрики и заводы» в 1872 году. В это же время появляются его рассказы о крестьянской жизни — «Безоброчный», «Крестьянское горе» и др., которые составили сборник «На миру», дважды переиздававшийся в 70-е годы (1872, 1878) и принесший писателю известность.

Цикл очерков «Наши фабрики и заводы» появился на основе изучения писателем труда фабричных рабочих в Иванове. Народнический очерк рождается из непосредственного знакомства с материалом. В первом же очерке Нефедова определена авторская позиция: «Главная задача, которую мы себе поставили, беспристрастное, и, по возможности, всестороннее рассмотрение условий жизни рабочего класса, составляющего контингент наших фабрик и заводов. Но какие же у нас средства к выполнению настоящей задачи? Средство пока одно: личные наблюдения и непосредственное знакомство с фактами» [2].

Нефедов и обращается прежде всего к фактам, нередко — к цифрам. Его занимает не столько тип сознания ра-

[1] Златовратский Н. Н. Устои. — С. 527.

[2] Нефедов Ф. Д. Избранные произведения. — Иваново, 1959. — С. 4—5.

бочего, бывшего крестьянина, сколько положение, в котором тот оказался. Угол зрения, избранный Нефедовым в очерках, таков, что обнаруживает невозможность для автора выделить того или иного героя. Безличностен труд, безличностно повествование. Нефедов, в сущности, и делает предметом своего анализа и изображения сам фабричный труд, в его зарождении, изменяющихся формах, воздействии его на человека.

Очерки Нефедова, сдержанные и констатирующие, открывают, как власть фабричного труда, в отличие от земледельческого, разрушает человеческую природу.

Найденный принцип изображения Нефедов сохранит в очерках «Святки», «Девичник». Очерк «Святки», на первый взгляд, противоположен по характеру повествования описанию фабрики, на самом же деле органично его продолжает. На смену четкому, постоянно подтверждаемому цифрами авторскому повествованию приходит живой говор толпы, разнообразные диалоги, реплики. Но и стихийно высказывающая себя в моменты праздника, это та же масса рабочих, которая трудится на фабриках больше 14 часов. Не случайно и здесь нет личностей: толпа их не вычленяет, и автор не очень в них вглядывается.

Широкое обращение к очерку было обусловлено потребностью непосредственного узнавания жизни, потребностью, столь свойственной литературе 70-х годов. К очерковой форме тяготеют многие рассказы народников, граница между двумя жанрами подчас оказывается трудно различимой. Но очерк в творчестве разных писателей приобретал и свои индивидуальные черты, обусловленные прежде всего характером отношения автора к актуальным проблемам времени.

Златовратский, Засодимский, Нефедов — при всей их включенности в заботы народной России, приближенности к фактам крестьянской жизни — были все же несколько отстранены от внутренних социально-психологических процессов, происходивших в крестьянской пореформенной повседневности.

В иных писательских отношениях с нею оказались А. И. Эртель, Н. Е. Каронин-Петропавловский, Н. И. Наумов. Они взглянули на русскую действительность той поры глазами интеллигента с «больной совестью», увидев в крестьянских характерах и нуждах не только неведомую сферу жизни, достойную изучения, но и глубинную суть русской жизни в целом, то ее пореформенное состояние,

когда «переворотившаяся» жизнь не может, не знает, как уложиться, какую форму принять.

Николаю Ивановичу Наумову (1838—1901) удалось совместить изображение крестьянской массы («Юровая», «Деревенский аукцион») с показом отдельных судеб во всей их индивидуальности и драматизме. Наумов ищет в крестьянской среде характеры, сохраняющие индивидуальность в любых обстоятельствах: перед лицом ли мироедов-кулаков (Иван Николаевич в «Юровой»), перед лицом ли грядущей старости и смерти, несущих расплату за неправедную жизнь («Кающийся»), перед лицом горькой крестьянской судьбы («Умалишенный»). Наумов прекрасно знал Сибирь, где он вырос и провел юность. Рассказы на крестьянскую тему он начинает печатать в 60-е годы, живя в Петербурге (в 1864 году снова уезжает в Сибирь). В 70-е годы он публикует свои рассказы в журнале «Дело» («Деревенский торгаш», 1871; «Юровая», 1872; «Крестьянские выборы», 1873) и в «Отечественных записках» («Мирской учет», 1873; «Еж», 1873). В 1874 году выходит сборник рассказов «Сила солому ломит»; его издает кружок «чайковцев», активно занимавшийся распространением литературы среди народа.

Произведения Наумова действительно могли быть использованы для пропагандистских целей: контраст между беззащитностью народа и предприимчивостью торгашей, кулаков в ряде рассказов писателем намеренно заострен. Кроме того, ряд рассказов его близок к очерковой форме, имеет подзаголовки или пояснения в тексте, создающие у читателей впечатление достоверности описанных событий. Но личное, свое, а не объективно-беспристрастное отношение к материалу сказалось прежде всего в том, что Наумов нередко выбирал ситуации неординарные. Восприимчивая и впечатлительная натура Осипа Дегтярева, героя рассказа «Умалишенный», перекликается с героями-интеллигентами гаршинских и чеховских рассказов. Его ум изнемог, не в силах смириться не только с произволом хозяев жизни, но и с безгласностью народа. Заключенный в больницу как умалишенный за постоянные обличения, он и в самом деле в конце концов лишается ума.

Наумов находит финалы, вносящие ноты невыразимой печали («Последнее прости», «Поскотник»). Повествования об обреченной и глубоко чувствующей душе контрастны рассказам, состоящим из броских, жанровых сцен («Паутина»). Контраст, однако, ослабляется тем, что герои «Паутины», наживающиеся на крестьянском труде, сами в прошлом вышли из крестьян.

Николай Елпидифорович Каронин-Петропавловский (1853—1892) берет самый ординарный, видимый, повседневный срез крестьянской жизни. Герои, созданные им, не наделены ни особенностью судьбы, ни уникальностью характера. Между тем именно Каронину (под этим псевдонимом Н. Е. Петропавловский стал публиковать свои произведения с 1870 года) удалось уловить многие оттенки атмосферы пореформенной русской деревни, совместив точную историчность взгляда с глубоким пониманием психологии и индивидуальной человеческой судьбы в смятенные переходные эпохи. «Удивительно светел был этот человек», — сказал о Каронине М. Горький[1].

В сознании и творчестве Каронина соединились щедринская трезвость, безыллюзорность — со светлым и печальным ощущением неповторимого и неосуществленного потенциала каждой личности.

В конце 70-х годов Каронин работает над циклом «Рассказы о парашкинцах». Органично примыкает к нему другой цикл, начатый в 1879 году и завершенный уже в 80-е годы, — «Рассказы о пустяках».

«Рассказы о парашкинцах» воссоздают историю деревни после 1861 года. Первый рассказ — «Светлый праздник (Из детских воспоминаний)» — своеобразный общий взгляд-воспоминание о радости парашкинцев, уверенных, что земля будет им принадлежать, и неизбежно теряющих эту уверенность. Последующие рассказы посвящены уже отдельным жителям деревни («Безгласный», «Ученый», «Фантастические замыслы Миная» и т. д.). Гораздо глубже, чем другим народникам, Каронину удается воссоздать атмосферу пореформенной России через отдельные судьбы. В каждом герое — своя, томящаяся в повседневной заданности индивидуальность, свое глубокое, почти инстинктивное искание радости и духовной наполненности жизни.

Характерно, однако, что рассказы Каронина в основном повествовательны, диалог в них, в отличие от рассказов Наумова, например, занимает довольно мало места. Парашкинцам не высказать себя, но потребность слова и сознания мучительно в них прорывается. Герои Каронина — уже не решетниковские Пила и Сысойка, хотя и имеют немало сходных с ними черт; они одухотворены светлым сознанием Каронина, умеющего видеть бессловесную духовность человеческой натуры.

Парашкинцы — обобщенный образ пореформенной рус-

---

[1] Горький М. Собр. соч.: В 30 т. — М., 1951. — Т. 10. — С. 306.

ской деревни. Жители села — нечто «вросшее» в землю. Это и есть крестьянский мир, община, как она могла сложиться в российской народной среде. Это та спаянность, которая при более или менее существенном нарушении ее делает отдельных членов общины абсолютно беспомощными. Вне общины существование почти невозможно. Личность имеет свой голос только в «хоре», она обладает только общинным типом сознания.

У Каронина одна за другой воссоздаются ситуации, в которых сама связь с «опчеством», издавна сложившаяся, ставшая природой мужика, — в то же время обременительна; сама замкнутость в общинном мире — чрезмерна. Тем более что пореформенное время — время движения, перемен. Неподвижность общины, столь ценимая славянофилами и воспринимавшаяся ими как безусловная нравственная устойчивость и стабильность, приходит в противоречие с неизбежными переменами, происходящими в жизни.

Парашкинцы фактически обречены на вымирание, исчезновение. «Несчастье Егора заключалось в том, что он жил в то время, когда не было ничего определенного ни в области мужицких отношений, ни в круге тех отношений, которые влияли на него извне.

Переходное поколение, к которому Егор Панкратов принадлежал, самое несчастное, потому что оно не живет, а мается, и существует не для самого себя, а для других поколений; оно служит материалом для будущего, но на него, прежде всего, падает месть уходящего прошлого»[1].

Каронин видит в крестьянском мире ту печать переходности, невольного духовного обеднения, бездействия, которое привычнее было видеть в другой среде. Здесь есть свои «лишние люди», точнее, все поколение несет на себе печать лишнего, не осуществившего исторического предназначения поколения, цель которого лишь в том, чтобы напитать собою последующие поколения.

Писатель находит новые точки отсчета для понимания крестьянской жизни. В ней по-своему преломляется в пореформенную эпоху опыт нации, как духовно богатый, так и искаженный. У Каронина слово «поколение» упоминается неоднократно. Люди пореформенного крестьянского поколения, ощутив всю неодолимость пустячной жизни (жизнь разошлась по пустякам), испытывают незнакомую прежде крестьянскому миру тоску.

---

[1] Каронин С. (Н. Е. Петропавловский). Соч.: В 2 т. — М., 1958. — Т. 1. — С. 109.

«Это странное поколение нельзя назвать даже страждущим, несчастным; оно не мучилось и не страдало до глубины сердца, потому что не боролось, потому что не с чем было бороться, — все билось, постепенно задыхаясь, но не жило, не страдало, не падало в пропасти, не поднималось на высоту. Это было поколение по преимуществу пустое, бессодержательное, в котором не было действительной жизни, а лишь прозябание под спертым воздухом, без мрачной темноты, без яркого света, но и без холода; о нем скоро забудут, оно вымрет, не оставив после себя следа, и если будут вспоминать его, то лишь за беспримерную, поразительную пустоту и бессодержательность» [1].

Писатель уловил наступление того опустошенного периода, когда крестьянин терял смысл налаженной, веками отработанной, движущейся жизни, терял органическую связь с крестьянским трудом. «Едет он, например, Егор Федорыч Горелов по пашне с бороной, а сам все о чем-то думает, и так задумается, что ездит час, другой, третий. «Ты что же делаешь?» — спрашивает у него хозяин, и только тогда Егор Федорыч приходит в себя» («Пустяки») [2].

Эти задумывающиеся, сами не понимающие о чем, мужики (см. рассказ «Ученый», «Безгласный») — своеобразное открытие Каронина.

Именно потому, что Каронин во многом глубже других писателей-народников понял внутреннюю сложность крестьянской жизни, в поздних своих произведениях он оказался абсолютно беспощаден к интеллигентским попыткам перенять народную жизнь, увидев в этом одну фальшь и переодевание, попытку «вывороти ть себя наизнанку», как скажет один из героев «Борской колонии». Грубов, Невразов, Кугин, основавшие Борскую колонию, мало похожи друг на друга, но в каждом есть доля искусственности, самонасильственности, когда они начинают вести крестьянскую жизнь. Вполне закономерно у Каронина их затея приводит к трагическим последствиям.

Важная для народнической теории проблема мыслящей личности и народа именно в творчестве писателей-народников обнаруживает свою историческую неразрешимость. Народники несли в литературу активность своего личного познавательного начала. В них не было славянофильской готовности самоустраниться в процессе приобщения к народной истине; желание познать и признать народ-

[1] Каронин С. (Н. Е. Петропавловский). Соч.: В. 2 т. — М., 1958. — Т. 1. — С. 272.

[2] Там же. — С. 253.

ную правду соседствовало с верностью своей правде — и именно народникам дано было открыть весь драматизм столкновения двух правд.

Проблема народа и интеллигенции, затронутая так или иначе всеми писателями-народниками, существенное место занимает в творчестве **Александра Ивановича Эртеля** (1855—1908). По воспоминаниям П. В. Засодимского, «это был человек, богато одаренный умственными силами, умело и широко воспользовавшийся средствами к самообразованию, деятельный, энергичный, человек великодушный, всегда, при всякой возможности оказывавший помощь ближним, делавший добро — но без шума, без реклам, человек с душою нежной, чуткой, отзывчивой. <...> Эртель сходился с крестьянами, не как барин, но как «свой человек»; в среде народа у него были не только добрые знакомые, но и друзья, и последнее обстоятельство дало ему возможность не только основательно познакомиться с внешним бытом народа, но и заглянуть ему в душу, уловить его затаенные думы...» [1].

Это же и дало Эртелю возможность увидеть объективную сложность более близких контактов и связей интеллигенции и народа. В «Записках Степняка», над которыми писатель начинает работать в 1879 году (они стали печататься отдельными очерками с января 1880 года, а в 1883 году вышли в двух томах отдельным изданием), ряд очерков посвящен описанию встреч с теми, кто ищет контакта с народом и готов служить ему; кроме того, сам рассказчик — тоже интеллигент, и его наблюдения и взаимоотношения с народом по-своему организуют цикл.

Исследователи уже обращали внимание на то, что «Записки Степняка», напоминая особенностями своего построения «Записки охотника» Тургенева, обнаруживали совершенно новые отношения между людьми в новую эпоху: глубокий внутренний разлад в крестьянской жизни. Это накладывает отпечаток и на отношения с интеллигенцией.

Возникает перекличка очерка «Офицерша» с рассказом А. О. Осиповича-Новодворского «Сувенир». В том и другом произведении героини приходят к самоубийству, ощутив бессилие хоть что-либо переменить в той сфере жизни, в которую они отправились с таким самоотвержением. Осипович-Новодворский, писатель с наиболее выраженным трагическим мироощущением, не оставит для своих героев никакого выхода. Эртель соотнесет как бы несколько вариан-

[1] Засодимский П. В. Из воспоминаний. — С. 439.

тов этой распространенной ситуации времени — «хождения в народ» и тем лишит ее той исторической безвыходности, которая есть у Осиповича-Новодворского.

Офицерша Эртеля оказывается «в народе», становится учительницей почти случайно: так сложилась ее судьба. Ежиков («Серафим Ежиков»), генеральский сын, отправляется в деревню сознательно и готов нести нелегкое бремя долга интеллигенции перед народом, пусть даже ломая себя. Вместе с тем, смягчая, по сравнению с Осиповичем-Новодворским, Каронина, драматизм ситуации, Эртель всем контекстом цикла обнаружит подлинную ее сложность. В сущности, не столь уж велика разница положений, в которых оказывается офицерша и Серафим Ежиков.

Для рассказчика, который вглядывается в них и сам озабочен этими же вопросами, оба они бессильны перед теми историческими переменами, которые совершаются в русской жизни. Писателям-народникам открылось одно из неразрешимых противоречий истории — противоречие между развитием, неизбежными переменами и необходимой для истории же устойчивостью жизни, им увиделась невозможность в ходе развития сберечь в целостности то ценное, что было в прошлом. В «Офицерше» героиня с недоумением, но и с покорностью придет к выводу: «...В мужике и вдруг оказывается кулак»; «И стало мне заметно, что ежели грамотный, — он не иначе как промышляет или находит должность. И вот еще что: кто понятливей, тот самый и есть опасный человек» [1].

В Серафиме Ежикове Эртеля — своеобразная концентрация темы дворянина-интеллигента, идущего в народ. Он сам ощущает и необходимость этого хождения и вынужденность его. Он видит свою цель в том, чтобы «расширить его народа мысль, просветить его разум и, главное, снять повязку с его глаз, научить его различать врагов от друзей своих... о, это, знаете ли, такая задача, такая...». Но он же сознает, что это «хождение в народ» совершается интеллигенцией и для себя, а не только для народа: «Да и куда идти нам, если не в деревню?.. Чем лечить нам нашу «больную совесть», — ибо, что ни говори, а совесть-то у нас больная...» [2].

Рассказчику дано видеть, что в этой вере в спасительность соединения с народом есть своя односторонность и теоретическая фанатичность. В отличие от очерков Г. Ус-

[1] Эртель А. И. Записки Степняка. Очерки и рассказы. — С. 453, 452.

[2] Там же. 236.

пенского, где рассказчика не отделить, не «оторвать» от автора и от героев, рассказчик Эртеля обладает способностью взглянуть на ситуацию со стороны. Он отметит «раздражительную настойчивость» Серафима Ежикова, заявляющего, что он обойдется без народной любви, но нуждается в том, чтобы его ценили; констатирует «фанатическую веру» офицерши.

Рассказчик Эртеля — практик. Он соприкасается со всеми сторонами жизни, он не замкнут в себе, в нем — трезвый и добрый ум самого Эртеля. Но виденное постепенно все больше наполняет и переполняет его. Он сам приходит в состояние, в котором не находит ответа, как дальше жить, и ощущение безвыходной тоски вызывает в нем встреча с молодым мужиком, все время которого уже продано вперед за долги и который уже настолько не видит для себя выхода из создавшегося положения, что даже упования на божью помощь его оставляют. «...Увязли мы, сокол мой... Так увязли, так увязли... И родится ежели [урожай] — отберут у нас хлебец-то... <...> А долги-то? мало их, матушка, долгов... Ох, нет у бога такого достатка, чтобы народушко вызволить... Изболел народ, истомился... — И он внезапно каким-то дрожащим, дряблым голоском затянул: — *Господи сил с нами буди...* — А меня охватила какая-то неизъяснимо мучительная тоска»[1].

Этой своеобразной эволюцией в сознании рассказчика объясняется вступление «Мое знакомство с Батуриным». Издатель вспоминает Батурина — и образ этот как будто не похож на того, чьи записки предложены читателю. В записках почти не ощутим внутренний надлом. Однако перед смертью Батурин скажет: «Да когда же мы переведемся на Руси?» Он вполне ощутит себя человеком 70-х годов, интеллигентом, сознание которого бьется над разрешением неизбывных вопросов, человеком, потерявшим веру 40-х годов и не нашедшим другой. Показательно, что Эртель, которого называли Петром Великим в аграрном деле, успешно управлявший имениями в девяти губерниях, создает данный цикл.

«Хождение в народ» деятелей народнического движения по-разному воспринималось самим народом. Прокурор, производивший следствие по делу о революционной пропаганде в Саратовской губернии, свидетельствовал: «С кем из крестьян мне ни приходилось говорить — и мужики, и

---

[1] Эртель А. И. Записки Степняка. Очерки и рассказы. — С. 321—322.

бабы самого лучшего мнения о них. Особенно восторженные отзывы слышал я об одной фершалке, как они называют. Эта фершалка, по их словам, какая-то богородица!..»[1].

Но народникам суждено было ощутить и другое. С. М. Степняк-Кравчинский в 1876 году, объясняя необходимость иной тактики, писал Вере Засулич: «Все почувствовали, что таким путем, каким шли до сих пор, идти дольше нельзя», революционеры в народе не встретили той массовой поддержки, какой ожидали, они остались «не понятые, не услышанные». Случайно ли, что слова эти сказаны Степняком-Кравчинским (1851—1895), не только деятелем революционного движения, активным участником общества «Земля и воля», а затем — «Народная воля», но и писателем, создавшим в 80-е годы книгу о революционном народничестве 70-х годов «Подпольная Россия» и роман о народовольцах «Андрей Кожухов». Художники острее ощутили и выразили непонятость самоотверженного порыва интеллигенции народом. Более того, они осознали, что и интеллигенция своим самоотвержением в данный исторический момент не искупит вполне долга перед народом, а потому не излечит и себя. Именно литература уловила, что «хождение в народ» — это и искание интеллигенцией смысла жизни для себя; искание, приобретающее исторически объяснимые, но подчас болезненные и искаженные формы.

«Больная совесть» как определенное понятие и нравственная категория появится именно в это десятилетие.

Обостренная реакция на «общественную неправду» пореформенной эпохи присуща, в сущности, всем выдающимся художникам. Но своеобразным жанро- и стилеобразующим фактором она станет прежде всего в творчестве В. М. Гаршина, Г. Успенского, М. Е. Салтыкова-Щедрина. Больше того, она по-своему становится жизнеобразующим фактором их деятельности.

Глеб Успенский адресует это понятие не одной только интеллигенции (см. очерк «Больная совесть» в цикле «Новые времена, новые заботы» — «Отечественные записки», 1873—1878). Разрыв между внутренним нравственным убеждением и совершаемым делом, поступком оказывается присущ как бы русскому сознанию в целом. Этот разрыв отраднее, чем обнаруженное писателем на Западе отсутствие нравственного инстинкта, внутреннего чувства, но он, этот «русский» разрыв между знанием правды и отступле-

[1] Цит. по кн.: Лебедев Ю. В. Поэзия 70-х годов//История русской литературы. — Л., 1982. — Т. 3. — С. 614.

нием от нее, несомненно и болезнен. Он порождает «тоску» и «скуку», подчас неосмысленную.

Герой повести А. О. Осиповича-Новодворского «Эпизод из жизни ни павы, ни вороны» — человек, лишенный внутренней цельности, не умеющий найти себя, тоже искаженный и страдающий от своего уязвленного самолюбия.

Рассказчик предлагает «не связный художественный рассказ, а беспорядочные наброски в том виде и порядке, в каком в памяти возникали пережитые впечатления» [1]. Сама форма рассказа выражает «отрывочность», незавершенность натуры героя, его промежуточность: он «ни пава, ни ворона». Эта его промежуточность — результат его происхождения и, следовательно, предшествующего исторического развития; он — порождение тех неосуществившихся, односторонних порывов, которые свойственны были предшествующим эпохам. «Мой дедушка — «дух отрицанья, дух сомненья, или просто Демон» <...> отец — Печорин <...> братья — Рудин и Базаров» [2]. Порожденный столь разными началами, он не имеет своего лица, своей определенности. В нем тоже своеобразное проявление «больной совести» времени, ищущей объяснения неосуществленности благородных замыслов.

Повесть Осиповича-Новодворского имеет подзаголовок — «Дневник домашнего учителя». Литература 70-х годов ищет формы, жанры, которые были бы адекватны самой же действительности. Достоевский в основу романа «Бесы» положит реальный политический факт — нечаевское дело; именно в 70-е годы он возьмется за «Дневник писателя». Салтыков-Щедрин продолжает работу над циклами очерков. Тургенев обращается к стихотворениям в прозе, позволяющим непосредственно высказать себя. Лесков через калейдоскопичность жанров попытается выразить разноголосую действительность: в писательском тяготении к жанровым сценам проявится та же потребность времени в живом и достоверном, не эстетическом слове. В повести Осиповича-Новодворского мы видим — «беспорядочные наброски». Они объяснимы тем, что не более чем набросок — вся жизнь героя. В творчестве же Г. Успенского «беспорядочность» становится своего рода ключевым определением и размышления над крестьянской пореформенной жизнью предстанут как «беспорядочная масса деревенских впечатлений». Никакой другой жанр, кроме очерка, для передачи

[1] Русские повести 70—90-х годов XIX века. — М., 1957. — Т. 1. — С. 245.

[2] Там же. — С. 246.

этих впечатлений не годился. У Успенского он приобретет свои специфические черты. В отличие, например, от Нефедова, который старается объективно и точно следовать за реальными фактами и реальной статистикой, высказывая собственное отношение к материалу лишь его подбором и расположением, Успенский любой факт действительности, на первый взгляд, самый частный, делает предметом самого пристального личного осмысления.

В 1877 — 1880 годы Успенский публикует в «Отечественных записках» цикл очерков «Из деревенского дневника», с самого начала определяя свою позицию: «Нижеследующие очерки ни в коем случае не имеют претензии отвечать обстоятельно на всю массу вопросов, возбуждаемых русской деревней, потому что это действительно только беглые, случайные заметки человека, незнакомого с деревней и только теперь сознавшего необходимость этого знакомства. <...> Делать поэтому какие-нибудь общие выводы относительно вообще положения деревни и тем более относительно *народного* духа и миросозерцания — будет невозможно» [1].

Именно Глеб Успенский увидел максимум разделяющего интеллигенцию и народ пространства. В очерке с характерным названием «Овца без стада» у «балашовского барина», раздраженно и горько обращающегося к мужикам с упреками, есть своя нравственная правота. Они, получив приказ, покорно высекли бескорыстно послужившего им ходока. Обостренно реагирующее на все происходящее в деревне интеллигентское сознание не может не впасть в отчаяние, сталкиваясь с множеством подобных фактов.

Но и сам «балашовский барин», в глазах крестьян, «господин не господин... а бог е знает... он и добер и все... а чтобы настоящего...» [2]. Успенский оставляет открытым вопрос о взаимоотношениях той и другой стороны. «Огорченность» есть и в барине и в мужике. Одним умом крестьянскую Россию не понять, а одним разумом ей не помочь.

Мерить эту жизнь этическими мерками интеллигентного сознания невозможно. Мерки эти, идеалы, не столько ему недоступны, сколько исторически чужды.

Славянофилы по-своему были правы: Русь действительно распалась надвое: на «народ» и «общество». И соединить, слить их, даже при максимальной внутренней готовности «общества», оказалось практически невозможно.

---

[1] Успенский Г. И. Собр. соч. — Т. 4. — С. 8.
[2] Там же. — С. 315.

«Общество» обречено лишь на разговоры. «Однажды я сам пришел к нему в Балашово, в другой раз пришел он ко мне. Несмотря на то, что он прямо заявил о своем намерении жить и думать только вместе с народом; несмотря на то, что я <...> стал весьма прилежно думать о житье-бытье голько деревенском, нам обоим не представлялось, однако, ничего более важного в практическом отношении, как вести обо всем этом разговоры (только разговоры!), и притом только барину с барином...»

Невозможность ограничиться одними лишь разговорами ощущалась в 70-е годы при решении самых разных проблем. В этом смысле показательна постановка в публицистике и литературе той поры восточного вопроса. Общественная мысль обращается к судьбе славянских народов, страдающих от турецкого гнета, и в преддверии русско-турецкой войны[1] на страницах журналов и газет развертывается обсуждение славянского вопроса, который тотчас же становится и русским вопросом.

Становится очевидно, что Россия должна определить и свою историческую судьбу в ходе решения восточной проблемы, оказывая помощь славянам. «Как скоро Россия вся проникнется сознанием своего славянского призвания, — славянский вопрос будет решен»[2], — писал Иван Аксаков. Ф. М. Достоевский воспринимает славянский вопрос, заботу России о славянах как своеобразную кульминацию русского сознания: это тот исторический момент, по мнению писателя, когда максимально проявились, не в потенциале уже, а в действии, и идея «всеслужения человечеству» («братская любовь наша к другим народам»), и особое, исторически прежде не имевшее места единение общества, нации[3].

Обсуждение славянского вопроса тотчас вызвало движение в помощь славянам, и появляющиеся на страницах газет и журналов публикации нередко были корреспонденциями с места непосредственных событий («Письма из Сербии» Г. И. Успенского, «Письма из Болгарии» С. П. Боткина и др.).

Однако обсуждение восточного вопроса обнаружило и предельную разность идейных позиций; единство нации

---

[1] Летом 1875 года развертывается антитурецкое движение в Боснии и Герцеговине, в апреле 1876 года — восстание в Болгарии, в июне 1876 года начинается война Сербии и Черногории с Турцией.

[2] Аксаков И. С. Сочинения. — М., 1886. — Т. 1. — С. 152.

[3] См.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л., 1983. — Т. 23. — С. 47.

оказалось не столь бесспорным. Достоевский в «Дневнике писателя», И. Аксаков в выступлениях на заседаниях Московского Славянского общества высказывали уверенность-упование на то, что вся нация одушевлена готовностью помочь родственным народам и забота эта спасительна для самой России. Л. Н. Толстой и М. Е. Салтыков-Щедрин увидели в такой постановке вопроса преувеличение и односторонность. Толстому потребовалось почти публицистическое, прямое слово, чтобы в «Анне Карениной» поставить под сомнение «народность» славянского вопроса; Салтыков-Щедрин разглядит в русском обществе, одновременно с благородством и одушевлением, и спекуляцию, поверхностность, следование моде («В среде умеренности и аккуратности», «Благонамеренные речи», «Культурные люди», «Убежище Монрепо», «Круглый год»). Обсуждение славянского вопроса обнаружило со всей бесспорностью, что нация в данный исторический момент не в состоянии достигнуть единства, оно невозможно.

Перелом в народническом движении, переход от просвещения народа к террористическим актам не мог быть не связан с итогами русско-турецкой войны, хотя определяющей была внутренняя логика развития революционного движения. Выступая против решений Берлинского конгресса, Аксаков скажет: «Никогда еще нация не падала так низко и с такой высоты». Потребность перемен испытывается и общественным сознанием и литературой. Общество «Народная воля» было также порождено потребностью 70-х годов в активных формах взаимодействия теории и практики, слова и дела. Теория Лаврова, Михайловского о критически мыслящей личности, определяющей историю, как бы подтверждалась движением народовольцев, взявшихся индивидуальными, в сущности, единичными актами повлиять на исторический ход. Но сами личности народовольцев оказались выше, гуманнее, самоотверженнее, чем та мыслящая личность, что представала в теоретических работах.

Достоевский увидел в революционном движении утрату связи с народными основами, с «почвой». Как ни странно, народовольцам потребовалась именно «беспочвенность». Они почти сознательно оторвали себя от «почвы», отстранили от себя народническую зависимость от крестьянской России, от ее типа сознания. Не случайно они появились в конце 70-х годов — как результат и как преодоление «хождения в народ». Народовольцы отстранились от той сферы жизни, которая обнажила перед ними всю свою про-

тиворечивость, которая посеяла разлад и ощущение беспомощности.

ПОЭЗИЯ

Революционные народники создают свою поэзию, органично входящую в движение литературы этого десятилетия. В поэзии 70-х годов в целом по-прежнему сосуществуют два направления: некрасовское, гражданское — и фетовское, направление «чистого искусства», но борьба между ними значительно усилилась[1]. Намеренно подчеркнуты, заострены поэтические декларации каждого из направлений. В то же время внутри каждого из них обнаружилась своя противоречивость. «Чистое искусство» максимально мобилизует свои поэтические внутренние возможности и одновременно исчерпывает их (А. А. Фет, А. Н. Майков, А. К. Толстой). Некрасовская поэзия, утверждающая высокий идеал служения народу, испытывает в то же время свои сложности в соединении гражданского пафоса и психологизма. У поэтов, группировавшихся вокруг журнала «Искра», на смену преобладающей в 60-е годы юмористической тональности приходит сатирическое начало.

Обладающая определенной спецификой, народническая поэзия затрагивает, кроме того, те стороны народнического движения и сознания, которые почти не затронула проза народников. Характерно, что лирическая поэзия возникает прежде всего в среде народовольцев. «Хождение в народ», как уже отмечалось, породило агитационную литературу; поэзия в ней была представлена прежде всего песнями.

И. С. Тургенев с недоумением отозвался на сборник политических заключенных, изданный в Женеве в 1877 году. Его не устраивали ни мотивы тоски, скорби, занимавшие немалое место в сборнике, ни его художественное несовершенство. И то и другое в какой-то мере укрепляли тургеневское убеждение в том, что деятели революционного движения неизбежно несут в себе вместе с героическим самоотвержением и определенную ущербность. Тургеневу хотелось бы в истории и историческом деятеле, даже не самого значительного масштаба, найти завершенность и эстетическую цельность, естественную, врожденную красоту. Он угадал, что русский революционный деятель — неизбежно человек «самоломанный», но расценил эту самоломан-

---

[1] См.: Лебедев Ю. В. Поэзия 70-х годов//История русской литературы. — Л., 1982. — Т. 3.

ность не совсем адекватно ей самой. Революционные народники действительно вынуждены были на определенном этапе ломать себя, выстраивать свою цельность и охранять ее[1]. Названный сборник в этом смысле показателен. Он дает возможность видеть, как личность проходит через смятение и безвыходность, но и выходит из этого состояния. В революционно-демократической лирике 70-х годов и в дальнейшем будут проступать мотивы внутреннего смятения и тоски, но никогда в ней не будет сожаления об избранном пути.

Деятельность революционных народников неотрывна от поэзии. Поэзия их — это прежде всего поэтическая публицистика[2]. Они почти сознательно противопоставляют себя профессиональным поэтам.

Средь грез и рифм забыться
Я не могу! Душа моя
К борьбе с врагом стремится!
И муза мне на ум пейдет...
Лишь жажда воли сердце рвет.

Н. А. Михайлов. Проклятие![3]

Внутреннее содержание и основная задача демократической поэзии 70-х годов — «освобождение и воспитание народа в духе гуманизма и социальной справедливости»[4]. Эта тема является ведущей в творчестве А. П. Барыковой, И. В. Федорова-Омулевского, А. Ф. Иванова-Классика, А. А. Ольхина, А. Л. Боровиковского, А. К. Шеллер-Михайловского и др. Для поэтов-демократов характерно особое отношение к слову. «В их творчестве слово становилось гражданским поступком, прямым продолжением общественной деятельности. <...> Слово и понятие, слово и чувство в поэзии демократов слиты, между ними нет противо-

[1] Характерно, что в мемуарах Веры Фигнер процессу внутренних сомнений, которые она пережила, выбирая революционный путь, уделено принципиально мало места. Он назван, но не развернут, не раскрыт подробно (Фигнер В. Запечатленный труд. — М., 1921. — Ч. 1). См. также: Кропоткин П. А. Записки революционера. — М., 1966; Морозов Н. А. Повести моей жизни. — М., 1961. — Т. 1.

[2] См.: Лебедев Ю. В. Поэзия 70-х годов//История русской литературы. — Л., 1982. — Т. 3. См. также: Бессонов Б. А. Демократическая поэзия 1870 — 1880-х годов//Поэты-демократы 1870—1880-х годов. Библиотека поэта. — Л., 1968; Лотман Л. М. Поэзия революционного народничества//История русской поэзии. — Л., 1969. — Т. 2; Осьмаков Н. В. Поэзия революционного народничества. — М., 1961.

[3] Поэты-демократы 1870—1880-х годов. — Л., 1968.

[4] Бессонов Б. А. Демократическая поэзия 1870—1880-х годов// Поэты-демократы 1870—1880-х годов. Библиотека поэта. — Л., 1968.

борства, результатом которого явилось бы рождение дополнительных смысловых и эмоциональных оттенков. Здесь господствует тенденция к обнажению коренного, жизненно важного значения слов»[1].

Лирика революционных народников имеет и своего лирического героя. В нем своеобразно соединились сознание своей трагической судьбы и убежденность, что страдания его искупятся. Тема эта будет усилена поэзией 80-х годов, прежде всего в стихотворениях узников Шлиссельбургской крепости: В. Н. Фигнер, Н. А. Морозова, Г. А. Лопатина и др.

ДРАМАТУРГИЯ

Драматургия 70-х годов по-своему дополняет прозу и поэзию этого десятилетия. В драматических произведениях предстает «век капитала» — тот социальный контекст времени, в котором народники и народовольцы искали, со всем самоотвержением и даже жертвенностью, пути создания мира общественного равенства. Народническая проза заметила нарастание новых, разлагающих общину начал в крестьянском мире. Драматургия нередко обращена к этим буржуазным началам в их собственной среде, в мире предпринимательства, наживы. Исследователи отмечают преобладание сатирической комедии в творчестве А. Н. Островского этого периода[2]. Пьесы «Бешеные деньги» (1870), «Лес» (1871), «Волки и овцы» (1875), «Последняя жертва» (1877) не исчерпываются обличительными мотивами, однако совершенно явственно объединяются обнажением все более усиливающегося буржуазного духа жизни.

Характерно, что, работая с молодыми драматургами (Н. Я. Соловьевым, П. М. Невежиным), Островский в этот период стремится их творческие усилия направить прежде всего не столько на психологическую, сколько на социальную разработку избранных тем. В 70-е годы совместно с Н. Я. Соловьевым Островский пишет «Счастливый день» (1877) и «Женитьбу Белугина» (1878), в самом начале 80-х — пьесы «Дикарка» (1880) и «Светит, да не греет» (1881).

В пьесах других драматургов предпринимается та же попытка раскрыть механизм погони за наживой, за капита-

---

[1] Бессонов Б. А. Указ. соч. — С. 8—9.

[2] См.: Журавлева А. И. А. Н. Островский — комедиограф. — М., 1981.

лом: «Замкнутые тенеты» (1874) В. Дьяченко, «В духе времени» и «Дивиденд» (1877) В. Крылова (Александрова) и др. В пьесах А. Ф. Писемского 70-х годов эта тема занимает немалое место. Как точно заметил П. В. Анненков, драма «Ваал» «рисует уже оргию современного хищничества начистоту, почти без литературного прикрытия, с грубостью народного фарса, называющего все предметы их именами»[1].

«Ваал» (1873) вместе с тем — одна из наиболее интересных пьес Писемского этого времени. Герои ее (Бугмейер, Мирович) почти невольно втянуты в отношения купли-продажи не только материальных, но и нравственных ценностей. Мирович, человек честный и дорожащий своей репутацией порядочного человека, отступает от закона. В финале драмы Клеопатра Петровна возвращается к мужу, освобождая Мировича от забот о себе, и он принимает это решение, не будучи в состоянии понять его истинного мотива — бескорыстия любви женщины. В честной натуре Мировича тоже есть некая червоточина, чрезмерная гордость своей честностью, и это лишает Мировича сострадания к самому близкому человеку. Более схематичны трагедия «Просвещенное время» (1875) и комедия «Финансовый гений» (1876). Персонажи лишены каких-либо оттенков. Герой «Просвещенного времени» Ираклий Семеныч Дарьялов определен автором как «отставной корнет, по прежнему своему занятию шулер, а ныне директор компании «по выщипке руна из овец». Судьба Софьи Михайловны, его жены, отчасти предвещает судьбу Ларисы Огудаловой из «Бесприданницы» Островского.

И в «Просвещенном времени», и в «Финансовом гении» довольно много места занимает сам механизм буржуазной деятельности, «техника» наживы. Скорее всего Писемский сознательно лишает большинство своих героев психологизма, освобождает их от внутренней, психологической сложности. Они одномерны в действительности и не могут стать иными в литературе.

Революционная интеллигенция 70-х годов осуществила потребность 60-х в отрицании и действии, внеся в историю свой политический опыт и свое поэтическое кредо. «Русские революционеры отбрасывают эти вопросы [эстетиче-

[1] Анненков П. В. Художник и простой человек (Из воспоминаний об А. Ф. Писемском)//Писемский А. Ф. Полн. собр. соч. — СПб., 1911. — Т. VIII. — С. 772.

ские] в сторону как не своевременные <...> и усиленно сосредоточивают свое внимание на таких прозаических вещах, как величина крестьянских наделов, размеры податей, налогов <...>. И это делается вовсе не по недостатку эстетических вкусов или поэтической бездарности, а потому, что в великие исторические моменты, — и в те моменты, когда лучшие силы общества, под влиянием внезапного прозрения, усматривают всю мерзость старого мира, решительно стряхают его прах с своих ног и бесповоротно бросаются в борьбу за торжество нового евангелия, — истинно поэтические натуры, именно в силу этого, т. е. в силу своей большей воспримчивости и впечатлительности, отдаются новому своему веянию с наибольшей страстностью и самоотверженностью. В эти моменты поэт бросает лиру и хватается за меч, за кинжал, за перо памфлетиста, за апостольский посох и грядет на служение идеалу не только словом, но и делом».

Литература. Аптекман О. В. Общество «Земля и воля» 70-х гг. — Пг., 1924; Иванчин-Писарев А. И. Хождение в народ. — М.; Л., 1929; Фаресов А. И. Семидесятники. Очерки умственных и политических движений в России. — СПб., 1905; Бессонов Б. Л. Демократическая поэзия 1870—1880-х годов//Поэты-демократы 1870—1880-х годов. Библиотека поэта. — Л., 1968; Бялый Г. А. Основные направления русской прозы 70—80-х годов//История русской литературы. — М.; Л., 1956. — Т. IX. — Ч. I; Горячкина М. Художественная проза народничества. — М., 1970; Лебедев Ю. В. Поэзия 70-х годов//История русской литературы. — Л., 1982. — Т. III; Лотман Л. М. Драматургия 70—80-х годов//История русской литературы. — М.; Л., 1956. — Т. IX. — Ч. I; Лотман Л. М. Поэзия революционного народничества//История русской поэзии. — Л., 1969. — Т. II; Спасибенко А. Писатели-народники. — М., 1968; Кулешов В. И. История русской литературы XIX века. 70—90-е годы. — М., 1983.

Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин

(1826—1889)

Многогранная литературная деятельность М. Е. Салтыкова-Щедрина, великого писателя-сатирика, публициста и литературного критика, редактора (вместе с Н. А. Некрасовым) «Современника» и «Отечественных записок», была одним из замечательных явлений русской литературы и русской общественной жизни второй половины XIX века.

«Я люблю Россию до боли сердечной», — писал Щедрин. В этом горячем и скорбном признании писателя выражается пафос его художественного творчества.

РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО

Михаил Евграфович Салтыков родился 27 (15) января 1826 года в селе Спас-Угол Калязинского уезда Тверской губернии в дворянской семье. Это была типичная семья помещиков-крепостников. В детстве будущий писатель оказался «свидетелем всех ужасов крепостного права», которые воспринимались окружающими как норма жизни. Тогда же у мальчика зародилось «тревожное чувство», возникли «зачатки общечеловеческой совести» — первые шаги на пути к «просвещению» человека. А грамоте он начал учиться у крепостного живописца Павла, которого запомнил на всю жизнь.

Десяти лет мальчик поступил в Московский Дворянский институт, а затем, в 1838 году, в числе лучших учеников был переведен в Царскосельский лицей, который окончил в 1844 году. В лицее еще сильны были пушкинские традиции, общее увлечение поэзией. Начал писать стихи и Салтыков. Его первое печатное произведение — стихотворение «Лира» появилось в журнале «Библиотека для чтения», другие стихи печатались в «Современнике». Ощутив тягу к поэтическому слову, Салтыков поэтом не стал и впоследствии не любил вспоминать о своих поэтических опытах. Его литературному таланту еще предстояло найти свою дорогу. После окончания лицея Салтыков служил чиновником в канцелярии Военного министерства.

40-е годы — годы формирования демократического мировоззрения Салтыкова — занимают особое место в истории русской культуры и общественной мысли. Он высоко ценил деятельность «людей 40-х годов» — Белинского, Герцена, Грановского, Петрашевского и др. Это была эпоха, во тьме которой, по словам Щедрина, «просиял луч света и заставил волноваться отзывчивые сердца»[1].

Будущий писатель с увлечением читает статьи Белинского в «Отечественных записках» и «Современнике», произведения писателей «натуральной школы», знакомится с философией Гегеля и Фейербаха, с учением социалистов-утопистов.

[1] Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. — М., 1965—1977. — Т. 17. — С. 401. В дальнейшем ссылки на это издание указываются в тексте.

В конце 40-х годов он сближается с М. В. Петрашевским и становится активным участником его кружка, с которого «берет начало создание социалистической интеллигенции в России».

На пятницах Петрашевского обсуждались проблемы, актуальные для русской и западноевропейской общественно-политической жизни. Петрашевцы говорили о необходимости реформ и освобождении крестьян, спорили о путях преобразования жизни, не исключая и революционных, мечтали о будущем переустройстве общества на социалистических началах и т. п. В «Губернских очерках» Щедрин с благодарностью назвал Петрашевского «многолюбимым и незабвенным другом и учителем» (II, 228).

Впечатления действительности, общение с передовыми людьми своего времени, собственные духовные искания, весь опыт жизни с детских лет до службы в Военном министерстве революционизировали мировоззрение Салтыкова. Об этом свидетельствуют его первые прозаические произведения — повести «Противоречия» и «Запутанное дело», опубликованные в «Отечественных записках» 1847—1848 годов.

Рефлексирующий герой повести «Противоречия» находится во власти неразрешимых противоречий. Бедные и богатые («Отчего одни люди в каретах ездят, а мы с вами пешком по грязи ходим?»), личность и общество, мечта и действительность, неразумность действительности и «необходимость» ее в закономерном историческом развитии — как преодолеть этот бесконечный ряд противоречий? Как связать настоящее и будущее, если идеалы будущего существуют только теоретически, но в реальной жизни не ощущается даже его «зачатков»? Ответов повесть «Противоречия» не дает, но в повести «Запутанное дело» уже намечаются возможные решения.

В кошмарных сновидениях Мичулина, героя повести, жизнь представляется в виде чудовищной пирамиды, колонны которой составлены из людей, в самом низу «необыкновенно объемистого столба» — такие, как он. Как разрушить эту пирамиду, Мичулин не знает. Но автор показывает, что жизнь в Петербурге, положение «маленького человека» подготавливают социальное прозрение героя. Когда он слушает «героическую оперу» («Вильгельм Телль»), мысли проясняются. В звуках музыки Мичулину слышится толпа, «да и какая еще толпа!». «С волнением смотрит он во все глаза на сцену; с судорожным вниманием следит за каждым движением толпы; ему и в самом деле кажется, что вот

наконец все кончится; он хочет сам бежать за толпой и понюхать заодно с нею обаятельного дыма» (I, 255). В голове мелькают мысли: «Тогда бы, может быть, и я...» С точки зрения автора, сама действительность революционизирует человека и несет в себе залог разрешения противоречий. Особая роль в этом процессе осознания жизни отводится им искусству.

В первых повестях Салтыкова отразились философские и политические идеи, присущие передовой молодежи того времени. Как видно, начинающий писатель не склонен погружаться только в область абстрактных философских построений. Он наделен острым социальным виденьем мира, обращен к противоречиям реальной жизни. Уже в 40-е годы начинает формироваться его революционно-демократическое мировоззрение.

Хотя «Противоречия» и «Запутанное дело» не были еще произведениями Щедрина, они круто изменили жизнь и писательскую судьбу Салтыкова. Революционные идеи в повестях, написанных чиновником Военного министерства, привели в негодование реакционные круги общества, напуганного февральской революцией во Франции. По решению Николая I автор повестей, которые обнаруживают «вредный образ мыслей и пагубное стремление к распространению идей, потрясших уже всю Западную Европу»[1], был арестован и сослан в Вятку для прохождения обязательной службы, под надзор полиции.

«ГУБЕРНСКИЕ ОЧЕРКИ»

«Вятский плен» Салтыкова продолжался до конца 1855 года. В январе 1856 года, после смерти Николая I, он возвратился в Петербург с богатым запасом впечатлений: «...Я видел все безобразия провинциальной жизни, — рассказывал Салтыков, — но не вдумывался в них, а как-то машинально впитывал их телом и только по выезде из Вятки и по возвращении в Петербург, когда снова очутился в литературном кругу, я надумал изобразить пережитое в «Губернских очерках»[2].

«Губернские очерки» печатались в журнале «Русский вестник» в 1856—1857 годах, в один из острейших периодов

---

[1] Цит. по кн.: Макашин С. Салтыков-Щедрин. Биография. — М., 1951. — Т. 1. — С. 293.

[2] Белоголовый Н. А. Из воспоминаний о М. Е. Салтыкове// М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников: В 2-х т. — М., 1975. — Т. 2. — С. 270.

развития русской истории. После смерти Николая I и поражения России в Крымской войне, обнажившей порочность самодержавно-крепостнического строя, уже невозможно было жить по-старому, в рамках сложившихся социальных отношений. Мощное давление «снизу», все более нараставшее недовольство крестьян, доведенных до нищеты и отчаяния, отрезвило и всколыхнуло общество. Даже в «верхах» заговорили о необходимости отмены крепостного права и проведения реформ государственного управления. В обстановке нарастающего общественного подъема «Губернские очерки» были восприняты как знамение времени надежд и ожиданий. «Ведь выбрал же г-н Щедрин минутку, когда явиться»[1], — писал Достоевский.

«Губернские очерки» сразу же оказались сопоставленными с лучшими произведениями писателей «гоголевского направления». В выборе рассказчика, в общей картине жизни города Крутогорска, в характерах, в лирических отступлениях, в образе дороги, открывающем и завершающем книгу, прослеживаются связи «Губернских очерков» с реализмом Гоголя, Тургенева и других писателей. Но в этих перекличках как раз и открывается то особенное, что дает возможность говорить о щедринском начале в истории русской литературы.

В «Губернских очерках», как в «Мертвых душах», как в «Записках охотника», важен ракурс изображения жизни.

В поэме Гоголя Россия видится издалека: «Русь, вижу тебя из моего чудного, прекрасного далека, тебя вижу», в поле зрения художника оказывается, таким образом, «вся Русь». Пространственная дистанция, взгляд издалека и со стороны, характер развивающегося вширь повествования обусловлены стремлением писателя в каждом явлении уловить социальные, национальные, общечеловеческие начала, определить направление общего движения русской жизни.

В очерках Салтыкова, жанре, популярном в то время, внимание сосредоточено на «одном из далеких углов России». Жизнь рассматривается с близкого расстояния, под определенным углом зрения. В отличие от тургеневского рассказчика — охотника, в известной степени поднятого над жизнью и свободного в сношениях с ней, рассказчик Салтыкова — чиновник, «отставной надворный советник» Н. Щедрин. Жизнь открывается ему «изнутри», как своему, в социальном и в бытовом плане. Но Н. Щедрин — не про-

[1] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. — Л., 1978. — Т. 18. — С. 60.

сто чиновник. Это человек, который в Крутогорске «оставил часть самого себя» («...я люблю тебя, далекий, никем не тронутый край!»). Все, о чем он пишет, «грустно и болезненно» отдается в душе его. Н. Щедрин предстает в «записках» негодующим и лиричным, ироничным и тоскующим, одиноким и жаждущим «служить общему делу». Первым шагом к участию в «общем деле» и является для него «обнаружение зла, лжи и порока». Так выражалась в этот период литературная и общественно-политическая позиция автора «Губернских очерков».

«Губернские очерки» — глубокое и разностороннее исследование провинциальной жизни на разных социальных уровнях, в разных сферах. В рассказах, картинах, сценах, пейзажных зарисовках, сказах, размышлениях «записок» Щедрина возникает поток живой жизни в ее многоликости и многоголосье. Что же поражает в нем читателя? Как в одной из отдаленных губерний (а значит, и во всей России) непосредственно реализуется сложившаяся система государственного устройства, которая определяет не только социальные отношения, но и нравственное состояние общества?

Интересно, что многие современники восприняли «Губернские очерки» в журнальной публикации как невыдуманные рассказы о провинциальной жизни, написанные по «горячим следам». Впечатление достоверности было настолько сильным, что даже после выхода отдельного издания книги, по словам Салтыкова, он был «завален всякого рода жалобами на несправедливые и несогласные с интересом казны действия различных ведомств. И жалобы эти были не голословные, но поддерживались фактами, о которых и сообщалось на предмет «отделки» в ближайшем обличении».

«Губернские очерки» действительно стояли у истоков «обличительной литературы», ставшей характерным явлением переходного времени. Но Щедрин обличал не отдельные лица и не частные злоупотребления властей, но самодержавно-крепостнический строй в целом. На страницах «Губернских очерков» перед читателем открывается мир насилия и произвола, который порождает чиновников-«живоглотов» Фейеров, Трясучкиных, «озорников», купцов-хищников, где живут бесполезно существующие «талантливые натуры»; изображается многострадальный русский народ, отданный под власть помещиков и обираемый чиновниками.

Все это так. Но «переворот» в сознании, вызванный «Губернскими очерками», — в другом. Книга поставила чи-

тателя лицом к лицу с такой правдой жизни, которая показала сдвинутость естественных представлений о человеческих отношениях, о нравственных ценностях. Книга заставила удивиться и ужаснуться тому, что совершается вокруг и становится нормой жизни. Обличение взяточников, казнокрадов, насилия и произвола было и до Щедрина. А вот чиновника, который бы, подобно щедринскому подьячему, не скрывал, не осуждал, но открыто хвастался (!) виртуозностью способов обмана и ограбления народа, — такого чиновника в русской литературе до Щедрина не было.

Цинично-откровенные рассказы подьячего о статьях дохода (оспопрививание, мертвое тело, следствие, взимание податей и т. д.) открывают «Губернские очерки». Но фактически в каждом из последующих очерков, какую бы сферу жизни он ни затрагивал, возникают неожиданные для нормального человеческого сознания драматические ситуации, раскрывающие изломанность жизни, перепутанность понятий добра и зла. Как это ни странно, чиновник-«живоглот», например, вроде «какого-нибудь Фейера или Порфирия Петровича», на деле оказывается «полезнее» чиновника не «живоглота» («Неумелые»). В мире беззакония в острог попадает не преступник, не казнокрад, а сердобольный крестьянин «за свою добродетель»: «призрел» больную старуху, а она умерла. И читатель не может не согласиться с ним: «А веселое, брат, наше житье — право-ну!» Так в сфере административной.

Но и в сфере частной жизни происходят не менее странные явления, переоценка ценностей. Княжна Анна Львовна с волнением ждет от Техоцкого признания в любви, а он, упав на колени и «ловя ее руки» (!), обращается с «покорнейшей просьбой» — «похлопотать» о месте станового пристава («Княжна Анна Львовна»). Хозяйка «приятного семейства» поражает «тактикой» общения с гостями: за один раз она «желает сделать возможно большую сумму зла и уязвить своим жалом несколько персон вдруг» («Приятное семейство»). Н. Щедрин, надеясь «угостить себя чем-нибудь патриархальным», приводит к себе в праздничный вечер бедного мальчика, сына кузнеца Потапа. А маленький гость, в доме которого «и хлеба поди нет», ведет себя нахально, требует вина, напивается пьян («Елка»). Как видно, «патриархальные представления» никак не подходят к меркам современной жизни, увиденной с «близкого расстояния».

Показателем нарастающего неблагополучия являются и «оживленные» в «Губернских очерках» литературные типы

других писателей — сатирический прием, который будет успешно разрабатываться Щедриным в дальнейшем. В книге они живут «в ногу со временем». Порфирий Петрович, например («из семейства Чичиковых»), уже достиг теплого местечка с «безгрешными доходами» из казны и теперь всеми уважаемый благонамеренный человек. «Размножились» в современных условиях и «провинциальные Печорины» («Талантливые натуры»). С течением времени они обнаружили свою полную несостоятельность в качестве деятелей. И теперь «одни из них занимаются тем, что ходят в халате по комнате и от нечего делать посвистывают; другие проникаются желчью и делаются губернскими Мефистофелями; третьи барышничают лошадьми или передергивают в карты...» и т. п. Таковы встречающиеся на каждом шагу парадоксы жизни, свидетельствующие о глубоком нравственном перерождении общества.

Ирония и сарказм сменяются искренним сочувствием, когда речь идет о народе. В голосах народной толпы — крестьян и дворовых, ремесленников, солдат, странников, богомольцев — писателю слышится беспрерывный стон. «Этой боли сердечной, этой нужде сосущей, которую мы равнодушно называем именем ежедневных, будничных явлений, никогда нет скончания. ...Человеку невозможно не стонать, если стон, совершенно созревший, без всяких с его стороны усилий вылетает из груди его» (II, 116).

Однако именно в мире народной жизни — в житейских заботах о дне насущном, о хлебе, об урожае, о платке для Аннушки, в разговорах о рекрутчине, о земле, о техническом прогрессе — ощущается движение живой жизни в ее великом горе и великой надежде. В праздничном оживлении, в потоке странников и богомольцев Щедрина поражает готовность простого народа к духовному подвигу, рождается чувство единения с ним, в чем-то большом и общем. Будто сдвинувшаяся народная Россия, одержимая идеей обрести счастье, в своем обращении к богу несет надежду на высшую справедливость.

Духовный мир народа и любовь к родине сливаются в мировосприятии писателя как положительные начала русской жизни, определяющие лирическую интонацию некоторых страниц «Губернских очерков». Но лирическая интонация здесь же перебивается иронией. Трезвый взгляд на жизнь разрушает идиллическую мечту о возможности всеобщего единения, да и «чистота» народной души порой вызывает сомнения («Варвар же ведь и мужик, как его разожгут — что твой зверь»).

Жизнь рассеивает иллюзии, убеждает в том, что отношения социальные, бытовые, семейные — уродливы и аморальны. Мир «зловоний и болотных испарений», предупреждает Щедрин, засасывает человека, становится угрозой для жизни. Исчерпанность сложившихся форм жизни, раскрытая в «Губернских очерках», уже несет в себе зерно будущих обобщений «Истории одного города».

Однако «Губернские очерки» — книга не безнадежная. Взгляд автора устремлен в будущее. С растревоженным сердцем покидает Крутогорск Н. Щедрин. Он стоит на пороге новой жизни: «...Передо мною растворяются двери новой жизни, той полной жизни, о которой я мечтал, к которой устремлялся всеми силами души своей... И между тем внутри меня совершается странное явление! Я слышу, я чувствую, что какое-то непзъяснимое, тайное горе сосет мое сердце... Быть может, ржавчина привычки до того проникла мое сердце, что я боюсь, я трушу перемены жизни, которая предстоит мне? И в самом деле, что ждет меня впереди? новые борьбы, новые хлопоты, новые искательства!..» («Дорога»).

В облике рассказчика, ищущем и не нашедшем еще своей дороги, писатель выразил характер переходного времени, которое ставит вопросы и заставляет искать решения, выхода из состояния разброда, тупика, неразберихи, бесчеловечности, лжи и обмана. Образ дороги, завершающий «Губернские очерки», символизирует сдвинувшуюся с места, растревоженную Россию.

Успех «Губернских очерков» был поистине грандиозен. О них говорили, спорили, писали, по существу, все столичные и провинциальные журналы; отдельные монологи, сцены, рассказы ставились в театрах Петербурга, Москвы и других городов, иллюстрировались, переводились на иностранные языки. Казалось, невозможно остановить или хотя бы приглушить влияние обличительной силы щедринской книги на общество. В пестроте критических отзывов заметно стремление либеральной критики умалить художественные достоинства книги и ограничить ее содержание обличением частных злоупотреблений с целью оказать «полезную помощь власти». В 1857 году в журнале «Современник» появились статьи о «Губернских очерках» Чернышевского и Добролюбова, в которых дается истолкование произведения с революционно-демократических позиций.

Чернышевский в «благородной и превосходной» книге Щедрина увидел «много правды, правды живой и очень важной». Она позволила критику сделать вывод о том, что

преступления чиновников, обман купцов, бездеятельность «талантливых натур» — явления не случайные, но результат ненормальных обстоятельств жизни, проявление порочности всего самодержавно-крепостнического строя. Развивая идеи Чернышевского, Добролюбов анализирует образы «талантливых натур» и ставит одну из важнейших проблем эпохи — необходимость появления деятеля нового типа. А в народе, представшем на страницах «Губернских очерков» со всем его горем, бедностью, наивной верой, глубиной чувств, критик видит силу, на которую можно надеяться. В условиях нарастающего общественного подъема книга Щедрина давала возможность Чернышевскому и Добролюбову поднимать острые актуальные вопросы времени и воспитывать русское общество в революционном духе.

В свою очередь, деятельность революционеров-демократов оказала сильное влияние на Салтыкова. Он признавался, что «многим обязан в своем развитии Чернышевскому»[1]. В это время, после появления статей Чернышевского и Добролюбова о «Губернских очерках», происходит личное знакомство и сближение Салтыкова с кружком «Современника».

Как известно, Щедрин считал «Губернские очерки» началом своего вступления в «большую литературу». В книге действительно наметились такие черты писательской индивидуальности, которым еще предстояло «развернуться» в последующем творчестве. Это, прежде всего, живое ощущение времени, умение в большом и малом обнаружить и обобщить скрытую суть явления, отсюда тяга к сатирическим обобщениям, ирония. В «Губернских очерках» писатель нашел и наиболее «подходящий» для себя, хотя не единственный и трансформировавшийся в дальнейшем, жанр — цикл очерков. Наконец, в «Губернских очерках» впервые появляется и Н. Щедрин — имя, которое в истории русской литературы навсегда слилось с именем Салтыкова.

Здесь он — «отставной надворный советник», живой человеческий образ. В последующем творчестве Н. Щедрин окажется многоликим. В рассказчике от первого лица в разных произведениях проявятся эти разные «лики», соотношение его с автором каждый раз предстанет сложным и динамичным. Но неизменно со страниц щедринских произведений будет звучать голос живой движущейся жизни, голос

[1] Белоголовый Н. А. Из воспоминаний о М. Е. Салтыкове// М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников: В 2 т. — М., 1975. — Т. 2. — С. 279.

человека, несущего в себе самом признаки времени, будь то «товарищ» «помпадура борьбы», глуповский летописец, владелец Монрепо или «годящий» с Глумовым герой «Современной идиллии». Писателю всегда важен живой разговор с читателем о современности. В искусстве он видит силу, способную оказать активное влияние на общество, пробудить человека к сознательной жизни, совершить «внутренний переворот в совести его» (V, 13).

С «Губернских очерков» начинается творческуй путь Салтыкова-Щедрина, писателя-сатирика с обостренным восприятием времени, определявшим и проблематику, и художественную структуру его произведений.

ТВОРЧЕСТВО М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА В 60-Е ГОДЫ

Шестидесятые годы оказались трудным, но и высоким временем для Салтыкова. Почти все это десятилетие вплоть до 1868 года, с перерывом примерно в два с половиной года (1862—1864), Салтыков продолжал находиться на государственной службе. Это вызывалось не только личными обстоятельствами, но и принципиальной позицией писателя — он не считал себя вправе пренебрегать любой возможностью непосредственно и деятельно участвовать в судьбах русского общества, облегчать собственными усилиями положение тех, кому хоть в какой-то мере и хоть чем-то он мог помочь.

Неся службу с высокой требовательностью к себе, Салтыков дошел до высоких постов — он занимал в разных местах должности вице-губернатора, управляющего казенной палатой. Он неизменно входил в рассмотрение дел по существу, пытался в разных случаях принимать действенные меры, чем поражал как просителей, так и начальство.

Но этим же определялась и трудность его положения на службе. В кругу своих высокопоставленных сослуживцев он прослыл «вице-Робеспьером», хотя никаких далеко идущих преобразований властям и не предлагал, вполне отдавая себе отчет в безнадежности подобной затеи. Подчиненные нередко роптали на строгость и жесткость по отношению к ним, к обычной практике их чиновничьего поведения.

В передовых кругах пребывание литератора таких убеждений, как Салтыков, на высоких государственных должностях вызывало зачастую недоумение и неодобрение. Многие позиции Салтыкова не понимали или сомневались в ее

искренности. И сатирику приходилось подчас слышать упреки по поводу того, что обличения его пишутся «чернилами с вице-губернаторского стола». Пользовавшийся, особенно у молодежи, большим доверием и популярностью Д. И. Писарев назвал щедринские создания «цветами невинного юмора».

Принесенное шестидесятыми годами оживление общественной жизни в России сказалось, в частности, и в бурном обсуждении на страницах журналов множества «вопросов». Во всех своих высказываниях Щедрин не позволял себе ограничиваться упованиями на будущее или какими-нибудь химерическими проектами. Он не остановился и перед тем, чтобы упрекнуть даже роман «Что делать?» Чернышевского, написанный в Петропавловской крепости, за некоторую иллюзорность мечтаний. Взгляд сатирика оставался последовательно трезв и реалистичен. Но как раз это и обрекало Салтыкова на непонятость и одиночество. Сейчас установлено, что многие из материалов Щедрина не проходили или правились в «Современнике» не только из-за вмешательства цензуры, а по требованиям редакции, где взгляды сатирика далеко не всегда находили поддержку, хотя в 1862—1864 годах Салтыков и сам входил в состав редакции[1].

В конце 60-х годов Салтыков навсегда оставит государственную службу. И хотя отношения своего к известным ему формам революционности он не изменит, но до конца своих дней, и даже на исходе жизни в особенности, будет сомневаться в правильности избранного когда-то пути, подвергать этот собственный путь всяческим язвительным оценкам, корить себя за то, что «не самоотвергался», как это делали те, кто «шел в народ».

В те же 60-е годы в полной мере проявилось своеобразие Щедрина — великого художника.

«История одного города»

Так же, как и Толстой, завершивший «Войну и мир» почти тогда же, когда Щедрин создавал «Историю одного города» (1869—1870), сатирик не взялся назвать свое главное произведение 60-х годов иначе как книгой. «История одного города» тоже была шире всех возможных ограничивающих жанровых определений.

[1] Позднее, с 1868 года до смерти Некрасова, он был соредактором последнего в «Отечественных записках», а с 1878 года до закрытия этого журнала в 1884 году вел его один.

Россия вступала в ту новую эпоху, какую В. И. Ленин потом обозначит как эпоху революции. Толстой, глядя из 60-х годов на время Отечественной войны 1812 года, видел и там все уже устремленным к преодолению сословной узости, перегородок между людьми, предвещающим и обещающим широкий мир бесконечно развертывающей свои возможности жизни. Самим своим внутренним движением участвовала «Война и мир» в созидании этого мира. Ополченцы приняли Пьера Безухова в свою «семью», ему же оказалась доступной та отданность «мировой воле», какую он встретил в Каратаеве. Наташа мерит свою семейную жизнь с Пьером «каратаевским» судом. А Андрей Болконский перед Бородинским сражением может сказать, что испытывает то самое чувство, что и Тимохин, и последний солдат. Так связывала «Война и мир» разные времена в пути России, обнаруживала для происходившего в 60-е годы глубинные корни и давние, издалека идущие основания.

Щедрин тоже своеобразно связал в «Истории одного города» современность с прошлым. Во многих персонажах «Истории...» нетрудно усмотреть черты поведения и облика тех, кто правил Россией в XVIII или в первой четверти XIX столетия. В разных изданиях «Истории...» работа эта уже вполне доказательно проделана комментаторами. И ни у кого не вызывает сомнений сходство Беневоленского со Сперанским или Угрюм-Бурчеева с Аракчеевым (уже близость фамилий сразу наводит на такие аналогии).

Но внимание сатирика привлекало то, что должно было быть изжито, что издавна отягощало и омрачало русскую жизнь и что тем не менее продолжало в ней присутствовать и в 60-е годы, уже после падения крепостного права. Знаменательно в этом смысле, что самое крепостное право в «Истории...» не упоминается — оно уже пало, и потому речи о нем впрямую здесь и нет. Идет же речь у Щедрина лишь о том, что определяло собою прежде и продолжало определять и в современности, по его собственному выражению, «необеспеченность жизни, произвол, непредусмотрительность, недостаток веры в будущее и т. п.». Поэтому Щедрин и настаивал на том, что «не «историческую», а совершенно обыкновенную сатиру имел... в виду, сатиру, направленную против тех характеристических черт русской жизни, которые делают ее не вполне удобною». «Хотя же я знаю подлинно, — продолжал Щедрин, отвечая своим критикам, в письме в редакцию журнала «Вестник Европы», — что существуют и другие черты, но так как меня специально занимает вопрос, отчего происходят жизненные неудоб-

ства, то я и занимаюсь только теми явлениями, которые служат к разъяснению этого вопроса». У сатирика был свой подход к действительности, разумеется, далеко не совпадающий с подходом к ней же, к примеру, Толстого.

Показательно, однако, что и Щедрин, и Толстой, при всей громадности различия между ними, заняты были оба, пусть совершенно противоположным образом, соотнесением времен, общим в них. Новая эпоха самоопределялась, осознавала себя в русской истории, отдавала, так сказать, самой себе отчет в собственном своем месте и значении.

Главным для Щедрина в его книге было — и здесь он опять сближается с Толстым — решительное освобождение от всех привычных понятий и представлений о том, как творится история. Он и начал свою «Историю...» с того, что резко высмеял почтительно покорное, а в сущности рабски-несамостоятельное следование традиции, авторитету, как бы последние ни были высоки, хотя бы даже традиции и авторитету такого великого памятника культуры, как «Слово о полку Игореве». Щедрин твердо отводит все принятые способы как видеть ход истории, так и говорить о ней. Он знает и помнит, что понять и оценить все можно, лишь избавившись от любых привычных шор, от заслоняющих ядро явлений оболочек. «Я... дорожу... формой лишь настолько, — провозглашал сатирик, — насколько она дает мне больше свободы. Вообще я выработал себе такое убеждение, что никакою формою стесняться не следует...» Поэтому-то и выходит Щедрин, как и автор «Войны и мира», хотя и по-другому, к *изображению*.

Город, где происходит действие, назван у Щедрина Глуповым. А первым в длинном ряду градоначальников мы встречаем Брудастого, того самого, с органчиком в голове вместо нормального, человеческого ее устройства.

По первому же впечатлению щедринское изображение никак не сходится с изображаемым. А дальше последуют «фантастический путешественник», так и представляемый читателю, Прыщ с фаршированной головой и другие, им подобные. Между тем ведь в жизни правители России оставались похожими на людей (произносили какие-то обычные слова, ходили в гости и поглощали яства...). Они еще деятельно господствовали и угнетали. Но в самом деле управлять, определять направление событий уже не могли. Их деятельность не требовала подлинных усилий ума и души. Выглядеть они еще продолжали как люди. Однако Щедрин уже открыл, что собственно человеческой материи при подобном типе общественно-исторического поведения

сохраниться не может: если заглянуть внутрь — обнаружишь обязательно какую-нибудь начинку, не больше.

И Щедрин заглянуть не побоялся: он был убежден, что речь может идти не о конце человечества, но лишь о конце градоначальников и градоначальничества. В письме 1871 года А. Н. Пыпину он подчеркивал: «...Градоначальник с фаршированной головой означает не человека с фаршированной головой, но именно градоначальника, распоряжающегося судьбами многих тысяч людей».

Дать на страницах своей книги Прыщу или Брудастому нормальную голову — это для Щедрина значило бы отступить в бессилии перед видимостью. Да, на вид все еще было как бы в порядке. Но энергией ума и воображения писатель проникал много дальше того, что представало глазу, и не мог признать людьми тех, «которых все существование исчерпывается этими двумя романсами»: «Не потерплю!» и «Раззорю!». Еще вроде бы люди, по-видимости так. И вместе с тем по реальному смыслу своего поведения уже нечто выпавшее из рода человеческого.

Именно потому, что звание человека стояло для Щедрина превыше всего, он не мог сохранить градоначальникам людского обличия. Как раз это было бы у Щедрина поношением человечества, согласием с казенными, мертвыми понятиями. Чем больше выводил он градоначальников за пределы рода людского, тем точней передавался в самом принципе неприемлемый для него характер всех их деяний. Мера внешнего несходства градоначальников с их жизненными прообразами становилась у Щедрина мерою постижения и осуждения их общественной природы.

Градоначальники показаны Щедриным не только прямо в своем государственном деле. О Прыще, например, сообщается, что он «травил на городском выгоне зайцев, лисиц, а однажды заполевал очень хорошенькую мещаночку». И тут не менее очевидно, как «животненность», по слову писателя, пронизывает все интересы и возможности щедринских персонажей. Как отметил еще М. Горький, Щедрин «превосходно умел улавливать политику» и «в быте»: в самодержавном государстве она вторгалась в повседневное существование каждого из людей и приобретала сама низменно-бытовой характер.

Впрочем, как раз Прыщ был единственным из градоначальников, кто не преследовал глуповских обывателей своими распоряжениями и опекой, — и «они не успели и оглянуться, как всего у них очутилось против прежнего вдвое и втрое. Пчела роилась необыкновенно, так что меду

и воску было отправлено в Византию почти столько же, сколько при великом князе Олеге. Хотя скотских падежей не было, но кож оказалось множество, и так как глуповцам за всем тем ловчее было щеголять в лаптях, нежели в сапогах, то и кожи спровадили в Византию полностью, и за все получили чистыми ассигнациями. А поелику навоз производить стало всякому вольно, то и хлеба уродилось столько, что, кроме продажи, осталось даже на собственное употребление».

Однако все это даром Прыщу не прошло. Он был съеден предводителем дворянства. Съеден в буквальном смысле (голова-то у него фаршированная) — так содержательно и остро реализуется художником языковая метафора («съесть» кого-нибудь — значит «убрать», «устранить»). И «никто не догадался, что благодаря именно» подобному «обстоятельству», то есть полной уже неспособности Прыща заниматься какими бы то ни было делами, «город был доведен до такого благосостояния, которому подобного не представляли летописи с самого его основания».

Глядя на глуповство с вершины 60-х годов, из времени чаяний и надежд, Щедрин смотрел на него уже словно бы из того будущего, где ничего подобного больше не останется, не должно остаться. История Глупова виделась сатирику не только в своей мрачности и бессмысленности, но и в своей окончательной исчерпанности. Потому-то так законченно и отлились у Щедрина типы градоначальников.

В завершение всего ряда градоначальников на страницах «Истории одного города» появляется Угрюм-Бурчеев. Он аттестуется Щедриным так: «Угрюм-Бурчеев был прохвост в полном смысле слова. Не потому только, что он занимал эту должность в полку, но прохвост всем своим существом, всеми помыслами». В этой характеристике писателем опять же сводятся — и снова с большой остротой — старое, еще петровского времени, наименование должности полкового палача и более позднее бранное обозначение мошенника.

Угрюм-Бурчеев берется остановить реку, то есть прекратить жизнь. Щедрин не обольщается насчет ответной реакции глуповцев — они остаются безгласны. Возражая на упрек одного из рецензентов в том, что население Глупова «слишком пассивно переносит лежащий на нем гнет», писатель говорил, что хотя «можно найти в истории и примеры уклонения от этой пассивности», но «важны не подробности», а общие «результаты», общий же результат «заключается в пассивности».

И все-таки правление Угрюм-Бурчеева вызывает катастрофу — является откуда-то *Оно* и кладет конец истории Глупова. Щедрин не решается предсказывать, чем может смениться глуповское царство, коль скоро сами глуповцы еще не проснулись к собственному и самостоятельному действию. Не исключено, что пришедшая катастрофа не принесет с собою ничего хорошего: в «описи градоначальникам», где, правда, не всюду соблюдена хронологическая последовательность, за Угрюм-Бурчеевым и уже самым последним по «описи» следует «Перехват-Залихватский, Архистратиг Стратилатович, майор», который «въехал... на белом коне, сжег гимназию и упразднил науки». Но потрясение, во всяком случае, Глупов испытывает подлинно катастрофическое. В 60-е годы Салтыков при всей своей трезвости и суровости был в этом убежден непреклонно.

В современной ему реальности художник видел разоблаченных им властителей благополучно процветающими на своих местах. Однако знал он о них и об их неминуемой грядущей участи уже все. И, превращая их своим художническим воображением в нечто низменное, нечеловеческое, он торжествовал радость одержанной нравственной победы.

Смех Щедрина горек. Но есть в нем и высокое упоение тем, что все наконец предстает в истинном свете, всему объявляется настоящая цена, все названо своим именем. Сатирик ни минуты не сомневается в том, что в собственно человеческом качестве градоначальников и сейчас уже больше не существует.

Горек щедринский смех и тогда, когда рассказывается, как лобызались обитатели Глупова при восшествии каждой из выталкивавших и сменявших друг друга шести градоначальниц. Только здесь смех этот по своей природе все же иной. Недаром, так отчетливо видя перед собою Брудастого, или Бородавкина, или того же Угрюм-Бурчеева, мы не можем назвать ни одной столь же заметной фигуры какого-нибудь глуповского обывателя, и недаром никто из таковых не лишен все-таки обычной человеческой головы.

Когда речь шла о градоначальниках, Щедрин безусловно и безоговорочно отвергал их право «уцелеть» в каком бы то ни было виде. Самой системе градоначальничества предстояло, по Щедрину, исчезнуть навсегда и безостаточно. Населению же Глупова, полагал художник, приходит время устыдиться своей рабской покорности, бессмысленной и гибельной своей несамостоятельности, и, таким образом, перестав быть глуповцами, начать новую, неглуповскую жизнь.

Салтыков неоднократно повторял, что владеет своей мыслью вполне и может сам объяснить смысл всего им написанного. В «Помпадурах и помпадуршах», начатых задолго до начала работы над «Историей одного города», еще в 1863 году, а законченных уже после завершения «Истории...», в 1874 году, он и взялся прямо высказаться о своем художественном методе, такое глубокое и полное выражение получившем в «Истории...».

«Литературному исследованию, — читаем здесь, — подлежат не те только поступки, которые человек беспрепятственно совершает, но и те, которые он несомненно совершил бы, если б умел или смел. И не те только речи, которые человек говорит, но и те, которые он не выговаривает, но думает. Развяжите человеку руки, дайте ему свободу высказать всю свою мысль — и перед вами уже встанет не совсем тот человек, которого вы знали в обыденной жизни, а несколько иной, в котором отсутствие стеснений, налагаемых лицемерием и другими жизненными условностями, с необычайной яркостью вызовет наружу свойства, оставшиеся дотоле незамеченными, и, напротив, отбросит на задний план то, что на поверхностный взгляд составляло главное определение человека. Но это не преувеличение и не искажение действительности, а только разоблачение той *другой* действительности, которая может прятаться за обыденным фактом и доступна лишь очень и очень пристальному наблюдению. Без этого разоблачения невозможно воспроизведение *всего* человека, невозможен правдивый суд над ним». Так обосновал сам писатель право и обязанность литературы не ограничивать себя лишь видимостью явлений, а смотреть глубже, видеть дальше, не только улавливать, но и предугадывать. И Щедрину это удавалось.

Скажем, когда писалась «История одного города», губернаторы еще не могли издавать свои законоположения, не было еще и организованной и объявленной системы шпионажа всех за всеми. Но в «Истории...» все это уже возникает — и оно в самом деле пришло. Революционная газета «Начало» в одном из номеров за 1878 год поместит даже такое горестное «извещение»: «Несколько лиц обращаются к г. Щедрину с просьбой писать сатирические статьи в более отвлеченной форме, так как они при настоящей степени их реальности служат, по-видимому, материалом и образцом для государственных распоряжений г. министра внутренних дел». Жизнь словно бы торопилась

оправдать мрачные пророчества сатирика, подтвердить силу его художественных прозрений.

Проникая и предсказывая, Щедрин и сам непосредственно принимал эстафету от своих предшественников по русской классике. В «Помпадурах и помпадуршах» продолжили свое бытие Ноздрев и Коробочка, Молчалин и Чацкий, Софья Павловна Фамусова и Рудин... Пользуясь открытостью этих образов дальнейшему движению и развертыванию общественной жизни, сатирик и принялся прослеживать отрицательные «готовности» воплощенных в них характеров. Ему важно было установить, кем мог бы стать или даже обязательно станет Чацкий или Рудин в новые времена. И в этих случаях Щедрин тоже не хотел удовлетвориться известным. Не останавливался на уже выявленном.

«Благонамеренные речи»

На рубеже шестидесятых и семидесятых годов Щедрин определил происходившее тогда в России как вытеснение «старого ветхого человека» «новым ветхим человеком». Прогрессивной роли за буржуазным развитием писатель признать так никогда и не сумел. Новый общественно-экономический уклад неизменно представал ему только в облике «чумазого», на вопрос об истине отвечающего: «Распивочно и на вынос!» «Подземные ключи» будущего в его глазах были отделены от утверждения капитала и буржуазности. Вообще проблема «Щедрин и буржуазное развитие в России» достаточно сложна и требует еще специального и пристального изучения. Однако «надстроечные» проявления совершавшихся процессов схватывались Щедриным и быстро, и очень глубоко.

В рождавшихся в 70-е годы «Благонамеренных речах» писатель остро запечатлел становление в русской действительности новых, небывалых для нее фигур и отношений. Так, к примеру, именно здесь читатель смог впервые увидеть, как вчерашний крепостной незаметно для других и почти неожиданно для самого себя становится «миллионщиком», «столпом» и одним из немногих хозяев жизни. Щедрин «выслеживал» подобные превращения в их постепенности и первоначальной разрозненности, не торопясь с выводами и заключениями. И соответственно складывался у него *цикл очерков,* друг от друга еще в достаточной степени обособленных, намеренно между собою не всегда спаянных, не устремленных к некоему ответу, который пока

мог бы быть для Салтыкова во всяком случае преждевременным.

Но сквозь многообразие щедринских наблюдений стали прочерчиваться некие сквозные темы. В частности, открывалось, что слова и понятия, совсем еще недавно обозначавшие какие-то твердые, вроде бы незыблемые установления, потеряли реальное обеспечение, стали всего лишь «благонамеренными речами», прикрывающими никак не соответственные им поступки, действия, образ жизни. У человека возникали совсем новые, утратившие прежнюю определенность отношения с им же самим произносимыми словами, с понятиями, которые недавно казались неколебимыми...

Уже в черновиках «Анны Карениной» об Алексее Александровиче, настигнутом бедою, говорится, что «ни закон, ни религия, ни суждения общие не дали ему и тени помощи». А ведь Алексей Александрович продолжал молиться и в самом деле обращался к господу богу! Когда в самом романе Толстого Анна, признавшаяся во всем мужу, получает от него письмо, которое должно решить ее судьбу, она беспрестанно повторяет: «Боже мой! Боже мой!» Но автор считает себя обязанным тут же вступить со своим комментарием: «Ни «боже», ни «мой» не имели для нее никакого смысла. Мысль искать своему положению помощи в религии была для нее, несмотря на то, что она никогда не сомневалась в религии, в которой была воспитана, так же чужда, как искать помощи у Алексея Александровича. Она знала вперед, что помощь религии возможна только под условием отречения от того, что составляло для нее весь смысл жизни». И все-таки слова эти у Анны вырвались...

«Суждения общие», как обозначено это у Толстого, утрачивали над отдельным человеком реальную власть. Чуть не каждому доводилось теперь на свой риск и страх выстраивать собственные отношения со всею действительностью, хотя лишь весьма и весьма немногим дано было подняться до самостоятельности подлинной («...Между нами очень мало лицемеров и очень много лгунов, пустосвятов и пустословов», — в присущей ему манере заметит Щедрин). На подобной основе и стали некоторые из очерков цикла «Благонамеренные речи» стягиваться в *романное* единство, каковым и явились выделившиеся из «Благонамеренных речей» «Господа Головлевы» (1875—1880).

«Господа Головлевы»

Действие «Господ Головлевых» начинается еще при крепостном праве в помещичьей усадьбе. Там же оно продолжается и потом. Крепостного права больше нет, а многие давние усадьбы все стоят.

У Арины Петровны остались ее земли, ее хозяйство. И вроде бы можно все дела вести просто по-старому.

Но и в головлевской помещице дает себя сейчас знать собственная инициатива. Она по-своему, своей властью и властностью пытается поддерживать в семье старый порядок, старые устои. И уверена, что она над семьей — хозяин, ее воля — единственная, решающая сила.

Энергия ее при этом изначально подточена привычкой к прежним временам, внутренней ее от них неотделенностью. И, по удивительному выражению Щедрина, она «цепенеет в апатии властности». «Семейная твердыня, воздвигнутая неутомимыми руками Арины Петровны, рухнула, но рухнула до того незаметно, что она, сама не понимая, как это случилось, сделалась соучастницею и даже явным двигателем этого разрушения...» «Умертвия» прошлого роковым образом направляют все поступки, все действия Арины Петровны в конечном счете против ее же замыслов, против ее же самой. Направляют неизменно и неумолимо. Спасти хоть что-то в «устоях» ей при всех ее усилиях не суждено. Более того — чем настойчивей усилия, тем верней все рушится: давнее, прежнее с какой-то своей инициативой, своим планом оказывается несовместимо, обращает их в губительную противоположность.

Еще более сложный процесс исследует Щедрин в Иудушке. Здесь открывается, как бесповоротно обречена жизнь, погребаемая под суммой слов обветшавших, лишенных уже действительной почвы, как безысходно разрушительны могут оказаться даже и одни речи, еще недавно выглядевшие всего только благонамеренно.

Порфирий Головлев замыкается в мир слов, пытаясь ими одолеть, в буквальном смысле заговорить все и всех вокруг, отвести реальность, с которой он все меньше справляется, как бы в небытие, укрыться от нее в словах. Потому-то и называет его Щедрин именно Иудушкой, а не Иудой, и не Иудино предательство имеется тут в виду. Все обращения В. И. Ленина к щедринскому образу очень точно вскрывают это особое его содержание.

Многое у Иудушки в его «деле» как будто даже и получается.

Вспомним хотя бы, как удается Иудушке отговориться от факта рождения у Евпраксеюшки его, Иудушкина, сына, когда он ведет беседу со священником, только что собственными руками окрестившим младенца.

Иудушка с глазу на глаз с батюшкой плетет свою словесную паутину: «— А притом, я и так еще рассуждаю, ежели с прислугой в короткие отношения войти — непременно она командовать в доме начнет. Пойдут это дрязги да непорядки, перекоры да грубости: ты слово, а она — два... А я от этого устраняюсь».

Священник знает о действительных отношениях Иудушки с Евпраксеюшкой все, сейчас окрестил их незаконнорожденного сына. И от речей Иудушки у него «даже в глазах зарябило». Но возразить он так ничего и не решился. Факт тут же как бы перестал существовать, словно бы «снятый» словами. И подобных побед у Иудушки немало.

Только победы эти — пирровы.

В произносимые им слова Иудушка сам верить не может. Он лишь пользуется ими как орудием самоутверждения и воздействия на других. И, переставая быть средством естественного человеческого общения, они перестают связывать Иудушку с миром. Призванные отвести от реальности тех, с кем Иудушка сталкивается, они постепенно все больше и больше заслоняют эту же реальность ему самому. Так погружается Иудушка в бессмысленнейшие, пустопорожние свои подсчеты и рассуждения, предается пустомыслию, полностью отрешенному от действительности.

Происходит отчуждение слова одновременно и от стоящей за ним конкретности бытия, и от пользующихся им людей. Слово вообще перестает что-нибудь значить.

Когда один из сыновей Иудушки просил отца разрешить ему жениться, Иудушка послал ответ, который выглядел согласием. Однако, ссылаясь на этот же свой ответ, Головлев оставил юношу без всякой помощи, и тот погиб.

Сам Иудушка маменькиного «проклинаю» ждал все же с непреодолимым страхом, почти с ужасом. Прозвучав же наконец, и оно оказалось только словом, не имеющим никакого содержания и силы, давно выпотрошенным, пустым.

Уже как нечто самостоятельное, отдельное, само себе довлеющее, слова заполняют в Иудушке без остатка то «пространство», где должны бы «помещаться» живые привязанности, живые побуждения. Пустословие предстает равно губительным, как для слова, буквально разлагающегося в Иудушкиных устах (до полной наглядности во всех этих «тальница», «опытец»), так и для Иудушки, оста-

ющегося при одних словах и без чего бы то ни было за ними.

Спасения для Порфирия Головлева теперь нет. Нарастает окончательное и необратимое разобщение его со всеми людьми. Рядом с ним — одни могилы. Ничему живому уцелеть здесь не дано. Аннинька бежит от дяди, бросив ему: «Страшно с вами!» И этот ее возглас помнит и повторяет даже тупоголовая Евпраксеюшка.

На страницах щедринского романа вымирает весь головлевский род. Историческая выморочность входит в кровь, проникает в естество, передается из поколения в поколение. Запой словесный с непреложностью приводит к запою и в первичном, привычном смысле этого слова — и вот уже последние из Головлевых, Иудушка и Аннинька, доживают свои дни в пьяном беспамятстве и угаре.

Как в это же время Золя на Западе, Щедрин тоже обнаруживал новые «сопряжения» в человеке биологического и исторического, наследственного и собственно своего, их более тесную, чем когда бы то ни было раньше, взаимозависимость. Только русский писатель воспринимал эту связь шире и свободней, чем натуралисты, и не случайно возражал Золя. Он вступал, по известной характеристике Луначарского, в «глубины духа». В те самые, на каких у Достоевского развертывалась драма рода карамазовского (хоть и Достоевскому Щедрин был оппонентом неизменным).

И Щедрин не соглашался допустить, чтобы в той же головлевской усадьбе все было лишь безысходно мертво и способно только дотлевать. Даже в Евпраксеюшке он не обошел того, как «инстинкты молодости», сначала «тупо тлевшие», потом вдруг «горячо и привязчиво вспыхнули». Не оставил без внимания Евпраксеюшкиного, пусть уродливого и бессильного, порыва жить.

«Головлевы» еще не были завершены, а финал Иудушки был всем как будто совершенно ясен. «...Он может... делаться все хуже и хуже: потерять все нажитое, перейти в курную избу, перенести все унижения и умереть на навозной куче...» — писал Щедрину Гончаров. И дальше уверял: «...Нанести себе удар ножом, пустить пулю в лоб — это значит все-таки сознать какой-нибудь ужас своего положения, безотрадность падения, значит почувствовать в себе утробу — нет, в такой натуре ни силы на это не хватит, ни материалу этого вовсе нет».

Для Щедрина же при всей его неумолимости даже в Иудушке какой-то «материал» (хоть и не годный на то, что-

бы поднять самого Иудушку или принести что-нибудь другим) исключен не был. Ведь тут перед художником была все-таки человеческая особь, а не, скажем, «градоначальничество»!

И вот каким оказался у Щедрина конец последнего Головлева: «Наконец он не выдержал, встал с постели и надел халат. На дворе было еще темно, и ниоткуда не доносилось ни малейшего шороха. Порфирий Владимирыч некоторое время ходил по комнате, останавливался перед освещенным лампадкой образом искупителя в терновом венце и вглядывался в него. Наконец он решился. Трудно сказать, насколько он сам сознавал свое решение, но через несколько минут он, крадучись, добрался до передней и щелкнул крючком, замыкавшим входную дверь.

На дворе выл ветер и крутилась мартовская мокрая метелица, посылая в глаза целые ливни талого снега. Но Порфирий Владимирыч шел по дороге, шагая по лужам, не чувствуя ни снега, ни ветра, и только инстинктивно запахивая полы халата». Дальше говорится, что «на другой день, рано утром, из деревни, ближайшей к погосту, на котором была схоронена Арина Петровна, прискакал верховой с известием, что в нескольких шагах от дороги найден закоченевший труп головлевского барина».

Мы видим, как только «наконец» не выдержал последний Головлев и лишь «наконец» решился. От нас не скрыто, что нет оснований судить, «насколько он сам сознавал свое решение». Смерть тут так же не является разрешением, как и все, ей предшествовавшее.

И все-таки Щедрин называет теперь своего героя не Иудушкой, но Порфирием Владимирычем. Помянут «искупитель в терновом венце», могила матери... Самая тональность повествования меняется совершенно.

«Вещество существования» человека (если прибегнуть к известному определению А. Платонова) на последней ступени надругательства над ним само поднялось на свою защиту. И постояло за себя. Даже в Иудушке, где «материалу», казалось бы, не осталось уже вовсе. Создатель «Головлевых» сумел это художнически обнаружить и художнически же утвердить. Не остывая ни на минуту к «злобе дня», Щедрин входил и в такие сферы бытия, которые сам однажды, говоря о Достоевском, назвал «областью предведений и предчувствий».

ТВОРЧЕСТВО М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА В 80-Е ГОДЫ

Последнее десятилетие в жизни и творчестве Салтыкова-Щедрина оказалось наиболее мучительным. Мучительным — в отношении физическом (писатель был тяжело болен) и в отношении нравственном: в стране господствовала жесточайшая реакция. «Нужно большое самообладание, чтоб не придти в отчаяние», — писал он (XX, 133). Нельзя не удивляться, что в этих условиях Щедрин продолжал работать. И как работать! «За рубежом», «Письма к тетеньке», «Современная идиллия», «Пошехонские рассказы», «Сказки», «Мелочи жизни», «Пошехонская старина» и другие произведения свидетельствуют о том, что до конца Щедрин остался самим собой, в трудное время сумел выстоять и как человек, и как писатель.

В начале 80-х годов Салтыков-Щедрин публикует сатирический цикл «За рубежом». Он посетил Германию, Францию, Швейцарию после франко-прусской войны и Парижской коммуны. Сложившиеся в Западной Европе буржуазные порядки произвели на писателя удручающее впечатление. Он создал образ буржуазной Европы, которая «покончила с процессом созидания» и утвердилась в своей реакционности.

«Самый гнетущий элемент» берлинской жизни, на взгляд писателя, — самодовольная фигура прусского офицера с «выпяченной грудью» и закрученными усами. В его образе сатирик заклеймил ненавистный ему германский милитаризм. Уничтожающую характеристику дает Щедрин и буржуазной Франции. Париж, некогда имевший для человечества значение светоча, теперь... «вонял!». «Никогда палата депутатов не видала в стенах своих таких сытых и жирных сынов отечества». Французская буржуазная республика — это «республика сытая, солидная, без республиканцев». Так, по словам В. И. Ленина, Щедрин «классически высмеял... Францию, расстрелявшую коммунаров, Францию пресмыкающихся перед русскими тиранами банкиров...». Таковы, с точки зрения Щедрина, политические итоги западноевропейской жизни.

Но буржуазная «безыдейная сытость» не могла не сказаться и на развитии духовной культуры Запада. Щедрин высмеивает французскую литературу натуралистического толка, которая интересуется «главным образом человеческими торсами» и любовными похождениями. Русский писатель-демократ страстно отстаивает высокоидейное ис-

кусство, освещенное гуманистическими идеалами». Он горько сожалеет об утрате «горения мысли», «которое в течение слишком полустолетия согревало не только Францию, но через ее посредство и мир».

Отказывает Щедрин буржуазной Европе и в прогрессе социальном. Сопоставляя Россию и Запад, он вводит в первую главу цикла драматическую сценку, фантастический диалог-диспут «мальчика в штанах» (благонамеренного немецкого «бауэра») и «мальчика без штанов» («пострелёнка» из русской деревни). Писатель показывает, что различие в образе жизни русской и западноевропейской — чисто внешнее, но социально-экономическая структура общества одинакова. В Германии, где существуют «гехты» и «кнехты», «речь идет совсем не о распределении богатства, а исключительно о накоплении их» в руках «толстосумов-буржуа». В России же происходит «расхищение» богатств и разорение крестьян «мироедами». «Современная русская община», по мнению Щедрина, не может защитить мужика от Колупаева.

Щедрину ненавистен капитализм, но он полемизировал с теоретиками народников, которые считали, что через крестьянскую общину, минуя капитализм, Россия может перейти к социализму. Для писателя развитие капитализма в России — факт, с которым нельзя не считаться. Не случайно в финале цикла вновь появляется русский мальчик, но уже в штанах, полученных от Разуваева. Однако в диалоге двух мальчиков подчеркнуто разное отношение к капитализму на Западе и в России. «Родители» немецкого мальчика приняли его, заключив с «господином Гехтом» «контракт» («за грош черту душу продали»). А русские мужики «задаром душу отдали» Колупаеву. «Так то задаром, а не за грош,—рассуждает «мальчик без штанов».— Задаром-то я отдал — стало быть, и опять могу назад взять...» Как видно, он надеется освободиться от Колупаева: «...Будет и на нашей улице праздник!» «С Колупаевым мы сочтемся... это верно!»

В диалоге двух мальчиков, как и вообще в начале цикла, чувствуется ожидание скорых перемен, революционных потрясений, неизбежность которых ощущалась в России с нарастанием второй после крестьянской реформы революционной ситуации в конце 70-х годов. Однако цикл «За рубежом» Щедрин завершает уже после событий 1 марта 1881 года (убийства народовольцами Александра II), когда общественно-политическая обстановка в стране резко изменилась — началась реакция. Символом ее в

очерках Щедрина явился образ «торжествующей свиньи», которая, к удовольствию публики, «чавкает правду».

«Мрачные думы» пронизывают финальные страницы книги: «Становится жутко, потому что хлевные идеалы формулируются уже чересчур решительною и беззастенчивою рукой», потому что «шкурный инстинкт грозит погубить, если уже не погубил все прочие жизненные инстинкты. Ужасно подумать, что возможны общества, возможны времена, в которых только проповедь надругательства над человеческим образом пользуется правом гражданственности... Невольно вырывается крик: неужто все это есть, неужто ничего другого и не будет? Неужто все пропало, все?» (XIV, 222). Начинается новый этап борьбы писателя за человека. Преодолевая произвол цензуры, Щедрин стремится противостоять распространению в обществе «хлевных идеалов» и защитить «правду».

В 1881—1882 годах он печатает «Письма к тетеньке», касающиеся «исключительно современности». «Тетенька»— оппозиционно настроенная интеллигенция, русское либеральное общество. С иронией пишет Щедрин о «нравственной нестойкости» «тетеньки», высмеивает ее «шатания», переходы от радости к печали, от трусости к приспособлению. Но писатель в известной мере и сочувствует «тетеньке», стремясь поддержать свойственное ей когда-то стремление к «борьбе за идеал».

Вслед за «Письмами к тетеньке» Щедрин возобновил работу над «Современной идиллией». Замысел, возникший и частично реализованный еще в 1877—1878 годах, оказался теперь в высшей степени актуальным. В 1869 году в «Господах ташкентцах» Щедрин писал об изменении жанра традиционного романа, которому «предстоит выйти из рамок семейственности». «Роман современного человека разрешается на улице, в публичном месте, везде, только не дома; и притом разрешается самым разнообразным, почти непредвиденным образом» (X, 33). Именно такой общественно-политический, сатирический роман, а не цикл очерков (на этом Щедрин настаивал) представляет собой «Современная идиллия».

Единый по замыслу, сюжету и композиции роман «Современная идиллия» показывает, как складывается личная судьба человека под влиянием «внутренней политики».

В соответствии с духом времени герои романа, либеральничающие интеллигенты Рассказчик и Глумов, по совету Молчалина, решили «годить»: очистили письменные столы от бумаг и книг, отказались от чтения, «свободного

обмена мыслей» и очень скоро, утратив «человеческий образ», превратились в «идеально-благонамеренных скотин». Но и этого оказалось мало: «Герои... — пишет Щедрин, — под влиянием шкурного сохранения, пришли к убеждению, что только уголовная неблагонадежность может прикрыть и защитить человека от неблагонадежности политической, и согласно с этим поступают, то есть заводят подлые связи и совершают пошлые дела» (XIX, 246).

Злоключения и «подвиги» героев втягивают в орбиту их действий массу лиц, типов, рожденных временем: «негодяи», квартальные надзиратели, адвокат Балалайкин, «штучка» купца Парамонова, нищие мужики, арендатор Ошмянский, меценат Кубышкин и многие другие. Известные фешенебельные рестораци и трактиры, увеселительные заведения, полицейский участок, адвокатская контора, пароход, усадьба Проплеванная, Кашинский окружной суд, редакция газеты «Словесное удобрение» и т. п. дают возможность писателю охватить самые разнообразные жизненные сферы, осветить многие острые проблемы жизни политической, социальной, экономической, нравственной. В «Современной идиллии» встает чудовищная картина нравственного растления общества под давлением «внутренней политики». «Негодяй» становится «властителем дум современности». Контрреволюция, уголовщина, беззастенчивое воровство, «благонамеренность» раскрываются писателем как явления, обусловленные друг другом.

Однако герои романа, пережив процесс «мучительного оподления», потрясенные содеянным, почувствовали «тоску проснувшегося Стыда...». «Говорят, что Стыд очищает людей, — и я охотно этому верю, — писал Щедрин в финале.— Но когда мне говорят, что действие Стыда захватывает далеко, что Стыд воспитывает и побеждает, — я оглядываюсь кругом, припоминаю те изолированные призывы Стыда, которые от времени до времени прорывались среди масс Бесстыжества, а затем все-таки канули в вечность... и уклоняюсь от ответа» (XVI, 283). Однако напоминание о стыде и совести — извечный долг литератора, особенно в эпоху «страшного нравственного угнетения». Внутреннее противостояние человека злу, ответственность за свои поступки — иного пути для человека Щедрин не видел.

Политическая реакция наступала. В начале 80-х годов журнал «Отечественные записки» получил два предостережения, а в апреле 1884 года был закрыт. Щедрин пережил этот удар как глубоко личную трагедию. Его лишили главного — «возможности ежемесячно беседовать с читателем»,

которого он «искренно и горячо любил» (XX, 22). Но заставить писателя замолчать реакции не удалось. Еще до закрытия «Отечественных записок» он начал работу над сказками и в ближайшие годы создал книгу сказок — наиболее значительное и оригинальное явление творчества Щедрина 80-х годов.

Сказки

Сказочный жанр и раньше привлекал внимание сатирика. Первые три сказки «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», «Пропала совесть» и «Дикий помещик» были написаны еще в 1869 году. Некоторые сказки органично вошли в более крупные произведения: например, «Сказка о ретивом начальнике» в «Современной идиллии». Отдельные сказочные образы, особенно зоологические уподобления, часто встречались уже в раннем творчестве писателя. В «Губернских очерках», например, действуют чиновники — осетры и пискари; у губернских аристократов проявляются свойства то коршуна, то щуки зубастой, а в выражении лиц угадывается «нечто плотоядное», «свиное» или «телячье». Вообще фантастика, свойственная сатире Щедрина, способность улавливать «животные» проявления жизни обусловили органичность зарождения в его художественном сознании сказочного жанра.

Однако раньше Щедрин писал лишь отдельные сказки. Теперь же, в 80-е годы, за сравнительно короткий срок создается книга сказок. Работу над ней никак нельзя объяснять только произволом цензуры, тем более что через цензуру сказки проходили довольно трудно, а некоторые из них так и не появились в легальной печати при жизни писателя. Более важными для Щедрина в этот период оказались содержательные возможности сказочного жанра и книги сказок в целом.

В 1883—1886 годах было написано 28 сказок из общего числа 32. И это еще далеко не все: многие замыслы (не менее шести сказок!) остались не реализованными. «Голова до сих пор полна... между прочим, сказками... Надобно отказаться от этой книги, которая не повредила бы мне...» — писал Щедрин (XX, 22—23). Сказочные образы будто сами собою рождались из жизни и мыслились не иначе, как в составе книги. Только в своей целостности книга сказок и могла выразить то «особенное патологическое состояние», в котором находилось русское общество в условиях реакции 80-х годов.

В «Истории одного города» Щедрин отказал в человеческом естестве градоначальникам, безголовым правителям России. В сказках открывается всеобщее «остолбенение». Под влиянием страха, «зоологического» инстинкта самосохранения «в обществе замечается наклонность уничтожить всякие порывы» (XIX, II, 255). И Щедрин уже не может сохранять за таким человеком даже внешне сколько-нибудь человеческий облик. Не случайно большинство его сказок написано в форме животного эпоса.

Самая безудержная фантастика в сказочном мире Щедрина пронизана реальным «духом времени» и выражает его. Под влиянием времени преображаются традиционные персонажи сказок. Заяц оказывается «здравомыслящим» или «самоотверженным», волк — «бедным», баран — «непомнящим», орел — «меценатом». А рядом с ними появляются не закрепленные традицией, художественно осмысленные Щедриным как знамение времени образы вяленой воблы, премудрого пискаря, карася-идеалиста, чижика со своим горем и т. п. И все они, звери, птицы, рыбы, уже не люди, а скорее «очеловеченные» животные, вершат суд и расправу, ведут «научные» диспуты, дрожат, проповедуют... Вырисовывается «какая-то фантасмагория», в мареве которой лишь кое-где с трудом проступают человеческие лица.

«Никогда ничего подобного не бывало», «у зверей этого нет», «светопреставление» — так определялась Щедриным действительность, воплощенная в сказках. И самое страшное: никогда еще «неправда» так хладнокровно не рассчитывала, «что она останется без возражений» (XX, 48). Поэтому писатель исследует в сказках типы общественного поведения, проявленные временем. Он едко высмеивает всякого рода приспособления, упования, несбыточные надежды, продиктованные инстинктом самосохранения или наивностью, убеждает читателя в бессмысленности любого компромисса с реакцией. Ни самоотверженность зайца, сидящего под кустом по «волчьей резолюции», ни мудрость пискаря, забившегося в нору, ни решимость карася-идеалиста, вступившего в диспут со щукой о возможности достижения социальной гармонии мирными средствами, не спасают от гибели. Уж на что лучше, кажется, приспособилась к политике «ежовых рукавиц» вяленая вобла: «Теперь у меня ни лишних мыслей, ни лишних чувств, ни лишней совести, — ничего такого не будет», — радовалась она. Но по логике времени, «смутного, неверного и жестокого», и вобла была «слопана», так как «из торжествующей пре-

вратилась в заподозренную, из благонамеренной — в либералку». Особенно беспощадно высмеял Щедрин либералов. Отказавшись от борьбы и протеста, шаг за шагом уступая реакции, они неизбежно должны были пройти все стадии оподления. В письмах этого времени Щедрин тоже нередко уподоблял либерала животному. «...Хоть бы одна либеральная свинья выразила сочувствие!» — писал он по поводу закрытия «Отечественных записок» (XX, 14). «Нет животного более трусливого, как русский либерал» (XX, 40). И в художественном мире сказок действительно не нашлось животного, равного по подлости либералу. Щедрину было важно назвать ненавистное ему общественное явление собственным именем и заклеймить его на все времена («Либерал»).

Писатель по-разному относился к своим сказочным персонажам. Смех его, и гневный и горький, не отделим от понимания страданий человека, обреченного «уставиться лбом в стену и в этом положении замереть» (XX, 255). Но при всей симпатии, например, к карасю-идеалисту и его идеям Щедрин трезво смотрел на жизнь. Судьбой своих сказочных персонажей он показал, что отказ от борьбы за право на жизнь, любая уступка, примирение с реакцией равносильны духовной и физической гибели человеческого рода.

Как раз в период работы над сказками, особенно после закрытия «Отечественных записок», у Щедрина бывали минуты отчаяния. Но никогда он не позволял себе уклоняться от правды, пусть жестокой и горькой. С усилением трагического мироощущения очевидно открывалась ему непримиримость социальных противоречий, необходимость коренной перестройки общества. Эта мысль острее, чем в других произведениях, нашла отражение в книге сказок. Фантастический мир сказок, населенный хищниками, объединяющий и людей, и зверей, и рыб, и птиц, позволил писателю все расставить по своим местам, всему дать свое подлинное название.

Доходчиво и художественно убедительно он внушал читателю, что самодержавие, как Богатырь, рожденный от Бабы-яги, прогнило изнутри и ждать от него помощи или защиты бессмысленно («Богатырь»). Тем более что деятельность царских администраторов неизменно сводится к «злодеяниям». «Злодеяния» могут быть «срамными», «блестящими», «натуральными», но они остаются «злодеяниями» и обусловлены не личными качествами «Топтыгиных», а принципом самодержавной власти, враждебной народу,

гибельной для духовного и нравственного развития нации в целом («Медведь на воеводстве»). Пусть волк и отпустил однажды ягненка, пусть какая-то барыня пожертвовала погорельцам ломти хлеба, а орел «простил мышь». Но «с чего же, однако, орел «простил» мышь? Бежала она по своему делу через дорогу, а он увидел, налетел, скомкал и... простил! Почему он «простил» мышь, а не мышь «простила» его?» — прямо ставит вопрос сатирик.

Таков уж «исстари заведенный» порядок, при котором «волки с зайцев шкуру дерут, а коршуны и совы ворон ощипывают», медведи разоряют мужиков, а «мздоимцы» их грабят («Игрушечного дела людишки»), пустоплясы пустословят, а коняги в поте лица работают («Коняга»); Иван Богатый и в будни ест щи с убоиной, а Иван Бедный и в праздники — с пустом («Соседи»). Ни подправить, ни смягчить этот порядок нельзя, как нельзя изменить хищную природу щуки или волка. Щука, не желая того, проглотила карася. И волк не по своей воле «так жесток, а потому, что комплекция у него каверзная: ничего он, кроме мясного, есть не может. А чтобы достать мясную пищу, он не может иначе поступать, как живое существо жизни лишить. Одним словом, обязывается учинить злодейство, разбой» («Бедный волк»). Хищники подлежат уничтожению, иного выхода сказки Щедрина просто не предполагают.

Но когда же поймут эту истину широкие народные массы, тот самый «коренной, задавленный русский мужик», который «напрягал все усилия, чтобы осуществить свое право на жизнь, но по какому-то горькому недоразумению, осуществлял его лишь в самой недостаточной степени» («Соседи»)? Вот что волнует писателя. Народ, широко представленный в сказках, — всегда элемент страдательный, но и единственно жизнеспособный, жизнедеятельный, хотя не осознающий еще в полную меру своих возможностей.

Обобщенный образ народа с наибольшей эмоциональной силой воплощен в сказке «Коняга», отличающейся от других особой «высокостью» содержания. Высмеяв разговоры о мужике «пустоплясов», Щедрин, может быть, единственный из писателей-современников отказался от всякой идеализации крестьянской жизни, крестьянского труда и даже деревенской природы. И жизнь, и труд, и природа открываются ему через вековечные страдания мужика и Коняги. В сказке выражено не просто сочувствие и сострадание, но глубокое понимание той безмерной трагической безысходности жизни, которая таится в самом бессмертии

мужика и Коняги. Казалось бы, речь идет о самом насущном: корм, борозда, работа, обожженные солнцем плечи, разбитые ноги. Но «нет конца работе», «нет конца полю», «никогда не потухнет этот огненный шар» солнца, «никогда не прекратятся дожди, грозы, вьюги, мороз...», «нет конца жизни»... «Сколько веков он несет это иго — он не знает; сколько веков предстоит нести его впереди — не рассчитывает». Мера страданий народа, определяемая духовным, нравственным потенциалом самого писателя, вырастает до вселенских масштабов, не подвластных времени...

«Из века в век цепенеет грозная, неподвижная громада полей, словно силу сказочную в плену у себя сторожит. Кто освободит эту силу из плена? Кто вызовет ее на свет? Двум существам выпала на долю эта задача: мужику да Коняге. И оба от рождения до могилы над этой задачей бьются, пот проливают кровавый, а поле и поднесь своей сказочной силы не выдало, — той силы, которая разрешила бы узы мужику, а Коняге исцелила бы наболевшие плечи».

Вероятно, когда-нибудь на этот вопрос и ответит будущее. Но сейчас, даже в сказке, трезвый мыслитель Щедрин не может и не хочет «выдумывать» особой «сказочной силы», которая облегчила бы страдания народа. Очевидно, сила в самом народе. Но проснется ли она? И когда? Все это для писателя пока еще скрыто в тумане далекого будущего. Тем не менее мысль о необходимости пробуждения народного сознания, поисков правды, нравственной ответственности человека за жизнь не подлежит сомнению и составляет пафос всей книги.

Особое место в ней занимают сказки о правдоискателях: «Путем-дорогою», «Приключение с Крамольниковым», «Христова ночь», «Ворон-челобитчик», «Рождественская сказка» и др. В них раскрывается трудность борьбы за правду и все-таки необходимость ее. Трудность такого приобщения к правде символизирована в «Рождественской сказке» в образе неокрепшего сердца отрока: «Правда мелькнула перед ним и напоила его существо блаженством; но неокрепшее сердце отрока не выдержало наплыва и разорвалось». Знаменательно, что в большинстве сказок правдоискатели имеют человеческий облик и тем самым определяется мера человеческого начала в сказочном мире Щедрина.

Своего рода идейным заключением книги стала сказка-элегия «Приключение с Крамольниковым», носящая исповедальный характер. Герой ее литератор Крамольников

внутренне близок автору. В его размышлениях отразилось тяжелое душевное состояние самого Щедрина в период закрытия «Отечественных записок». Для автора и героя трагично даже не то, что «душа запечатана», что исчезла возможность «огнем своего сердца зажигать сердца других». Трагично общее состояние жизни, признаком которой стало «отступничество». «Вчерашних свободных мыслителей» — «придавило». Почему? Как жить? «Как устроиться с семейным началом?» «Как сделать, чтобы оно... не мешало быть гражданином?» Эти вопросы терзают и автора и героя. Считая себя лично ответственным за нравственное состояние общества, Крамольников переживает духовный кризис. Он решительно переоценивает характер своей деятельности, да и всей жизни. «Отчего ты не шел прямо и не самоотвергался? Отчего ты подчинял себя какой-то профессии, которая давала тебе положение, связи, друзей, а не спешил туда, откуда раздавались стоны? Отчего ты не становился лицом к лицу с этими стонами, а волновался ими только отвлеченно? <...> Все, против чего ты протестовал, — все это и поныне стоит в том же виде, как и до твоего протеста. Твой труд был бесплоден».

Разумеется, такая самооценка Крамольникова, при всей близости его к автору, не тождественна объективной оценке деятельности Щедрина, но, безусловно, отражает идейные сдвиги в мировоззрении писателя. Щедрин, как видно, приходит к мысли о недостаточности только «литературных» форм протеста, о необходимости личного участия в революционной борьбе.

Призыв к практической деятельности, звучащий в сказке, Щедрин рассматривает теперь как долг писателя перед обществом. Он писал о своем герое: «Последний всего менее человек компромиссов и ежели создаст теорию, то для практики совсем иного рода... Можно признавать ее иесвоевременною и небезопасною, но в литературе напоминать об ней не только можно, но и должно».

По словам Н. В. Гоголя, «сказка может быть созданием высоким, когда служит аллегорическою одеждою, облекающею высокую духовную истину, когда обнаруживает ощутительно и видимо даже простолюдину дело, доступное только мудрецу» [1]. Щедрин дорожил доступностью жанра сказки. Он обращался к широкому демократическому читателю, нес «простолюдину» и «мудрецу» правду о русской жизни.

---

[1] Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. — М.; Л., 1952. — Т. 8. — С. 483.

В книге сказок, насыщенной «злобой дня», заключалось глубокое общечеловеческое содержание. Об этом взволнованно написал Щедрину художник Крамской по поводу сказки «Карась-идеалист»: «...Впечатление громадно. Никогда еще мне на столь малом пространстве не давали современные писатели так много содержания и такого глубокого интереса; мало того, это до такой степени высокохудожественно, что я не могу прийти в себя от удивления! Сказка, не более как сказка, а между тем высокая трагедия» [1]. Щедринские образы открывали существенные явления жизни общечеловеческой, поэтому их непреходящая ценность по-своему осмыслялась каждой последующей эпохой. К сказочным образам Щедрина любил обращаться В. И. Ленин.

«Мелочи жизни». «Пошехонская старина»

Вопросы, поставленные в книге сказок, требовали «погружения» в жизнь. В 1886—1887 годах Щедрин создает новый художественно-публицистический цикл «Мелочи жизни». «Общее настроение общества и масс — вот главное, что меня занимает, — писал он, — и это главное свидетельствует вполне убедительно, что мелочи управляют и будут управлять миром до тех пор, пока человеческое сознание не вступит в свои права...» (XVI, II, 35).

В связи с этим необходимо понять, «в силу чего же живет современный человек?». Писатель обращается к жизни «среднего человека» в его ежедневной житейской практике, углубляется в психологию простолюдина и, соответственно, заново разрабатывает жанры публицистического, бытового очерка, психологического этюда.

Результаты предпринятого Щедриным анализа оказались трагическими. Суть не в том, что в многоликой массе людей «одна разновидность изнемогает по-своему, а другая по-своему, а в том, что все одинаково только изнемогают и одинаково тратят свои силы около крох и мелочей». И самое страшное: к этой массе «изнемогающих» примыкают и люди убежденные. Герой очерка «Имярек», близкий по духу литератору Крамольникову и самому писателю, понимал, что человек, «даже осиянный ореолом, не перестает быть обыкновенным средним человеком и, в конце концов, ищет доброго дружеского слова, пожатия

[1] И. Н. Крамской, его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. — Спб., 1888. — С. 499.

дружеской руки. Отсутствие этих признаков среднечеловеческого существования действует так удручающе, что многих, несомненно сильных, заставляет отступать» (XVI, II, 320).

Как же в таком случае совместить жизнь среднего человека со служением идеалу? — вопрос мучительный и глубоко личный для Щедрина. Дело не в том, что он разочаровался или усомнился в своей деятельности. Но в период подведения жизненных итогов важны общие результаты, а они как раз и не могли удовлетворить писателя. Очевидно, речь шла о решительном пересмотре путей служения идеалу, о принципиально новом понимании смысла жизни и участии в ней.

Писатель улавливает просветление сознания у людей с трагической судьбой, придавленных жизнью, подводящих итоги, будь то портной Гришка, супруги Черезовы, Имярек или студент Чудинов, который перед смертью понял, что «существует общество, родная страна, дело, подвиг» и все это «неудержимо влечет к себе человека». Только действенная самоотверженность в поисках правды, с точки зрения Щедрина, может поднять человека над мелочами и сообщить его жизни высокий характер.

Размышления Щедрина о жизни в эпоху «безвременья», трагизм «мелочей», необходимость выпрямления человека прояснили замысел «Пошехонской старины», возникший еще в начале 80-х годов. В течение 1887—1889 годов он создает новую большую книгу «Пошехонская старина. Житие Никанора Затрапезного, пошехонского дворянина», которая стала последним завершенным произведением писателя.

Книга Щедрина отличается от сходных по жанру произведений других писателей. В «Былом и думах» Герцена, в трилогии Толстого, при всем их отличии, точкой отсчета становится личность, формирующая себя, свои отношения с людьми, с миром, с историей. В произведениях Аксакова («Семейная хроника», «Детские годы Багрова-внука») ощущается духовное родство, кровная связь автора с изображаемым миром. У Щедрина — принципиально иная установка. В центре его хроники — не личность рассказчика и не его семья как таковая, но жизнь Пошехонья в целом, типы, рожденные пошехонской жизнью. Может быть, впервые в мемуарном жанре рассказчик отделен от жизни, которую изображает. Он значителен как носитель передового сознания, сумевший посмотреть на прошлое и на себя в нем со стороны и дать ему объективную оценку.

Еще задолго до «Пошехонской старины» писатель отказался и от традиционной поэтизации «дворянских гнезд». «Мы помним картины времен крепостного права, написанные *a la* Диккенс, — писал он. — Как там казалось тепло, светло, уютно, гостеприимно и благодушно! А какая на самом деле была у этого благодушия ужасная подкладка!» Напоминание об этом спустя четверть века после отмены крепостного права казалось Щедрину своевременным. «Поспешай обратно» — таков, по словам его, лозунг времени, дух которого «нельзя назвать иначе, как антиреформенно-бунтарским».

В отличие от «старческих мемуаров», заполонивших тогда исторические журналы, Щедрин хотел «высказать правду, одну только правду». Он отказался в «Пошехонской старине» от «преувеличения» как средства сатирической типизации и создал живую картину «так называемого доброго старого времени». Что несет она читателю? Как раскрываются в «Пошехонской старине» понятия «Пошехонье» и «пошехонцы», которые часто использовал Щедрин и в художественных произведениях, и в письмах для характеристики современного состояния жизни?

Пошехонье осмысляется писателем не только и не столько как понятие географическое, но прежде всего как понятие социально-политическое и нравственное. *Пошехонье* — это определенный «жизненный уклад», мироощущение, корни которого — в самодержавно-крепостническом строе. Крепостное право «проникало не только в отношения между поместным дворянством и подневольною массою... но и во все формы общежития, одинаково втягивая все сословия (привилегированные и непривилегированные) в омут унизительного бесправия, всевозможных изворотов лукавства и страха перед перспективою быть ежечасно раздавленным» (XVII, 9).

Пошехонским мироощущением определялись «пространственные» и «временные» границы жизни. *Пошехонье* географически может «расширяться» беспредельно: глухая провинция, Москва и даже... Париж. Внешне кажутся разнообразными типы, представленные в портретной галерее. Но содержание жизни, свойственное пошехонцам мировосприятие создают образ замкнутого «пространства», ограниченного миром крепостной усадьбы. «Рамки были для всех одинаково обязательные, а в этих общих рамках обязательно же вырисовывались контуры личностей, почти ничем не отличавшихся одна от другой». *Пошехонье* — это «омут унизительного бесправия», который затягивал всех;

это «волшебный круг, в котором обязательно вращались все тогдашние несложные отношения»; это «плотно замкнувшаяся мурья», в которой никто «ни ввысь, ни вширь, ни по сторонам не заглядывался, ничем, что происходило за деревенской околицей, не интересовался, и ежели жилось тепло да сытно, то был доволен и собой, и своим жребием».

Временным выражением пошехонского «пространства» является один день: день в помещичьей усадьбе, день в Москве, день дедушки, день тетеньки Сластены, день Струнникова и т. д., похожий на все другие дни, вобравший в себя годы. Время как будто остановилось, и жизнь замерла.

Человек в пошехонском «времени» и «пространстве» фатально становится пошехонцем, живущим «утробными» интересами. Ему «невозможно... выработать что-нибудь свое. Предстояло жить, как живут все». Подлинная человеческая жизнь идет где-то за пределами Пошехонья: там волнует сердца высокая идея отечества, спорят люди 40-х годов, собираются петрашевцы, возникают войны, гибнут люди... Но движение жизни, движение истории, отражаясь в косном сознании пошехонцев, лишается всякого смысла, так как пошехонцы не могут постигнуть истинное содержание живых явлений действительности. Образ Пошехонья раскрывается писателем как застывшее, уродливо искаженное отражение человеческого мира, не освещенное лучом сознания.

Снова с неизбежностью возникал вопрос: где искать ростки живой жизни, как разрушить «утробное» сознание пошехонца и пробудить в нем человека? И снова мысль писателя обращалась к народу. Впервые он прослеживает сложные пути народного сознания и создает образы строптивых рабов. У каждого из них — своя «теория» или, во всяком случае, своя осознанная линия поведения — попытка разорвать фатально замкнутый круг рабства. Однако пути избавления оказываются призрачными, для пробудившегося сознания остается единственный выход — смерть. Ее и выбирают добровольно Мавруша и Матренка бессчастная, с радостью приемлют Аннушка и Сатир-скиталец. Удивительную силу духа и великую трагедию открывает Щедрин в душе подневольного человека, который, как умел, отстаивал свою «правду» и не хотел быть рабом. Видимо, у Щедрина в 80-е годы укрепляется вера в народные силы, которые не могут не проявиться в будущем.

В портретной галерее господ «выпадают» из пошехонской жизни Валентин Бурмакин и «братец» Федос. Только

в них находит писатель живые начала жизни, которые не умирают. Бурмакина спасают от пошлости Пошехонья честные убеждения человека сороковых годов: Щедрин открывает перед ним поприще просвещения. Во многом загадочен в книге образ опростившегося дворянина Федоса. Душа его преисполнена любви и уважения к мужику — человеку. У Федоса «сердце не лежит» жить по-дворянски и «мочи нет» оставаться в Пошехонье. Он жаждет вырваться на простор и внутренне свободен в постижении жизни, в выборе жизненного пути. Дороги же для вольного человека могут быть разными: «Выел ли он кому очи? или так, бесплодно скитаясь по свету, потонул в воздушной пучине?»

Наконец, противостоит Пошехонью весь выстраданный опыт жития рассказчика, которым и осознаются «первые шаги на пути к просвещению». Никанор Затрапезный «вышел из состояния прозябания и начал осознавать себя человеком», когда в душе его пробудились «зачатки общечеловеческой совести», возникло «нечто устойчивое, свое». Следствием этого явилось понимание несправедливости существования «униженных и оскорбленных», признание «человеческого образа там, где, по силе общеустановившегося убеждения, существовал только поруганный образ раба», то есть пробуждение социального сознания.

Щедрин смотрит на пошехонскую старину глазами прозревшего человека, которому через прошлое сейчас открывается смысл в отличие от пошехонской, человеческой жизни, неразрывная связь времен. Прошлое болезненно отзывается в настоящем: «Несмотря на изменившиеся формы общественных отношений, сущность их еще остается нетронутою». Настоящее чревато будущим. Поэтому так органично вписалась в книгу глава публицистического характера «Дети. — По поводу предыдущего»: о будущем. Обращаясь в ней к современникам, Щедрин пишет о личной ответственности каждого за нравственное состояние общества, о праве «бороться и погибать». В этом он видит долг «не только перед самим собой, но и перед человечеством». Слова «бороться и погибать» — рядом. Но писатель убежден, что это не может остановить «поборников правды», для которых существуют перспективы исторического развития: «...Борьба настоящего неизбежно откликнется в тех глубинах, в которых таятся будущие судьбы человечества, и заронит в них плодотворное семя. Не все лучи света погибнут в перипетиях борьбы, но часть их прорежет мрак и даст исходную точку для грядущего обновления. Эта мысль заставляет усиленнее биться сердца поборников правды и

укрепляет силы, необходимые для совершения подвига».

Человеческий подвиг Щедрина, лишенного журнальной трибуны, истерзанного «мучительным недугом», состоял в том, что он, преодолевая собственные пессимистические настроения, призывал бороться за далекое еще будущее сегодня.

«Пошехонская старина», законченная за три месяца до смерти, — итоговое произведение, исповедь и завещание писателя. Обращением к человеку (и не только современнику) завершается творческий путь Салтыкова-Щедрина: «Не погрязайте в подробностях настоящего, — говорил и писал я, — но воспитывайте в себе идеалы будущего; ибо это своего рода солнечные лучи, без оживотворяющего действия которых земной шар обратился бы в камень. Не давайте окаменеть и сердцам вашим, вглядывайтесь часто и пристально в светящиеся точки, которые мерцают в перспективах будущего».

Литература. Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. — М., 1965—1977; М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников: В 2 т. — 2-е изд., пересмотр. и доп. — М., 1975; Чернышевский Н. Г. «Губернские очерки» Щедрина; Добролюбов Н. А. «Губернские очерки» Щедрина; Ольминский М. С. Статьи о Щедрине. — М., 1930; Эльсберг Я. Стиль Щедрина. — М., 1940; Макашин С. Салтыков-Щедрин. Биография. — 2-е изд. — М., 1951. — Т. 1; Он же. Салтыков-Щедрин на рубеже 1850—1860 годов. Биография. — М., 1972; Он же. Салтыков-Щедрин. 1860—1870-е годы. Биография. — М., 1984; Кирпотин В. Я. Михаил Евграфович Салтыков. Жизнь и творчество. — М., 1955; Покусаев Е. И. Салтыков-Щедрин в шестидесятые годы. — Саратов, 1957; Он же. «Господа Головлевы» М. Е. Салтыкова-Щедрина. — М., 1975; Бушмин А. С. Сказки Салтыкова-Щедрина. — 2-е изд., доработ. — Л., 1976; Николаев Д. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. — М., 1977; Салтыков-Щедрин. 1826—1976. Статьи. Материалы. Библиография. — Л., 1976.

Глеб Иванович Успенский

(1843—1902)

Личность, судьба и творчество Глеба Успенского в большой степени воплотили ту кризисную ситуацию «рокового распутья русской истории», когда после отмены крепостного права в России «все переворотилось и только укладывалось» (Л. Толстой).

За три десятилетия писательского труда (1862—1892) Успенский создал своеобразную художественную летопись

своего времени. Огромный художественный талант писателя не мог не реализоваться в этой «хронике», несмотря на аскетическое самоограничение художника. Противоречие между громадным артистизмом таланта и сравнительно узкими рамками, в которые, по воле самого автора, он был заключен, и определило художественное своеобразие творений писателя, выделив их на фоне массовой журнальной прозы 60—80-х годов.

Литературная деятельность Успенского, начавшаяся в 1862 году, явилась прямым откликом на призывы Чернышевского и Писарева писать прежде всего о «голодных и раздетых», и писать о них всю правду, «правду без прикрас». Подобная установка, главная для всей демократической беллетристики шестидесятых годов, сказалась на самих способах освоения «материала». Желание максимально приблизиться к жизненному объекту породило стремление не «выдумывать», а писать самое жизнь, вызывало тягу к очерковости, к «естественным» формам. В творчестве Левитова, Слепцова, Златовратского, Н. Успенского и других беллетристов-разночинцев возрождается жанр «физиологического очерка», сложившийся еще в прозе 40-х годов.

Становясь одной из ведущих форм в прозе шестидесятников, сам жанр, однако, претерпевает существенные изменения. Если в 40-е годы задачей «физиологического очерка» была своеобразная «классификация» явлений народной жизни (описание среды, уклада, народных нравов, обычаев, занятий), то в центре внимания шестидесятников оказался весь ее социальный «механизм».

Стремление проникнуть в тайну экономических отношений определило исследовательский подход к конкретному жизненному факту и наблюдению, к простонародной жизни в ее противоречиях и породило особый сплав художественности и документальности. Новый жанр рождался на стыке публицистичности и художественности: логическая неотразимость авторской мысли теперь была усилена эмоциональным воздействием на читателя. Однако соотношение художественности и документальности в очеркистике каждого из писателей — современников Глеба Успенского и в его собственной было сугубо индивидуальным, а сам жанр очерка становится чрезвычайно многоликим, внутренне подвижным, способным и запечатлеть «положение минуты» (Салтыков-Щедрин), и подняться, как это случится в творчестве Глеба Успенского, на уровень подлинно художественного освоения действительности.

Уже в первых очерках Успенского («Старуха», 1857; «Старьевщик», 1863; «Дворник», 1865), еще прочно связанных с «физиологиями» 40-х годов (на что прямо указывают сами названия: достаточно их сравнить с очерками «Старьевщик» И. Т. Кокорева или «Петербургский дворник» В. И. Даля), возникает определенная стилистика, отмеченная яркой образностью. Эти очерки представляют собой эскизы, наброски к будущему полотну большого художника, в них виден почерк мастера.

Целостная картина современной жизни возникает в «Нравах Растеряевой улицы», первом большом цикле рассказов Глеба Успенского. «Нравы...» воспроизводят быт тульской окраины, населенной мастеровым людом и всякого рода «живоглотами», беззастенчиво его эксплуатирующими. Иллюзия абсолютной достоверности, непридуманности изображенных в них уличных сценок, диалогов, обитателей Растеряевки, их нравов возникает благодаря узнаваемости персонажей и тому, что растеряевские «типы» и «сцены» появляются без сюжетной обязательности. Композиция «Нравов...» — свободная, незамкнутая, незавершенная. Переходы от одного фрагмента повествования к другому мотивируются субъективной волей повествователя-очевидца. Соединительные звенья между цепочками глав, посвященных отдельному персонажу (Прохору Порфирьевичу, Хрипушину, Толоконникову) или группе лиц (семейству Претерпеевых), — в рассуждениях повествователя, в ходе его комментария.

Очерковая природа «Нравов...» вырисовывается, таким образом, предельно ясно: художественное изображение выглядит иллюстрацией к авторскому размышлению, находясь «внутри» него. Единоначалие главных персонажей, обязательное в чисто художественных жанрах, в «Нравах...» упраздняется, появляется коллективный герой, образ мастерового люда, а в сценках, диалогах, социально острых ситуациях автор стремится обнажить социальный механизм каждого единичного явления. Писатель идет здесь в ногу с литературой шестидесятых годов, и останься Успенский только на уровне исследования и разъяснения «нравов» городской русской провинции, он как художник не выделился бы из ряда очеркистов-современников (таких, как Левитов с его «Нравами московских девственных улиц» или Слепцов, автор «Писем об Осташкове»). А между тем «Нравы...» оказались несоизмеримы с названны-

ми произведениями очень талантливых писателей по масштабности художественных открытий, совершенных автором.

Принято считать, что главным объектом изображения в «Нравах...» является крайняя обездоленность обитателей Растеряевой улицы. И действительно, картина человеческой нужды дана в многочисленных и надрывающих душу подробностях. Однако, сравнивая разные варианты человеческих судеб (обнищание семейства Претерпеевых, с одной стороны, и успешное осуществление «жидоморства» Прохора, с другой), автор обнаруживает в них общие закономерности, которые нельзя свести только к материальной скудности растеряевской жизни.

Находящиеся на разных социальных уровнях персонажи (мещане, мастеровые, кабатчики, кулаки, фабричные хозяева) в одинаковой мере испытывают власть искажений, которым подвержено в Растеряевке все сущее. В «Нравах...» нет «маленьких великих людей» (Лесков), хотя на родине Левши не перевелись талантливые натуры. Облик лесковского героя угадывается в том же Прохоре Порфирыче, умеющем «поддеть самую последнюю новинку без пособия каких бы то ни было руководств, без самомалейших признаков какого-нибудь печатного лоскута по этому предмету».

Однако все, даже несомненно добрые начала, если и возникают в растеряевской жизни, неизбежно превращаются в свою противоположность. Так, желающий устроить на разумных основаниях жизнь своей семьи и свою собственную генерал Калачев непостижимо для себя становится семейным пугалом. Неодолимую тягу к знанию испытывает подросток Алифан, но эта духовная жажда превращается в маниакальную одержимость единственной, случайно попавшей в руки книгой. Природный ум и сила характера Балканихи проявляются в мелочном тиранстве. В ничто выливается незаурядная деловая хватка Дрыкина. Даже попытка оградить от растлевающего влияния Растеряевки гибельна (история опившегося Кузьки).

Фатальная парадоксальность растеряевской жизни действует с той же механической неумолимостью во всех без исключения судьбах и проявляется в скрытых сопоставлениях, параллелях, пронизывающих весь текст «Нравов...». Так, разбогатевший Дрыкин — это двойник Прохора, которого ждет тот же итог («богатство ничего не изменило ни в его (Дрыкина. — *Б. Д.*) костюме, ни в жизни, тот же

лук за обедом и проч...») [1]. Тупое тождество проступает в облике Толоконникова и Балканихи, в судьбах жены Толоконникова и невесты Прохора.

Сама легкость превращения угнетаемых в угнетателей художественно многозначительна. Одно и то же лицо в «Нравах...» часто является и виновником и жертвой одновременно. Испытавшие всевозможные поношения (жена Дрыкина, Семен Иваныч Толоконников, Прохор, Балканиха) сами становятся маленькими тиранами, этим тиранством наслаждающимися. В зыбкости граней между теми и другими — виновниками и жертвами — проявляется авторское понимание того, что сила, стоящая над человеком, — не внешняя, а созревающая в самой растеряевской среде, внутренняя, «родная» ей сила.

Эту идею замкнутого круга растеряевской жизни как бы опредмечивает и история Прохора, замыкающая в кольцо композицию «Нравов...». Персонажи живут внутри неподвижного бытового времени, не ощущая его связи с временем историческим. Растеряевцы не видят концов и начал ни своей, ни чужой жизни. Даже «самый умный» (умный по-растеряевски) Прохор признается: «Никак настоящего первоначалу нашему безобразию не сыщу». А рассказывая о неожиданном финале «истинно ангельской» дружбы с Зуевым — обоюдном воровстве и мордобое — заключает: «...Ежели который на двадцати языках знает, заставить его это дело расчесть, и то он пардону попросит...»

Эта духовная нищета, по мысли автора, и есть главная беда Растеряевки. Здравый рассудок «гостем» вступает в «отуманенные головы лишь в редкие моменты отупления». Зуевы всех мастей и калибров не способны «рассудить» даже в собственной жизни («Я почем знаю!.. Я вперед ни минуточки из своей жизни угадать не могу...») и потому бессильны с ней совладать.

Однако в своем обыденном, повседневном существовании все персонажи «Нравов...» неизбежно соприкасаются с историей, нация живет внутри и этих людей, чье бытие, по Успенскому, есть следствие тех ложных форм, в которые отлилась национальная жизнь в шестидесятые годы XIX века. Вот почему главным смысловым центром «Нравов Растеряевой улицы» является не тот или иной персонаж, а сама Растеряевка. Растеряева улица у Успенского — не пространство действия, не фон, не «декорация», а гло-

[1] Именно поэтому Успенский в окончательной редакции «Нравов...» снимает ненужный эпилог (со слов «желания и мечты Прохора Порфирьевича сбылись...»).

бальный художественный образ, некая модель всей провинциальной русской жизни и одновременно обозначение склада социальных отношений, склада обстоятельств. Идея «неразумности» всей социальной жизни России, ее «глуповства», блистательно реализованная затем Салтыковым-Щедриным в «Истории одного города» (1869—1870), заложена в «Нравах...». Она является одним из движущих повествование художественных импульсов, где, пожалуй, впервые проявилось то «чутье гениального социолога», которым в полной мере обладал Глеб Успенский. И то, что, на первый взгляд, выглядит как разрозненные наблюдения, как очерки «нравов», было на самом деле целостной художественной системой, где все взаимосвязано. Внутреннюю глубину так называемых «бытовых» зарисовок Глеба Успенского почувствовал еще А. И. Эртель: «В Успенском на меня как бы дохнула трезвым дыханием своим история. И вы не посетуйте на странность выражения. Это не значит, что Успенский угощал меня Шлоссером, о нет, о такой истории он говорил редко и неохотно, но, представляя факты и явления современности, он так своеобразно и ярко освещал их, что изумленному уму моему были видны корни и нити, связующие эти факты и их явления с их исторической подпочвой».

Художественная зоркость Успенского в «Нравах Растеряевой улицы», масштабность его прозрений подтвердятся дальнейшим развитием русской литературы: в Толоконникове уже угаданы и Карандышев («Бесприданница» Островского), и Фома Фомич Опискин («Село Степанчиково и его обитатели» Достоевского), и Иудушка Головлев («Господа Головлевы» Салтыкова-Щедрина), и многочисленные лесковские чудаки и оригиналы. «Нравы Растеряевой улицы» становятся прологом и ко всему последующему творчеству самого Глеба Успенского.

НОВЫЙ ЭТАП ТВОРЧЕСТВА. ТРИЛОГИЯ «РАЗОРЕНЬЕ»

В очерке «Будка» (1868), примыкающем по своей тематике к циклу, составляющему «Нравы...», Успенский делает новый шаг в художественном осмыслении современной жизни.

И опять анализирующая сила этого рассказа проявляется не только в прямом слове повествователя, но в не меньшей степени в тонкости художественных ассоциаций. Художественно-ассоциативный ряд возникает уже в самом

начале рассказа в уподоблениях «физиономии» полицейской будки «беседкам с колоннами и куполом, которые встречаются на лубочных изображениях иностранных вилл», и тем храмам муз, которые обыкновенно изображают на занавесях провинциальных театров. Уподобления эти глубоко пародийны, ибо полицейская «кутузка» заведомо не может быть ни идиллическим местом отдыха, ни «храмом муз»; они тут же снимаются введением «антиромантических» подробностей вроде набитых соломой громадных калош будочника Мымрецова, замещающих «лебедей, плавающих перед иностранной виллой».

Однако в авторской иронии — ключ к глубинам художественного смысла. Автор ставит читателя в положение зрителя, наблюдающего каждодневное трагикомическое действо: здесь, в будке, произносят свои монологи люди, погрязшие в пьянстве и грехе, в мелочных заботах о куске хлеба, здесь разыгрываются житейские драмы, здесь затравленный человек открыт как на духу.

Автор постепенно расширяет художественное пространство рассказа, и перед читателем возникают новые картины своеобразной мистерии буден. Человек в этом мире затравлен, ему некуда уйти от преследующей его роковой силы, и силой этой оказывается отчужденная от всего человеческого государственная власть.

Голоса страждущих не находят отклика, закон глух к их призывам. В результате некоего естественного отбора в роли исполнителя закона оказывается духовно и физически искалеченное существо, чей убогий умственный капитал давно «раскраден нищетой и военной муштрой». Правило «тащить и не пущать», которым неукоснительно руководствуется будочник Мымрецов, не содержит ничего человеческого, ибо оно абстрактно, мертво, не корректируется личным нравственным чувством и потому абсолютно игнорирует все живое в его собственных потребностях. В погоне за «шиворотами» Мымрецов страшен в своей безликости, тупой безжалостности. Не ощущая человеческой связи с жертвами закона, Мымрецов испытывает только постоянный страх не упустить «шиворот».

Но она, эта связь, существуя вне убогого сознания, проглядывает в общности страданий и неопределенных надежд: «Мымрецов объясняет... молитвы и собирание пятачков тем, что скоро он пойдет в *свою* сторону. Он ждет, пока у него перестанут ныть кости, руки, ноги... Он ждет, пока у него отойдет хрипота в груди, мешающая ему свободно дышать, и тогда он непременно уйдет к своим...» Стремится

в деревню солдат, муж прачки. «Элемент самого скорого отъезда из здешней грустной жизни куда-то» преобладает в песнях загулявшего со своей случайной подругой портного Данилки. Уверен, что он «во временной нужде» и что «с этими пьяницами не нажить ему долго», старик, владелец «струны».

Чувство временности, призрачности своей жизни переживают многие герои Успенского. «Мне, помню, все казалось с самого первого дня свадьбы, — рассказывает Анна Федоровна Морозова, героиня рассказа «На старом пепелище», — что это только так, что это когда-нибудь кончится... И так я думала лет двадцать... дети у меня рождались — и тоже я думала, что это какие-то ненастоящие дети...» В «Наблюдениях одного лентяя» повествователь, размышляя о драме «бездушного» существования семейных объединений, вспоминает отца Павлуши Хлебникова, переживавшего сходные ощущения: «...иногда он даже, раздумавшись, видит жену, стоящую в церкви, — жену, которая совершенно не походит на теперешнюю, *та* совсем другая: волоса, глаза — все другое у той; а на клиросе видится ему маленький мальчик, поющий отличнейшим дискантом, — это сын. У него и теперь есть сын, который учится в гимназии; но это не «тот» сын, не «настоящий», «настоящий», который на клиросе, нисколько не походит на гимназиста».

Жажда чего-то иного, «настоящего» пробивается-таки сквозь кору рутинного существования, и под гнетом домашнего деспотизма и общественного «порядка» зреет сознание никчемности тех мнимостей, которые вместо подлинных ценностей поставляет окружающая жизнь. Глеб Успенский видел связь этих смутных душевных движений обыденного человека с теми проблемами, которые во всей неотвратимости поставила перед ним «переворотившаяся» и только «укладывающаяся» пореформенная эпоха. И личность в его произведениях откликнулась на них напряженными поисками «своей», а не «заказной души».

Отец героя из «Наблюдений одного лентяя» (1871) вопрошает, обращаясь к богатому соседу: «Надел ты, дурак, мундир, нацепил медали, послы к тебе персидские приехали, к ослу лавочному, барана ты им зарезал, тысяч десять в утробу ты им всыпал, а потом что? ...Ведь снимешь же ты, мочалка глупая, мундир-то! И медали ты положишь ведь когда-нибудь в сундук; что же для твоей дурацкой души останется? Для души-то для твоей что? Сам про себя-то ты с чем останешься? Отвечай мне! ... Ведь на крышу полезешь с помелом голубей гонять! Для души-то у те-

бя нет ничего!.. Пузырь! Ведь это тебя нарочно исказили. Ведь это тебя нарочно приучили, чтобы душу у тебя вынуть, а ты и не видал этого!..»

«Наблюдения...» составляют третью, заключительную часть трилогии Успенского, под общим названием «Разоренье». И хотя временной промежуток между «Разореньем» (1869—1871) и «Нравами Растеряевой улицы» всего около пяти лет, облик русской провинции в нем существенно меняется. В «Разоренье» появляются новые фигуры, знаменующие своим существованием некоторое «просияние ума» русского обывателя. Патриархальные устои жизни рушатся на глазах, вызывая «разоренье» в умах, еще не способных к длительным умственным усилиям. Это разоренье ума, разоренье души и являются общими для людей, принадлежащих к одному или к разным сословиям, — рабочего Михаила Ивановича, девушки из чиновничьей среды Нади Черемухиной, ее подруги Сони, «молодого барина» Уткина («Наблюдения Михаила Ивановича»). В каких-то точках их судьбы пересекаются, все герои сходятся на невозможности принять как должное свое теперешнее положение. Они еще принадлежат старому миропорядку (на каждом — душевные путы, каждого держит в плену рутина привычного), но все уже болезненно и остро ощущают, что их жизнь — на переломе, что все сдвинулось вокруг.

Резче всего эти изменения проступают в образе бывшего рабочего Михаила Ивановича, поднявшегося над сословной ограниченностью благодаря своей внутренней оторванности от всех форм быта. Новоявленный пророк открывшихся ему истин, готовый претерпеть ради них все гонения, Михаил Иванович, пережив пророческий восторг, в итоге испытывает разочарование и терпит душевный крах.

Пестрота и нескладица русской пореформенной жизни проявляется в первой части и в самой композиции: истории героев не доведены до конца, некоторые из них оборваны на полуслове. Но поражение и разочарование Михаила Ивановича, дождавшегося «чугунку» и прибывшего по ней в Петербург, в финале как бы уравновешиваются надеждами Нади Черемухиной, и повествование прерывается на светлой ноте.

Две другие части трилогии во многом дублируют первую и друг друга, роль этих повторений, на первый взгляд, в добавлении к общей картине жизни подробностей, примеров, выразительных штрихов. Но в этих настойчивых возвращениях авторской мысли «на круги своя» есть художественная необходимость: все три части повествования объ-

единяет главный его мотив — брожение умов толпы. Автор задается здесь вопросами: чем движется жизнь в переходное время, означает ли слом эпох, разлом исторического времени неизбежность полного разрыва с прошлым или есть такие начала, такие обретения, без которых человеческая жизнь теряет свой смысл?

Во второй части «Тише воды, ниже травы» (1870), дневнике Василия Черемухина, автор проникает во внутренний мир «интеллигентного неплательщика», принадлежащего поколению «детей», чурающихся «промотавшихся отцов». Для Черемухина и ему подобных все прежние понятия окончательно потеряли всякое оправдание, всякий авторитет, но любая попытка обрести искомый смысл жизни, найти свою дорогу оканчивается и для главного героя и для его сестры Нади новым тупиком. Оказывается, что при всей невозможности вернуться к прежней жизни одной неудовлетворенности недостаточно и потому новые идеи — вовсе не гарантия для появления нового человека. Герои «Тише воды, ниже травы» уже доросли до того, чтобы хотеть чего-то иного, чем то, что предоставляет им окружающее, но еще не доросли до понимания, чего же именно.

Такая духовная ситуация и соответствовала, по Успенскому, новой фазе общественного сознания, ее-то он как художник подвергает еще более пристальному рассмотрению в «Наблюдениях одного лентяя», заключительной части трилогии.

Позиция героя, от лица которого ведется повествование, заявлена уже заглавием: это позиция «наблюдателя», а не «деятеля». И логика композиционных сцеплений определяется его духовными исканиями. Все остальные персонажи появляются постольку, поскольку попадают в сферу его внимания и отвечают пафосу его духовных поисков.

В каждой из глав «Наблюдений...» есть свой смысловой центр. В первой он определяется в самом названии: «О моем отце, о «порядке», о моей лени и о прочем». В жизнеописании отца с особой наглядностью обнаруживается сложная прихотливость взаимодействия личности и исторически изменяющихся социальных обстоятельств. Бытие личности, постепенно теряя свою высокую осмысленность, у деда повествователя свелось к «поднесению хлебасоли на блюде, плошке, дани, медалям и т. д.». Но отец удался не в деда, а в пращура, чья жизнь была освящена идеей общественного долга (хотя и весьма своеобразно понимаемого). Смутные потребности души, не находя удовлетворения, гонят отца повествователя по миру, и его ме-

тания во многом напоминают историю лесковского «очарованного странника». Двадцать лет скитаний еще больше утвердят этого героя Успенского в ценности «своей» души, но в отличие от Ивана Северьяныча Флягина он так и не найдет цели, способной оправдать в его глазах собственную жизнь. Он так и умрет с неопределенными мечтами о «перемене мест», о бегстве на Дон.

Сын, воспринявший отцовские нравственные критерии, жадно всматривается в окружающих людей, задаваясь вопросом о содержании их личной жизни, стремясь найти способ оградить свою душу от вторжения казенщины и бездушного «порядка». «Путь к спасению» открывается ему при встрече со старичком и мещанином, сумевшими предпочесть бродяжничество и ничегонеделание сытости, оседлости и суете, в их попытке «жить не по приказу». И повествователь вполне осознанно становится в ряды русских «ленивцев» и чудаков, не желающих приспособиться к жизни, конструируемой по законам «порядка». Всевозможные чудачества, вроде покупки бойцового гуся или петуха, становятся причудливой формой российского протеста, парадоксальным образом проявляя общественную ситуацию.

Ни повествователь, ни стоящий за ним автор не преувеличивают масштабы обретений личности. Однако, применив критерий наполненности личной жизни человека, ее духовной обеспеченности в новое время, повествователь убеждается в нищенской скудости частной жизни просвещенных и занятых в сфере общественной деятельности людей и на этом основании отвергает какую бы то ни было значимость всех совершающихся общественных перемен: «Как ни мал угол, откуда я смотрю, однако же я не могу не видеть, что среди существующего общественного шума, суматохи и хлопот тонкой змеей вьется тоска, разрывающая грудь бессильной злобой, перед которой моя лень — счастие».

Во второй главе — «Воспоминания по случаю странной встречи» — мысль повествователя как бы идет по второму кругу, судьбы дублируются, наблюдения дополняют друг друга, и новые, не отменяя старых, выводят авторскую мысль на новый виток. Повествователь убеждается, что современное общество во всех его разветвлениях живет «без всякой серьезной и совестливой мысли», и потому незаурядная физическая сила за неимением другого поприща расходуется на всевозможные безобразия (мещанин Федотов с компанией). Необычайно одаренный мальчик из купеческой семьи укрывается от жизни в выдуманном,

«сочиненном» им мире (судьба Андрюши). Если применить критерий человечности интересов к так называемому «благородному» обществу, то окажется, что ни любовь, ни совесть, ни честь не имеют здесь никакого значения.

Из внутренней связи всех этих разрозненных фактов возникает неожиданная трактовка русско-турецкой войны как события, когда единственный раз на памяти повествователя «зашевелилась общественная душа». При всей комической несообразности народных представлений о «турке», о ходе и характере военных действий, война парадоксальным образом высветила необычайную важность общих интересов, создающих ощущение наполненности частной жизни.

В поисках такого сверхличного содержания жизни повествователь, соблазненный новой общественной идеей «помощи народу», устремится за пределы своего мирка. Нравственным толчком становится случайная встреча с мужиком-ходоком, идущим куда-то не просто из-за надела, а из-за души. Отметая возникающие сомнения, повествователь вместе с «петербургским гостем» отправляется «в народ».

В заключительной главе, которая так и называется «Я и Павлуша «ходим в народ», объектом наблюдений становятся не только отдельные фигуры странников и богомольцев, но народ как некая общность. Повествователь и его спутник присоединяются к народной толпе в момент ее духовных устремлений — на пути к угоднику, на богослужении, в ожидании «звона». Однако, задаваясь вопросом, что общего в душах людей, идущих и едущих поклониться угоднику, повествователь убеждается, что богомольцы из всех сословий даже не могут отдать себе отчета, зачем они идут. Влекомые неосознанной потребностью не в хлебе насущном, а в чем-то для души, они, подобно мужику-ходоку, лишь смутно ощущают эту потребность.

В «Наблюдениях...» так и не появится образ, воплощающий дух народного бытия. Автор не торопится сводить концы с концами, пока их не свела сама жизнь. Наблюдатель так и не найдет последнего ответа на подступающие вопросы. Но само отсутствие этих ответов и наличие разнокалиберных наблюдений позволили автору увидеть современную жизнь в пути, в момент ее развороченности.

Следующее десятилетие, с середины 70-х годов до закрытия «Отечественных записок» (в эти годы Успенский был их постоянным сотрудником), является наиболее продуктивным в творчестве писателя. Знакомство с западноевропейской цивилизацией (Успенский в 1872 году, а затем в 1875—1876 годы жил за границей) дало возможность взглянуть на русскую жизнь «со стороны».

В очерке «Больная совесть», сравнивая «свое» и «чужое», автор всякий раз отдает предпочтение «своему»: «Нет, у нас лучше!» Там, на Западе, ко времени Успенского жизнь уже отлилась в законченные формы, стандартизовалась. Анализируя аналогичные факты и явления русской и европейской жизни, повествователь приходит к заключению, что русский эквивалент обладает преимуществом человечности. В основе понятий о справедливости, долге, совести западного человека лежит крайний эгоизм, и под пером очеркиста возникает отвратительный, «звериный» облик европейского буржуазного мира. Однако повествователь не может не признать, что принцип личной выгоды, положенный в основу общественных отношений, приводит здесь к полному тождеству идеи и действия, не оставляя места мукам совести и рефлексии: «...и версальский неправедный судия, и берлинский зверь, и все, кто в вышеприведенных заметках являлся дурен ли, хорош ли, — все они делают только то, к чему влекут их личные нравственные требования».

Взглянув под этим углом зрения на те факты русской жизни, которые только что казались отрадными по сравнению с европейской казенщиной, очеркист обнаруживает существование новой общественной болезни — болезни русской неопределенности.

Для западного человека нет вопросов, «посторонних копейке», но там личность находится в ладу со всей системой отношений. Русский человек оказывается в плену сплошной относительности, потому что современная жизнь распадается на единичные явления, не связанные единством «руководящей идеи».

Нравственное «ни да ни нет» проникает во все сферы бытия, и целостность человеческой личности оказывается под угрозой: «Пошли мне встречаться коммунары с возможностью довольствоваться и философией копейки, пошли ретрограды, думающие в глубине души, что им бы

следовало быть либералами, и либералы, которые, быть может, в сущности и не либералы...»

Завершая «смотр» фактов из русской жизни саркастическим этюдом о «неокончательном монахе», Успенский оставляет «больной вопрос» открытым: «Где тут, во всем этом, в этих неокончательных монахах, изучателях народного быта, безбожниках и проч. и проч., — где тут правда, совесть, могущая в искренности, чистоте и силе потягаться с совестью, например, вышеупомянутого лакея, то слепо верящего в копейку, то слепо идущего завоевывать другую веру, когда копейки мало».

Сила Успенского-очеркиста — в энергии авторской мысли и в художественной аранжировке фактов, которыми он оперирует. Картина, составленная из этих фактов, так впечатляюща, а энергия размышления так сильна, что читатель неизбежно заражается ею, принимая поставленные вопросы как нечто личное и испытывая личную необходимость «мысль разрешить».

Осудив европейскую цивилизацию, Успенский не может не видеть, что и в России тоже победно шествует «господин Купон», добравшийся и до пореформенной деревни.

В заглавии очерка «Книжка чеков» (1876) и подзаголовке к нему «Эпизод из жизни недоимщиков» уже обозначена иерархия зависимости крестьянской жизни от власти капитала. Ей соответствует сама композиция очерка: история разорения распоясовцев обрамлена описанием деятельности купца и фабриканта Мясникова, а еще раньше читатель знакомится с самим понятием «книжка чеков». В разговоре владельца книжки с недоумевающим коридорным выясняется, что эта «штучка», «такая муха», «стоит пятнадцать тысяч рубликов». «Чистая бумага» имеет, оказывается, «пятнадцать тысяч весу». Пропустив специальные банковские разъяснения Мясникова, автор усиливает остроту несоответствий в дальнейшем обмене репликами:

«— Да-да!.. Мала-мала штучка, а такую прорву денег вобрала!

Это выражение очень понравилось хозяину книжки.

— Питательная книжечка, точно! Именно что впитала!

— Пятнадцать тысяч! — продолжал коридорный. — Ведь это в старые годы деревня, да сколько душ крестьян, да лесу... И такая-то муха слопала!»

«Игра слов», возникающая в диалоге, обнажает противоестественную совместимость «чистой бумаги» с деревней, крестьянскими душами, лесом, которые она каким-то непо-

стихийным образом «впитала». И повествователь восстанавливает весь процесс совершающихся превращений. Деятельной волей Мясниковых, купцов новой формации, леса обращаются в бревна, поленницы дров, брусья; стада — в мясо, в солонину, в сало, в шкуры, в пуды, в фунты и, следовательно, в деньги, в капитал. В этих метаморфозах — главная художественная идея «Книжки чеков». Новая общественная сила обладает поистине сказочной способностью превращать естественное, природное, живое в мертвое, отчужденное от своего естества. В истории распоясовцев показана самая трагическая из этих метаморфоз — превращение крестьянской деревни в пустое место, а вчерашнего земледельца — в «человека-полтину». Политически незрелый народ с его патриархальным сознанием неизбежно становится игрушкой социально-исторических сил, и потому самоотверженная, по-своему героическая борьба распоясовцев за свои права оканчивается полным поражением. Парадокс капитала, по мысли Успенского, состоит в том, что, «изводя в корень все, что произвели природа или чужие руки», «проглотив многолетний труд природы и человека», он действительно вовлекает в активную деятельность народную массу и дает ей, выведенной из-под «власти земли», не знающей, что с собой делать, меркантильную цель («Пей, старуха! У Кузьмича денег много!.. Пойдем деревянный камень рыть, все воротим. Наливай!»). Разрыв связей крестьянина с землей оборачивается невосполнимыми утратами. Духовная деградация распоясовцев неопровержимо доказывает, что не всякий труд является основой нравственного бытия. В заботах о «полтине» растворяются без остатка мысли о «душе».

Сознавая драматизм общественной ситуации и пытаясь найти опору для социального оптимизма, Успенский обратится к истокам народного бытия, и в его творчестве открывается новый период, связанный с созданием «крестьянских» циклов — «Из деревенского дневника» (1877—1880), «Крестьянин и крестьянский труд» (1880) и «Власть земли» (1882). В них своеобразно преломились идеи народнической интеллигенции. С ее виднейшими представителями — Г. Лопатиным, П. Лавровым, Д. Клеменцом, А. Иванчиным-Писаревым и др. — писатель познакомился за границей. Однако при всей личной симпатии к этим людям и высочайшей оценке их нравственного подвига Успенский не принимает на веру народнические доктрины. Писатель совершает собственное «хождение в народ», добывая истину и в личном опыте и как художник.

Поселившись в 1880—1881 годах на мызе Лядно в Новгородской губернии, принадлежащей П. В. Каменскому, близкому к партии «Народная воля», он каждодневно наблюдает за жизнью крестьянской семьи и, по его собственным словам, пристально изучает «хитроумную механику народной жизни». И тут меняется не только тематика очерков Успенского, но становится существенно иной писательская манера: в них значительно возрастает, потеснив авторский вымысел, документальный материал. Однако изменения эти связаны не только с количественным соотношением того и другого. В. Короленко, определив новую манеру Успенского как «смесь образа и публицистики», понял принципы его поэтики очень точно, указав на органичность синтеза двух главных элементов. Логика и художественная интуиция сообща участвуют в поисках истины, но логика входит здесь в сложное отношение с художественной образностью. Образное представление становится основой движения мысли повествователя, ведущего своеобразный диалог не с этим крестьянином, а с народной жизнью как таковой. И в этом диалоге повествователю приходится преодолевать не только косноязычие народной среды, не имеющей развитого самосознания, но и рационализм «головного» ума.

Повествователь теперь — человек со стороны, «не имеющий понятия о крестьянском хозяйстве», и это не столько факт биографии автора, сколько определенная авторская установка. С точки зрения постороннего, вся крестьянская жизнь лишена логики. Посторонний отчетливо видит, что единоличный труд, составляющий основу этой жизни, способен лишь прокормить крестьянскую семью. Более того, предлагая разумные меры, повествователь натыкается на их абсолютное неприятие (и здесь Успенский перекликается с Л. Толстым, написавшим «Утро помещика»). Из этого тупика, в который заводит логическая мысль, выводит художественная интуиция, способность сопоставлять вроде бы несопоставимое, свобода и нестесненность воображения художника. От размышления и рассуждения автор идет к изображению подробностей крестьянского быта, добывая «самосознание факта» в искусстве.

К открытию высшего смысла земледельческого труда, к открытию его поэзии повествователь приходит, становясь на точку зрения самого земледельца, проникая внутрь его миросозерцания. В неожиданном и, на первый взгляд, абсолютно нелогичном сопоставлении (Ивана Ермолаевича, сокрушающегося над «проклятущим» теленком, с художни-

ком, расстроенным «порчей» статуи Венеры Милосской в Луврском музее) повествователю открывается тайна субъективного восприятия жизни земледельцем, и, приобщившись к этой тайне (а это оказалось возможным только на собственно художественном пути), он приходит к парадоксальному выводу, что «рациональный элемент со стороны» способен лишь разрушить стройность и целостность крестьянской жизни, где «ничего ни прибавить, ни убавить». И от очерка к очерку все больше высвечивается проблематичность любой истины, диалогичность любого факта народного бытия, взаимосвязь, казалось бы, далеких друг от друга явлений.

В последующем цикле очерков под общим названием «Власть земли» Успенский выходит к глобальным обобщениям, создавая своеобразную теорию власти земли над человеком, живущим в природе, лицом к лицу с ее простотой и суровостью.

В одноименном очерке («Власть земли») буржуазности современной жизни Успенский противопоставляет гармонию крестьянского бытия, где труд — фундамент плодородия, ухоженности и красоты земли, где он — основа всей человеческой жизни. Природа, считает автор, как органический живой мир сообщает свой ритм земледельцу. К земле нельзя подступаться со скороспелыми решениями, здесь необходим опыт поколений, а в самом природном процессе есть некая безусловная строгость и высота. Успенский, один из первых в русской литературе, открывает, что от нравственного падения человека удерживает почва под ногами. Неизбежная зависимость от бремени земли издревле осознавалась самим народом как благая (былина о Святогоре-богатыре).

Естественность, натуральность, изначальная цельность этой жизни и противостоят разорванному, внутренне противоречивому бытию цивилизованного человека, чья жизнь поделена на сферы, зачастую не согласующиеся между собой.

Тем не менее Успенский не разделяет иллюзий народнической интеллигенции, он увидит и закономерность процесса «превращения мирского человека в мирского обиралу», и борьбу между деревенским собственником и разоряющимся крестьянином — полупролетарием. Утопической вере народников в социалистические инстинкты крестьянина, в сельскую общину писатель противопоставит трезвое изучение объективных условий народной жизни.

В итоге Успенский придет к горькому выводу о том, что

к настоящему моменту «народная душа опустошена и, пожалуй, ожесточена, так как и труд — уже не труд и жизнь одновременно, а только труд». Для него уже очевидно, что простая цельность патриархального миропорядка неизбежно разрушается под натиском буржуазности.

В самом названии памфлета «Буржуй» им указан прямой виновник общественной ситуации, при которой даже «образованные», и «высокообразованные», и «вообще люди с большими нравственными требованиями» вынуждены «поубавить эти требования до минимума, погодить, повременить с ними соваться», «...отложить до другого времени». Не ограничиваясь блестящим социальным анализом причин возникновения в России нового сословия, стоящего вне всех исторически сложившихся сословий, и его «специфики», Успенский-художник создает гротескный образ «буржуйного брюха», ненасытной утробы, чья основная функция — «потреблять: «...А третьего дня как выехали с бараниной прямо на небо... ей-богу! Чего вы? Шестериком взволокли нас, компанию: пудов на тридцать на пять собралось с дамочками-то. Вижу, возносят нас, пьяниц, на самое небо! Прямо в облако вкатили! И тут, признаться, мне немножечко и жутковато стало: ведь небо! Ведь тоже, как бы то ни было, бога-то боишься. Ловко ли, думаю, в этих-то местах пьянствовать? Ну, а потом, постепенно, кое-как по рюмочке, с молитвой, дальше-больше... да так надрызгались на небесах-то, хоть бы тебе у Патрикеева или в Эрмитаже. И не то, что бояться, а даже смех меня пронял: сижу с костью, стало быть, с шашлыком в руках, жру, а облако лезет мне в морду!»

В образе вольготно расположившейся «на небе», исчисляемой в «пудах» компании жрущих и пьющих, не имеющих и признаков человеческого двуногих скотов с необычайной выразительной силой представлена страшная социальная опасность. Она — в девальвации духовных ценностей, в открыто узаконенной аморальности, в крайнем цинизме и вседозволенности сословия «нуворишей», «мгновенно вознесенного на недосягаемую высоту», поставленного «в самое благоприятное отношение в настоящем». Успенский с горечью констатирует, что против этого явления уже недостаточно «отдельного, личного негодования образованного и нравственного человека».

Сельский учитель Тяпушкин, герой рассказа «Выпрямила», тоже приходит в отчаяние от трагического разрыва между идеалом и действительностью, от постоянного ощущения лжи, фальши, риторики, на которых строится со-

временная ему жизнь. Несмотря на автобиографическую канву этого рассказа, на почти полную тождественность мироощущения героя авторскому, повествование здесь ведется от лица Тяпушкина и установление дистанции между автором и героем оказалось художественно значимым. На первый взгляд, Успенский «цитирует» самого себя, очеркиста: в парижских и лондонских впечатлениях героя вновь воскресают версальские военные суды, «послебарриkадный» Париж, знакомые образы. Казалось бы, в разговорах Тяпушкина и его соотечественников о европейских нравах эхом откликаются размышления повествователя в «Больной совести» и его вывод о том, что жестокая ясность европейской жизни все-таки лучше русской неопределенности. Но, переводя эти размышления в другую художественную плоскость, автор, оставаясь внутри сознания своего героя, переставляет акценты и делает упор не столько на размышления, сколько на чувства Тяпушкина. Соглашаясь с логичностью выводов своих собеседников о существе «правды» буржуазного мира, Тяпушкин отвергает ее своим «нелогичным» ощущением «какой-то облипающей тело промозглой дряни», интуитивно прозревая в доводах рассудка неправду и фальшь. Смутно догадываясь о недостаточности одного только умствования как критерия оценки, герой рассказа разрывает пелену относительности при встрече с «каменной загадкой», статуей Венеры Милосской. Чувствовавший себя «скомканной перчаткой», бедный сельский учитель воспринимает это идеальное воплощение духовной красоты человеческого существа как откровение. Не рассудочно, а через пережитое потрясение Тяпушкин постигает высшую цель творца Венеры Милосской — напоминать каждому человеку о его возможности быть прекрасным и возбуждать живую скорбь о его теперешнем несовершенстве.

Это однажды испытанное счастье «ощущать себя человеком» становится у героя Успенского сигналом к узнаванию всего, что несет на себе отпечаток подлинной красоты и гармонии. Он открывает для себя несомненные нравственные ценности, связующие всех — от крестьянина до великого поэта Запада. И в воспоминаниях Тяпушкина, навеянных ощущением сна, не случайно возникают еще две молчаливые фигуры — крестьянской женщины, работающей в поле, и девушки «строгого монашеского типа» с печатью чужого горя на лице.

Так, оставаясь самим собой, не покидая «своих» героев, Успенский в этом рассказе восходит к самым безусловным

приобретениям человечества за всю историю его развития: искусству, труду и подвижничеству.

Подчеркнутая цикличность, приверженность к сходным мотивам, фактам и ситуациям, отличающая творчество Успенского, упорное возвращение автора «на круги своя» было обусловлено его потребностью, подобно своим героям-правдоискателям, дойти «до самого корня», до скрытых глубин однажды поразивших жизненных явлений.

Принимая на свои плечи груз тех проблем, которые волновали его современников, их боль, их гнев, их беспокойство, Успенский приходит в конце жизни к безотрадным итогам. Не понимая исторической роли пролетариата и потому не связывая с ним надежд на будущее, писатель не может не признать трагическую безысходность положения крестьянских масс. Русские революционеры, перед чьей красотой самопожертвования Успенский преклонялся, на его глазах «оставались одинокими и гибли под ударами самодержавия»[1]. Ему «тошно и жутко», «сухо и холодно» жить на свете, не видя больше «источника» веры и надежд.

Последние десять лет своей жизни (с незначительными перерывами) Успенский проводит в психиатрической лечебнице. Он умер 24 марта (6 апреля) 1902 года. Похоронили его на Волковом кладбище рядом с Салтыковым-Щедриным.

Поместившая некролог ленинская «Искра» писала: «24-го марта умер Глеб Иванович Успенский. Давно уже перестал он писать, давно замерли всякие надежды на его выздоровление, тем не менее у него найдутся никогда лично не встречавшиеся с ним читатели, на которых весть о его смерти произведет впечатление утраты близкого человека, игравшего когда-то значительную роль в его собственной судьбе».

Похороны Успенского превратились в своеобразную политическую демонстрацию. По свидетельству близкого друга семьи писателя В. В. Тимофеевой, «церковь, улица, кладбище — все было полно. И какая странная, как будто на подбор стекавшаяся толпа! ...Нервные, одухотворенные, но болезненно-усталые или угрюмо-ожесточенные лица, изможденные, бледные... и как-то царственно-горделивые... Фигуры надломленные... Мужчины и женщины без цвета лица и без возраста, но без робких движений... Одеты все одинаково, в черном и темном, без притязаний на моду и без заботы о том, как и во что одеты. Разговоры тоже как

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч. — Т. 20. — С. 141.

будто странные: воспоминания о Сибири, тайге и тюрьме... Толпа каких-то разночинцев — из «благородно-голодных», как тот, которого хоронили без чинов и без титулов, но с отметкой полиции: «неблагонадежный», «административно-сосланный», «помилованный» ...преступник в прошедшем и, может быть, снова в будущем. ...неузнанный беглый, бесстрашно явившийся отдать последний долг «печальнику горя народного» под угрозой поимки и задержания, — вот из кого главным образом состояла эта многотысячная толпа! Точно особая какая-то нация — с своим культом, с своими заветами и преданиями, с своим таинственным языком, непонятным для непосвященных в их тайны» [1].

Литература. Успенский Г. И. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1955—1957; Г. И. Успенский в русской критике. — М.; Л., 1961; Прутков Н. И. Глеб Успенский. — Л., 1971; Барабохин Д. А. Глеб Успенский и русская журналистика (1862—1892 гг.). — Л., 1983.

Николай Семенович Лесков

(1831—1895)

Место Лескова в ряду писателей-классиков XIX века определено Горьким: «Как художник слова Н. С. Лесков вполне достоин встать рядом с такими творцами литературы русской, каковы Л. Толстой, Гоголь, Тургенев, Гончаров. Талант Лескова силою и красотой своей немногим уступает таланту любого из названных творцов священного писания о русской земле, а широтою охвата явлений жизни, глубиною понимания бытовых загадок ее, тонким знанием великорусского языка он нередко превышает названных предшественников и соратников своих» [2]. Горький увидел в Лескове обладателя редкостного художнического кругозора («он, Лесков, пронзил всю Русь» [3]) и вместе с тем одного из своеобразных мыслителей, имевшего свой взгляд «на историю России» [4], на путь ее движения. Писателя революционной эпохи восхищали «огромные люди» Лескова, объятые идеей «самопожертвования», их упорные поиски «некоей всесветной правды...» [5].

[1] Глеб Успенский в жизни. — М.; Л., 1935. — С. 545.
[2] Горький М. Собр. соч.: В 30 т. — М., 1953. — Т. 27. — С. 235.
[3] Там же. — Т. 19. — С. 288.
[4] Там же. — Т. 24. — С. 62.
[5] Горький М. История русской литературы. — М., 1939. — С. 275.

Пытливый исследователь русского национального характера, Лесков отобразил не только его «очарованность», но и его порывы к движению, его обремененность пережитками, но и его постоянную готовность к подвигу. В трудных, конфликтных, исполненных драматизма, парадоксальных, анекдотических ситуациях, присущих эпохе ломки крепостного права, развертываются в прозе Лескова людские натуры, несущие в себе столько оригинальности, привлекательности, даровитости, неожиданности, что сама яркая пестроцветность бытия «чудаков», «антиков», «богатырей» характеризует Россию как землю неисчерпаемых возможностей и необъятного будущего.

Запечатлению противоречий современной писателю русской действительности способствовала неутомимость Лескова в художнических исканиях: его новаторские опыты соединения реалистического письма с условностью традиционных народно-поэтических приемов, смелость воскрешения слога и жанров старорусской книжности в интересах обновления повествовательной палитры, виртуозные стилистические эксперименты с фразеологией, почерпнутой то из дорожного просторечия, то из стойких профессиональных лексиконов, из Несторовой летописи и злободневной газетной периодики, из языка богословия и точных наук, — все это зачастую ставило в тупик критику, терявшуюся в определениях лесковского искусства.

Его мастерство сравнивали с иконописью и древним зодчеством, писателя именовали «изографом», и это было в общем справедливо. Написанную Лесковым галерею самобытных народных типов Горький назвал «иконостасом праведников и святых» России. Однако наряду с архаизированной стилизацией Лесков безукоризненно владел живым «голосоведением»: бесчисленные исповеди его крестьян, каменщиков, солдат, скитников, скоморохов, купцов, крепостных актеров, однодворцев — равно как представителей других сословий — звучат богатейшей симфонией русской национальной речи XIX столетия.

Для Лескова вся родная культура представала неразъемлемой целостностью, единством, и он, скажем, ориентируясь на манеру Гоголя или «пристращаясь к народному песнетворчеству», одновременно не оставлял без внимания уроки Даля и Вельтмана; аккумулируя опыт Островского, горячо восторгался народными характерами некрасовской поэзии; состязаясь с Львом Толстым в разработке легендарно-апокрифических источников, зорко присматривался к младшим собратьям — Чехову и Мамину-Сибиряку.

Основой творчества Лескова был органический, впитанный с детских лет демократизм, который позволял ему наносить ощутительные удары прогнившему режиму романовской империи и восславить простолюдина. Демократизм был опорой писателя в периоды идейных блужданий и душевной смятенности, движителем в мучительном и незавершенном хождении за истиной.

Лесков — типичный разночинец. Он родился в Орловской губернии в семье судейского чиновника, вышедшего из духовной среды и лишь перед смертью получившего документы о личном дворянстве. Мать будущего писателя была орловской дворянкой с фамильным родством в московском купечестве.

Первые детские годы Лескова связаны с Третьей Дворянской улицей Орла. «Самыми ранними картинами», открывавшимися на соседнем степном выгоне, были «солдатская муштра и палочный бой»: время Николая I исключало «гуманерию». С деспотизмом иного рода — прямым крепостничеством столкнулся Лесков в селе Горохове, где он провел несколько лет бедным родственником в доме старого богача Страхова, за которым была замужем молодая красавица — тетка Лескова. На счет гороховских «впечатлений ужасных» писатель относил свою «мучительную нервность, от которой страдал всю жизнь».

На восьмом году жизни старшего сына отец купил в долг Панин хуторок на речке Гостомле, и этот край раздольных черноземов Южной России, где Лесков встретил холод засушливых лет и вседневную нищету крестьянской курной избы, где он услышал лукавые народные сказки да тайные были феодальных екатерининских уделов, свадебные голошения и обрядовые песни «петровок», стал его истинной родиной. Панино разбудило в мальчике художника и принесло ему ощущение себя плотью от плоти народной. «Я не изучал народ по разговорам с петербургскими извозчиками, — говорил писатель в одной из первых литературных полемик, — а я вырос в народе на гостомельском выгоне, с казанком в руке, я спал с ним на росистой траве ночного под теплым овчинным тулупом, да на замашной панинской толчее за ругами пыльных замашек... Я с народом был свой человек, и у меня есть в нем много кумовьев и приятелей... Я стоял между мужиком и связанными на него розгами...»

Жажда самостоятельности и влечение к книге помеша-

ли нормальному учению в гимназии, и, оставив ее после третьего класса, Лесков 16 лет начал службу судейским писцом низшего разряда.

Жизнь подарила талантливому юноше близость с замечательными деятелями культуры. Он приобщился к орловскому кружку поклонников славянской самобытности. Там бывали виднейший фольклорист эпохи Петр Киреевский, собиратели фольклора Михаил Стахович и Павел Якушкин, высланный из Киева по делу о Кирилло-Мефодиевском братстве, этнограф Афанасий Маркович и Мария Вилинская — будущая Марко Вовчок.

Рассказы об университетском Киеве побудили Лескова покинуть Орел, невзирая на то, что на берегах Днепра его ожидала нелегкая мелкочиновная доля, участие в нравственно-мучительном проведении рекрутских наборов.

В Киеве Лесков познакомился с основоположником русской статистики Дмитрием Журавским, героем-одиночкой николаевского века, аскетически ограничившим свои материальные потребности ради выкупа из неволи крепостных людей. Эхо гражданских воззрений Журавского отзовется в начальной публицистике Лескова, освещавшей положение «рабочего, страждущего класса». В университетской преподавательской среде, к которой принадлежал дядя будущего писателя терапевт Алферьев, молодой орловец встретил доброжелательство профессоров, склонявших его к занятиям изящной словесностью и науками.

В период Крымской кампании Лескову довелось увидеть тыловую изнанку трагической войны. От лиц, близких великому Пирогову, он услышал призывы к улучшению положения масс. Он знакомился с сочинениями Герцена, Фейербаха, Ренана, Канта, Гегеля.

Большое впечатление производит на него учение Роберта Оуэна. Лишенные теоретической упорядоченности, эклектичные социолого-философские штудии Лескова не избавили его от религиозности и политического идеализма, но они поставили его лицом к лицу с крупнейшими явлениями европейской мысли, привили вкус к рассмотрению исторических фактов в свете общественных закономерностей. Недаром в позднейшей рецензии на «Войну и мир» (1869) писатель расценит эпопею Толстого тем более высоко, что она учила «по *бывшему разумевать бываемое*» и даже угадывать *«грядущее»*.

Город великолепных древних соборов, только что открывший в Софии фрески домонгольской поры, город лаврских богомазов и кустарей-искусников, владевших редчай-

шими ремеслами, город трех славянских наречий — русского, украинского и польского, город живой памяти об опальном народолюбце Шевченко влиял на Лескова своей историей, поэтичностью облика, приносил незабываемые художественные переживания, а с 1860 года предоставил публицистическую трибуну на страницах прогрессивного еженедельника «Современная медицина».

Но прежде чем последнее произошло, почти три года — с весны 1857 по весну 1860 года — будущий писатель кочует агентом пензенской промышленно-коммерческой фирмы «Шкотт и Вилькенс» от низовьев Поволжья до Питера, от Пинских болот до Саратова, «с возка и барки» разглядывая Русь, приобретая золотой запас знания человеческих характеров, обычаев, профессий, национальных нравов, пейзажей, языка.

Лесковские журналистские дебюты — это серия статей и корреспонденций, среди которых выделялась публицистика о бедствиях городских пролетариев, о застарелых язвах русского социального механизма, и в частности о безнравственности полицейских служак. Он так расценивал значение литературного слова: «Пора нам отвыкать от мысли, что предметом литературы должно быть что-нибудь особенное, а не то, что всегда перед глазами и от чего мы все страдаем прямо или косвенно. Сбросив вековой хлам предубеждений, мы ощутим себя близкими к жизни наших меньших братий и сумеем помочь им вовремя и кстати, обнаруживая противящиеся гигиене стороны общественной жизни».

Киевские дебюты дорого обошлись Лескову. Молодого публициста, вскрывшего мздоимство, потаенное полумраком полицейских присутствий, сначала попытались облыжно обвинить в клевете, а затем с помощью лжесвидетеля-жандарма «уличить»... во взятке. Фиктивность «доказательств» вынудила губернатора прекратить «дело», но вторую родину, Киев, пришлось оставить. Лесков переезжает в «самый умный город в стране» — Петербург, работает в журнале «Указатель экономический», корреспондирует для московского еженедельника «Русская речь», печатается в «Отечественных записках» и других изданиях, первую половину 1862 года пишет передовицы в газете «Северная пчела».

Царский манифест 19 февраля 1861 года Лесков принял за многообещающее начало реформ «сверху» по обновлению измученной гнетом и отсталостью страны. В согласии с этим убеждением демократически настроенный журна-

лист осуждал контрмеры крепостников-помещиков; доказывал несостоятельность «различия сословий» при новой обстановке, требующей универсального уравнения гражданских прав; вступался за мужиков-лесокрадов, ворующих из нужды — чтобы как-то выжить; издевался над тунеядцами из сословия крупных землевладельцев, предающимися весь век «безумному шлифованию... солнечной стороны Невского проспекта и Кузнецкого моста». Пора «великого раскола» — поляризации сил в общественном движении — приводит, однако, к тому, что Лесков, по его собственному выражению, «остался (примечательно это слово — «остался». — *А. Г.*) с постепеновцами», умеренность которых казалась ему «более надежною».

Он с сопротивлением отнесся к концепциям революционных «нетерпеливцев», не веря, что объятый тьмой предрассудков народ («очарованная среда», как он назовет его в одной из статей) способен на действительное пересоздание общества. Оттого, мечтая о русском Нью-Ленарке, где, по образцу оуэновской общины, смогут найти себе применение обездоленные горожане-разночинцы, Лесков все громче спорит с «Современником», отвергая «форсированные марши» исторического прогресса.

Темпераментный, много и интересно пишущий журналист Лесков был очень скоро замечен в литературных кругах. Журнал братьев Достоевских «Время», публикуя лесковский очерк о переселении крестьян на вольные земли, аттестовал автора человеком «бывалым и знающим предмет». В рукописи «Полемических красот» Чернышевского его имя мелькает в списке «лиц, полемические статьи которых против «Современника»... с удовольствием готов помещать «Современник» на своих страницах». И вместе с тем спор Лескова с лучшим русским журналом вызывает провидческую реплику «нетерпеливца» Г. З. Елисеева в том же «Современнике»: «...Нам жаль верхних столбцов «Пчелы». Там тратится напрасно сила, не только не высказавшаяся и не исчерпавшая себя, а, может быть, еще и не нашедшая своего настоящего пути. Мы думаем, по крайней мере, что при большей сосредоточенности и устойчивости своей деятельности, при большем внимании к своим трудам она найдет свой настоящий путь и сделается когда-нибудь силою замечательною, быть может совсем в другом роде, а не в том, в котором она теперь подвизается».

Пытаясь встать меж крайними ретроградами и революционной демократией, ища третий путь — путь «истинного либерала», Лесков неизбежно приходил к драматическим

столкновениям с прогрессивным лагерем, и первое тяжелое духовное потрясение не заставило себя ждать.

30 мая 1862 года в передовице «Северной пчелы», посвященной бушевавшим в Петербурге гостинодворским пожарам, Лесков обращается к полиции и «петербургскому начальству» с требованием открыть народу «поджигателей» и, не щадя «адских злодеев», не рисковать, однако, «ни одним волоском ни одной головы, <...> подвергающейся небезопасным нареканиям со стороны перепуганного народа». В статье одновременно обличались «политические демагоги» — составители «мерзкого и возмутительного воззвания» (прокламации левых революционеров «Молодая Россия», предлагавшей «истребить» обитателей Зимнего дворца), и опять-таки выражалось упование на народ как вполне благонадежную силу, готовую «употребить угрожающие меры против той среды, которую он подозревает в поджогах».

В накаленной политической атмосфере первой русской революционной ситуации XIX столетия передовица была воспринята демократическими и либеральными кругами как «донос», хотя слова о бездействии пожарных и полицейских команд, в свою очередь, вызвали приступ негодования Александра II.

«Пожарная» статья провела глубокую борозду между Лесковым и передовой печатью. На деле же полемическая позиция Лескова была гораздо более противоречивой, чем это выявляла его неоднократная публицистика, неизбежно переплескивавшая полемический азарт в первую художественную прозу писателя.

Показательно, что при всем разномыслии с революционерами Лесков в рецензии на роман Чернышевского «Что делать»? (1863), напечатанной, когда создатель книги находился под следствием в Петропавловской крепости, выражал симпатии к героям и автору «нигилистического» романа. Он искренне досадовал, что движение за создание коммун-мастерских порочат «фразеры» и «мелкие эксплуататоры», «исказившие здоровый тип Базарова и опрофанировавшие идеи нигилизма».

Тот же сплав полемики и сочувствия содержали рассказ «Овцебык» (1862) и роман «Некуда» (1865), где, воспроизводя трудности революционной борьбы, автор стремился доказать бесперспективность всего движения. В рассказе, отвергая явно утопическое убеждение, что народ уже готов подняться на революцию, Лесков с суровой трезвостью знатока народной жизни писал о низком уровне социального

сознания мужицкой Руси и о неотвратимости трагического оборота дела при первых хождениях демократической интеллигенции в народ. Обаятельный лесковский народник Василий Богословский принадлежал к ранней генерации народников-идеалистов, которым, по словам В. И. Ленина, «...на практике пришлось убедиться в наивности представления о коммунистических инстинктах мужика»[1].

В «Овцебыке» же прозвучало приговором главному герою едкопессимистическое словцо «некуда», которое через два года писатель демонстративно выдвинул в заглавие романа о переходной эпохе России и процессах революционного движения. Положительные персонажи «Некуда» — романтики революционной борьбы — обладают достойными личностными чертами, одушевлены народолюбием, но к теории социализма пришли вследствие «поэтических стремлений» и без достаточного знания истинной России, что «живет сама по себе».

Попытка создания интеллигентной трудовой ассоциации — «Дома Согласия» — разбивается (как то случилось и с Знаменской коммуной В. Слепцова) о «самый чопорный аристократизм и нетерпимость» взаимную, о неумение большинства ее участников трудиться и организовать труд. Высота нравственного идеала и мужество единичных представителей революционного движения (Вильгельм Райнер, Лиза Бахарева, Юстин Помада) оказываются к тому же в резком противостоянии вульгарному революционаризму, способному лишь «засорить путь», но требующему: «Залить кровью Россию... Пять миллионов вырезать, зато пятьдесят пять останутся и будут счастливы».

Черты памфлетности книги и близость ее действующих лиц к прототипам вызвали протесты литературной критики. В исключительном по резкости отклике узника Петропавловской крепости Писарева автор «яростного романа» был отнесен к «свирепым истребителям будущего»[2], его предлагалось подвергнуть журнальному остракизму.

Корни пережитой писателем драмы отвержения и бойкота, разумеется, уходят не только в биографию самого Лескова, но и в биографию его эпохи: отсутствие веры в скорую народную революцию, а тем более памфлет на ее деятелей не прощались никому. Симптоматично, однако, для более объективной оценки романа, что уже через четыре года после публикации книги Шелгунов, упрекая ро-

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч. — Т. 1. — С. 286.
[2] Писарев Д. И. Соч.: В 4 т. — М., 1956. — Т. 3. — С. 271, 263.

маниста за неумение «понимать разницу между идеей и делом», охарактеризует Лизу Бахареву как «истинный тип современной живой девушки»[1].

Горький, указавший на то, что роман оказался много сложнее, чем это рисовалось его первым критикам, назовет революционера Райнера лицом, окруженным «сиянием благородства и почти святости»[2].

Глубина трагедии, пережитой Лесковым в связи с «Некуда», очевидна: перед писателем наглухо закрылись двери прогрессивных русских журналов. Напротив, редактор консервативного «Русского вестника» реакционер Катков (его художник назовет позднее «убийцей родной литературы») сделал приглашающий жест. И писатель стал почти на десятилетие попутчиком политических консерваторов, а его «антинигилизм» надолго поглотил в глазах передового общественного мнения все прочие краски ярчайшей лесковской палитры.

Один из рецензентов «Запечатленного ангела» признавался: «...г. Лесков имеет такую литературную репутацию, что хвалить его есть своего рода смелость». Писатель был обречен на сотрудничество с Катковым, пока они решительно не разошлись «во взгляде на дворянство» и работодатель-редактор не заявил в кругу единомышленников: «Мы ошибаемся: этот человек не наш!» И — вскоре: «Он совсем не наш».

Альянс Лескова с правым лагерем не мог быть надежным: слишком разные потоки прошумели по одному руслу. «Отомщевательный» роман-памфлет «На ножах» (1871), изобразивший перерождение экс-нигилистов, был тем рубежом, от которого началось неуклонное идейное восхождение великого художника. Впрочем, это прямо обозначил лесковский памфлет на «обновленную» Россию — повесть «Смех и горе» (1871). Впервые вполне проявив «коварство» своего юмора, писатель с простодушием скомороха говорит страшные истины о стране «самых внезапнейших разнообразий», враждебных человеку и подстерегающих его на каждом шагу. В главенствующем смысле между Русью николаевской и пореформенной нет разницы: та и другая суть вотчины голубой полицейской рати, и нет такого уголка жизни, куда бы не был вхож «голубой купидон» господин Постельников, цинизм которого обескураживает героя-рассказчика, дворянина Ореста Марковича Ватажкова.

[1] Шелгунов Н. В. Литературная критика. — Л., 1974. — С. 202.
[2] Горький М. Собр. соч.: В 30 т. — Т. 24. — С. 230.

Постельников охотно объясняет собеседнику, что основа деятельности III отделения — система провокаций и предательства: у полиции «наблюдательности — никакейшей», а «ведь мы же должны заботиться о том, чтобы мы оказывались на что-нибудь нужными», «мы во что-нибудь странето обходимся». Это ли не трагикомедия, что и наступление свободы возвещается устами вездесущего Постельникова:

«— Дружище мой... ты свободен!

— Что? что, — говорю, — такое?

— Мы свободны!

«Э, — думаю, — нет, брат, не надуешь!»

— Да радуйся же! — говорит, — скот ты этакий: радуйся и поздравляй ее!

— Кого-с? — пытаю с удивлением.

— Да ее, ее, нашу толстомясую мать Федору Ивановну! Ну, Россию, что ли, Россию! будто ты не понимаешь: она свободна, и все должны радоваться».

Однако обязательно-принудительная радость — не в радость, и Ватажков, наученный горьким опытом, не верит постельниковским «свободам»:

«— Нет, мол, не надуешь, не хочу радоваться».

Как показывает Лесков, логика русской социальной действительности анекдотична, анекдотичны, по сути, ее законы, превращающие жизнь человеческую в «драмокомедию» (этим словом назовет свою «жизненность» исполин духа, «очарованный странник» Иван Северьянович Флягин), и оттого форма анекдота становится для Лескова всепроникающей сюжетной формой, концептом реальности. Воротившись из заграничных путешествий в реформированную Россию, где «либерализм так и ходит волнами, как море», Ватажков застает на генеральских должностях тех же постельниковых, «свободного» русского мужика видит невольником нового начальства, «свободную» печать — организованной распространительницей лжи, почту — в руках «люстраторов», утаивающих частную переписку, «боевых» русских генералов, подавлявших восстания, — в мечтах перепороть всю Европу, повсюду — общественное лицемерие, при котором «порицание сильных» ничуть не мешает «преклонению пред ними».

Герою делается «за человека страшно», временами ему кажется, что он сходит с ума. Узнав, что он вновь для чего-то потребовался Постельникову, Ватажков бежит из Петербурга в Одессу, покупает билет за границу, но здесь его ждет последняя «маленькая неприятность»: подвергавшийся беспрерывным насилиям и надругательствам в николаев-

скую пору человек умирает в новое время «естественной смертью» — выпоротый «невзначай» армейским офицером, «на тротуаре, неподалеку от здания новой судебной палаты», умирает, «к гордости всех русских патриотов», утешенный тем, что выпорот «соотчичами».

Сатирическая повесть Лескова — этапное его произведение, после которого «отверженный» писатель все более остро изображает катастрофические столкновения личности с социальным миром «смеха и горя». С этого момента он, по его признанию, начал «думать ответственно».

Творчество Лескова поистине неистощимо разнообразием характеров, и в каждом случае поэтика исключительного, оригинального, служащая их изображению, демонстрирует особые художнические грани.

Назвав повесть о простой гостомельской крестьянке высоким термином — «*Житие* одной бабы» (1863), художник не только настаивал на торжественно-трагическом осмыслении горестной участи человека из народа, не совершившего никакого религиозно-учительного подвига, но и признавал святость борьбы за любовь, за личное счастье.

Рассказав о судьбе песельницы редкого таланта, по существу проданной кулаком-братом в замужество, Лесков раскрыл в мужичке тончайшую духовную организацию, сформированную в лоне русской песенности. Брачное насилие — поругание души, и, значит, протест героини воплощает не индивидуальное, а общественное стремление к попранию топчущих человека, безнравственных социальных канонов. Настю Прокудину можно назвать человеком-песней, а песня не признает иного существования, кроме свободы, вот почему психологически глубоко достоверно, что именно Настя с такой энергией и последовательностью защищает достоинство своей личности. Писатель показал, какие огромные человеческие утраты несла национальная жизнь при крепостничестве, и вместе с тем выражал надежду на возрождающие силы народной среды.

Лесков говорил о себе: «Я не могу брать фактиком, а беру кое-что психиею, анализом характера». Он искал в характерах, в психологии человека ответов на вопросы новейшей и прошлой российской истории, ибо рассматривал и характеры и психологию в их теснейшей обусловленности природой социальной среды, традициями быта, условиями времени и места. В повести «Леди Макбет Мценского уезда» (1865) Лесков с потрясающей художественной мощью раскрыл драму женщины, сдающей под влиянием «темного царства» присущие народной массе нравственные

позиции и гибнущей в единоборстве с кастовой моралью. Трагическая любовь и преступления Катерины Измайловой доказывали, что сословный уклад, утвердивший куплю-продажу личности, подменивший чувства законоположенной семейной обрядностью, полон внутренней борьбы, которая чревата его самоуничтожением.

Дочь простонародья, унаследовавшая народный размах страстей, девушка из бедной семьи становится пленницей купеческого дома, где «нет ни звука живого, ни голоса человеческого», где есть только короткая стежка от самовара в опочивальню. Преображение изнывающей от скуки и избытка сил мещаночки совершается тогда, когда на нее обращает внимание уездный сердцеед: любовь рассыпает над героиней звездное небо, которого она не видела прежде из своего мезонинчика.

«— Посмотри, Сережа, рай-то, рай-то какой!» — по-детски простодушно восклицает Катерина Львовна в золотую ночь, «смотря сквозь покрывающие ее густые ветви цветущей яблони на чистое голубое небо, на котором стоял полный погожий месяц».

Однако не случайно в картинах любви гармонию расщепляет диссонанс. Чувство Катерины не может быть очищенным от инстинктов собственнического мира и не подпадать под действие его законов. В царственно-золотую ночь избранника Измайловой не занимает небо: он сосредоточенно глядит на свои сапожки. Любовная «алигория» с купеческой женой обещает стремительную карьеру.

Искусно дирижируя страстью Катерины, любовник подчиняет порывы ее чувства преступной меркантильной логике, враждебной любви. Не без умысла перемежает Лесков поэтические детали роскошной ночи грубым прозаизмом: «Сыпался, сыпался... молодой белый цвет с кудрявой яблоньки, да и уж перестал сыпаться... с кухонной крыши раздался пронзительный кошачий дуэт; потом послышались плевок, сердитое фырканье, и вслед за тем два или три кота, оборвавшись, с шумом покатились по приставленному к крыше пуку теса».

Рвущаяся к свободе любовь превращается в начало хищно-разрушительное. И вместе с тем слепая страсть Катерины неизмеримо больше, значительнее, нежели сословный расчет, толкающий ее на роковые поступки. Это становится очевидно, когда преступления Измайловой раскрыты. Нет, ее внутренний мир не потрясен решением суда. Не взволнован рождением ребенка: «...для нее не существовало ни света, ни тьмы, ни худа, ни добра, ни скуки, ни радо-

стей; она ничего не понимала, никого не любила и себя не любила». Всю ее жизнь без остатка поглотила страсть. Когда партия арестантов выступает в дорогу и героиня вновь видит Сергея, «с ним ей и каторжный путь цветет счастием». «Что для нее та сословная высота, с которой она рухнула в каторжный мир, если она любит и ее любовь с нею!»

Сословный уклад «достает» Катерину и на размытых пересыльных трактах. Он долго готовил ей палача в облике любовника, поманившего когда-то в сказочную «Аравию счастливую». Признаваясь в своем коварстве, Сергей пытается отнять единственное, что осталось в жизни Измайловой, — прошлое ее любви. И тогда «совсем неживая» женщина в последнем, героическом всплеске человеческого достоинства мстит своим поругателям и, погибая, заставляет окаменеть всех вокруг.

Ставя в центр своих произведений крупные народные характеры, Лесков объективно шел навстречу решению той большой художественной задачи, которую передовая критика называла созданием «монографий отдельных типов» [1]. При этом он двигался и к решению личной художнической программы — созданию серии произведений о людях-«маяках» из народной среды, способных сообщать силу и отвагу сердцу «угнетенного человека». Так исподволь писатель будет приближаться к циклу своих рассказов о «праведниках», без которых, «по народному верованию, не стоит ни один город».

Крупными вехами на этой магистральной творческой линии Лескова явятся новаторские в жанрово-стилистическом смысле роман-хроника «Соборяне» (1872), имитирующий народную легенду-рассказ «Запечатленный ангел» (1873), повесть-поэма «Очарованный странник» (1873).

Неизменно находивший непривычный угол зрения, писатель открыл в «Соборянах» «чающих движения» положительных героев из той среды, которая была для литературы предметом традиционных обличений, — из провинциального (в этом заключался коренной смысл их томления по подвигу) духовенства. Протопоп Савелий Туберозов и дьякон Ахилла Десницын, близкие живым стихиям русской жизни, воплощают национальные стремления, пробудившиеся в самой консервативной среде, но подавленные рутинными формами русского общественного уклада. Герои поставлены судьбой в необходимость совершать то, что вовсе не от-

[1] Шелгунов Н. В. Литературная критика. — Л., 1974. — С. 316.

вечает склонности их натуры. Гражданин и философ в ра... озабоченный мыслями о благе мужика-сеятеля, Савелий мог бы обрести свое призвание и в лоне православия, да церковь его века не несет людям правды. В дореформенное и, особенно, в пореформенное время, когда, по словам Туберозова, для церкви настает час не слов, а подвигов (порок растекается по Руси), церковь коснеет в бесконечном повторении ветхозаветного ритуала. Церковь, полагает он, утратила свою некогда учительную по отношению к народу роль, не может быть нравственно очищающей общество силой, а значит, поприща, на котором Туберозов нашел бы себя, нет. Обличающая проповедь протопопа, произнесенная перед чиновниками пореформенного Старгорода и содержавшая упреки в «единой формальности» молитв при каждодневном «бесстрастном равнодушии» к добру и злу, при «великой утрате заботы о благе родины», была в первый момент воспринята как «революция», и от «бунтливого» протопопа потребовали покаяния. Но эта «революция» была последней вспышкой угасающего в бездействии мятежного духа. Человек уходит, не узнанный миром, не свершивший того, что мог. «В мире бе и мир его не позна...» — говорит дьякон Ахилла, казачья натура которого противоречила его сану. Томившийся в неосознанной жажде подвига, этим близкий протопопу и оттого же тянувшийся к нему, Ахилла выглядит фигурой гротескной, но тем более трагичной. Лишь однажды возникает он на страницах хроники человеком своей стихии: «...весь облитый лучами солнца, в волнах реки показался нагой богатырь с буйною гривою черных волос на большой голове, он плыл против течения воды, сидя на достойном его могучем красном коне, который мощно рассекал широкою грудью волну и сердито хранел темно-огненными ноздрями».

«Все я не тем занимался, чем следовало...» — подводит богатырь Ахилла черту под собственной жизнью, обессмысленной, как и жизнь Туберозова, церковью и эпохой.

В рассказе «Запечатленный ангел» раскрыта «обращенность» мужицкой души к прекрасному, высота народного эстетического идеала, неотторжимого от идеала этического. Познание читателем тайны народного миросозерцания совершается через староверческую среду, переживающую из-за обособленности от верований большинства соотечественников некое смятение и кризис. Легендарный рассказ каменщика Марка Александрова о том, как живописная святыня с изображением архангела Михаила сотворила чудо воссоединения раскольников с церковью, по существу

представляет собой раздумье автора о расточительности многих русских идейных распрей и о необходимости утушения их во имя национального единения — слияния «едиными усты и единым сердцем».

В легенде, переданной мужиком, с редкостной тонкостью и гармоничностью общего рисунка и деталей трактована мысль о народе как о даровитейшем и истинном хранителе «отеческого предания» в искусстве, о типе художника простолюдина, который является в творчестве прежде всего носителем незамутненной душевной чистоты и поэтому способен исполнять своим художеством в обществе высокую одухотворенную миссию. В пору «расслабления» нравов, разлагающего даже религиозное искусство, личность «благочестивого художника» становится для окружающих нравственным образцом.

Изысканнейший «изограф», Лесков творит в «Запечатленном ангеле» словесное подобие иконописному мастерству, которое воспел. Насыщая слог рассказчика, начитанного в раскольничье-старорусской книжности, словами и речениями из древней литературы и «монтируя» с ними раритеты из просторечия и фольклора, писатель создал вполне «иконные» пейзажи, портреты. Старообрядец-каменщик видит Киев 40-х годов сквозь призму той «живой старины», на которой он воспитался: «Древние храмы, монастыри святые со многими святыми мощами; сады густые и древа таковые, как по старым книгам в заставках пишутся, то есть островерхие тополи». И так же по-древнерусски стилизована «парсуна» ковача Мароя: «...видом неуклюж, наподобие вельблуда, и недрист как кабан... а лоб весь заросший крутою космой и точно мраволев старый, а середь головы на маковке гуменцо простригал». Здесь впрямь присутствует «извитие словес» в строгановском живописном вкусе, перед которым благоговел мастер.

Герой повести «Очарованный странник» — исполин физической и нравственной мощи. Он с первого же мгновения знакомства вызывает у рассказчика-автора ассоциацию с богатырем Ильей Муромцем. И под стать внешнему облику героя его порывы и стремления, выпавшие на его долю испытания. Биография Флягина вместила и одоление первого степного богатыря, и усмирение дикого коня-«людоеда» и ратные подвиги, и спасение близких ему и вовсе чужих людей, и крещение кочевников, и борьбу с мнимыми и воплотившимися в низкие души «бесами». А еще он переживает искушения чарами земной красоты. И все страждет от сознания собственного несовершенства, и все идет «от одной

стражбы к другой», не сгибаясь и не подламываясь, — идет и идет навстречу подвигу, способному достойно увенчать его многострастную жизнь.

Движение личности, олицетворяющей простой русский народ, осеняется знаменательным заглавием повести — «Очарованный странник».

Это было не самое раннее заглавие. Когда Лесков читал впервые свое произведение, оно называлось «Русский Телемак». Когда поступило в «Русский вестник» и катковская редакция его отвергла, — «Черноземный Телемак». Все варианты наименования были подчеркнуто нацелены на возвеличение простолюдина, чье духовное восхождение представляет собой эволюцию народного характера за полстолетие.

Флягину известно по горчайшему, толкнувшему было его на самоубийство, опыту крепостное право, иезуитизм немцев-управляющих в феодальных имениях, экзекуции над мужиками. Он знает, что такое бегство от барской лютости или от «красной шапки» (солдатчины) в разбой... Именуемые николаевской эпохой годы отошли в прошлое. Флягин живет в пору, когда бурно возникают фабрики и торговые фирмы, продаются заложенные и перезаложенные дворянские усадьбы, измельчавшая аристократия бросилась в водоворот финансовых махинаций... Но социальный гуманизм — все на той же стадии, что и в крепостное время. Не случайно разговор путников, в который включается богатырь Иван Северьянович, начиная свою исповедь, идет о тех простых людях России, что «жизни борения не переносят». Флягин в прошлом — из их числа. И из них же — его любимая красавица цыганка Груша.

Бытие народных масс драматично, — констатирует Лесков. И на это указывает выдвинутый в заглавие эпитет героя, не сразу открывающий свой сложный смысл.

Десятилетием ранее заговорив о народе как об «очарованной среде», писатель отметил черты консервативности, рутинности в быту и сознании крестьянства, исторически отлученного от просвещения крепостническим режимом. Отпечаток этот несомненен в облике Ивана Флягина, носителя религиозно-фольклорного образа мысли и присущей последнему «очарованности». Объясняя себе и слушателям, почему он многое «даже не своею волей делал», герой приписывает это мистическому воздействию «родительского обещания», данного богу, — обета, что сын пойдет в монастырь: «Своего пути не обежишь, и надо было призванию (т. е. мистическому предначертанию, зовы которого время

от времени слышал «очарованный странник». — *А. Г.*) следовать». Флягин то осуждает свою активность, то соединяет фантастически-причудливой связью несвязуемые факты, мысли. Не случайно, автор, находящий вполне земные, социальные объяснения поворотам судьбы героя в его же исповеди, сравнивает богатыря, не преодолевшего умственной «очарованности», с «младенцем».

Разумеется, Иван Северьянович — не столько страдалец-страстотерпец, сколько сила ищуще-деятельная, могучая. Препоясавшийся оберегом-пояском, на котором вытканы слова древнерусской воинской заповеди «Чести моей никому не отдам», он как бы приговорен к подвигам и борьбе за утверждение своего человеческого достоинства. И он то и дело прорывает чародейное сопротивление обстоятельств, обступающих его со всех сторон. Он беспрерывно «простирается на подвиг», более всех святых «уважая» князя Всеволода-Гавриила, славного «молодечеством». Его богатейшие силы жаждут применения. И в особенности красноречиво свидетельствуют о богатстве народной души флягинские «очарования» иного рода — восхищения дивностью мира.

Иван Северьянович — «красоты любитель», и он воспламеняется сам и воспламеняет окружающих волнением, чуть только ему вспоминаются степные кони: «бочка самые звонкие, воздушные, спинка, как стрелка, а ножки легкие, точеные, самые уносистые»; «Ах ты, — думаю, — милушка; ах ты, милушка!» Кажется, спроси бы у меня за нее татарин не то, что мою душу, а отца и матерь родную, и тех бы не пожалел...». Поразительно чутко его восприятие искусства пения, для описания которого в лексиконе его находятся редчайшие по трогательности сочетания простых слов: «...то плачет, томит, просто душу из тела вынимает, а потом вдруг как хватит совсем в другом роде, и точно сразу опять сердце вставит...»

Исполненная страсти речь героя — сама есть частица красоты сущего, а родство мужицкой души красоте бытия прямо выражено в его признаниях: «...Ах ты, змея!.. ах ты стрепет, степной, аспидский! — восклицает Флягин на конной ярмарке, — где ты только могла такая зародиться?» И чувствую, что рванулась моя душа к ней, к этой лошади, *родной* страстию». И подобным же образом вздрагивает его сердце от песни цыганки Груши: «Так, милостивые государи, меня и обдало, не знаю, чем, но только будто столь мне *сродным*...»

Эпитет «очарованный» в повести Лескова вибрирует эмо-

циями, оттенками смысла, радужно переливается многозначностью. А оттого, что Флягин-странник проходит по европейской России от черноземных степей русского юга до Ладоги и Нижнего Новгорода, от столиц до Кавказа и астраханских солончаковых пустынь, оттого, что он действует в самой пестрой национально-этнической среде: встречается с русскими, ногайцами, поляками, индийцами, черемисами, евреями, цыганами, немцами, англичанами, аварами, его фигура обретает символическую масштабность. Он мыслится олицетворением нации.

В духовном восхождении русского простолюдина к мысли о необходимости подвига-самопожертвования ради народа просвечивает надежда Лескова на грядущую социально обновляющую историческую миссию масс. Пафос художника рождает интонационный мажор «богатырской повести», блистательно продолжившей традиции гоголевских «поэм»: в ней звучит голос народной силы с ее неистраченными возможностями, говорит пробудившееся массовое сознание.

По наблюдению писателя, выраженному в рассказе «Леон дворецкий сын» (1881), «с уничтожением крепостной неволи» у русского «всенародства» началось быстрое «возрастание в свободе разумения». Это запечатлела любимая мастером форма народного сказа — исповеди многочисленных народных рассказчиков из лесковской прозы и донесенные им «дивные истории» — устные предания, живущие в народе.

В «Левше», «Тупейном художнике» сказ Лескова достигнет особенного социального значения, хотя тяготение к этому виду повествования у писателя наблюдается с первых шагов его литературной работы («Разбойник», «В тарантасе», 1862). Нередко сказ послужит изображению любимых персонажей Лескова, по-народному именуемых им праведниками. Произведения «о трех праведных», без коих «несть граду стояния», то есть которые составляют нравственную опору России, Лесков специально выделил в отдельную серию на рубеже 70—80-х годов.

Открывший праведническую серию рассказ «Однодум» (1879) воссоединяется органически со многими лесковскими произведениями 70-х годов о «богатырях духа», морально чистых людях («Павлин», «На краю света», «Захудалый род»). Но он виделся автору явлением принципиального смысла. Это была биография умствующего простолюдина, человека философской складки, который не только извлек из библии личный поведенческий кодекс, а и сделал его

критерием оценки окружающего социального мира. Квартальный Александр Рыжов стал писателем — принялся за создание книги, одноименной с его прозвищем «Однодум». «Громаднейшая рукóпись» пишется «про себя», однако разговор солигаличского мещанина с самим собой ведется про царей и дела государственные, про распоряжения правительства и их отражение на судьбе народа. Летописное сочинение о России «Однодум», в котором земляки усмотрели «религиозные фантазии» и дозу «несообразного бреда», по-видимому, столь серьезно, что праведника-мыслителя прозывают «библейским социалистом»: горожане относят его труд к числу тех опасных сочинений, что подводят «автора и чтецов» под высылку в Соловки.

Попытка новатора-одиночки превратить искони стоящий на «мзде» и «дарах» захолустный Солигалич в город заветной христианской нормы и законности была сродни народным утопиям XIX века, которые высоко оценили Некрасов, Г. Успенский, Лев Толстой и другие современники Лескова. Хотя усилия «однодума» Рыжова в условиях антидемократического уклада общества обречены остаться «чудачеством», а еретической книге суждено исчезнуть со смертью создателя (ее изводят «на оклейку стен» «во избежание неприятностей»), — они знамение эпохи. Простолюдин все более властно утверждал свое общественное значение, стремился определять судьбу России («Левша»), отстаивал личное человеческое достоинство («Тупейный художник», «Пугало»), являл легендарные примеры самопожертвования во имя спасения людей («Несмертельный Голован», «Фигура»). Подлинно народными принципами поведения отмечены лучшие представители иных сословий — правдолюбивый учитель Коза («Томление духа»), директор кадетского корпуса Перский («Кадетский монастырь»), неподкупный инженер Фермор («Инженеры-бессребреники»).

Праведники Лескова действуют в реальной исторической обстановке («Кадетский монастырь», «Пугало», «Интересные мужчины», «Фигура») либо в обстановке условной, но выявляющей действие реальных исторических закономерностей («Левша»). Однако там и тут персонажи формально принадлежащих циклу и не принадлежащих ему повествований о праведниках находятся в непримиримом противостоянии социальной системе. Последняя испытывается на человечность в рассказе «Человек на часах» (1887), где первое слово заглавия обладает повышенной смысловой ударностью, и испытания этого не выдерживает.

Герой рассказа Постников — солдат из господских дво-

ровых, стоя на часах у императорского дворца в Петербурге, слышит у берега Невы вопль утопающего. Постникову необходимо выбрать между долгом человека и повинностью солдата. «Умный и исправный, с рассудком ясным», часовой «отлично понимал», что оставление будки, которая все равно никуда «с места не убежит», есть воинский, дисциплинарный проступок, а за него ему «последует военный суд, а потом гонка сквозь строй шпицрутенами и каторжная работа, а может быть, даже и «расстрел». Несмотря на неотвратимость страшного наказания, Постников-человек отводит доводы Постникова-солдата. Он жертвует собой ради неведомого «заливающегося утопленника».

«Благороднейшее сострадание» инородно системе самодержавной государственности, представленной в рассказе военным и статским чиновничеством. «Несчастная выходка» (так квалифицируют поступок Постникова карьерные люди «крепкого закала») вызывает переполох среди службистов, истово оберегающих свою карьерную непорочность: они тоже сделались как бы причастны к недопустимой в «сильное» время «слабости». Но клан карьеристов непобедимо находчив и изобретателен. То, чего не должно было случиться по военно-полицейским канонам, принимается за небывшее. Посрамляя самый здравый смысл, столичные искусники вручают медаль «За спасение погибавшего» заведомому шельме, «спасителю»-самозванцу. Развязкой доволен и лжегерой, и батальонный командир Свиньин, и оберполицмейстер генерал Кокошкин. Вот только истинный спаситель погибавшего очутился в лазарете: прогнанный сквозь строй, он, говоря военным языком, был «сделан как следует». Однако ожидавший наихудшего Постников тоже... доволен.

Фикции российского «порядка» вполне соответствует ханжеская мораль, постулаты которой чеканит в финале «владыко»-митрополит. Диалог между чуждым «гуманерии» подполковником Свиньиным и еще более крепко карьерно кованным владыкой — достойный конец рассказа. Укоры совести, тревожащие офицера, не колеблют «тихоструйной» демагогии святош.

Свиньин с тенью стыдливости проговаривается:

«— ...Меня, конечно, больше всего смущает, что я должен был подвергнуть наказанию этого солдата, который хотя нарушил свой долг...»

В ответ: «Четки и тихоструйный перебив:

— Долг службы никогда не должен быть нарушен.

— Да, но это им было сделано по великодушию, по со-

страданию, и притом с такой борьбой и с опасностью: он понимал, что, спасая жизнь другому человеку, он губит самого себя... Это высокое, святое чувство!

— Святое известно богу, наказание же на теле простолюдину не бывает губительно и не противоречит ни обычаю народов, ни духу Писания. Лозу гораздо легче перенесть на грубом теле, чем тонкое страдание в духе. В сем справедливость от вас нимало не пострадала.

— Но он лишен и награды за спасение погибавших.

— Спасение погибающих не есть заслуга, но паче долг. Кто мог спасти и не спас — подлежит каре законов...

Пауза, четки и тихострун:

— Воину претерпеть за свой подвиг унижение и раны может быть гораздо полезнее, чем превозноситься знаком».

Воздавая должное «святому порыву любви и не менее святому терпению» своего смиренного героя Постникова, писатель в авторском постскриптуме к «точному и безыскусственному рассказу» адресуется к своим единомышленникам — «прямым и надежным людям» России, которым он воочию показывает силу праведничества в народе. Вослед историку С. М. Соловьеву Лесков настаивал в «Кадетском монастыре» на том, что творящие нецерковный подвиг человеколюбия праведники «сильнее других делают историю», даже будучи вне «главного исторического движения». С помощью праведнической этики Лесков мечтал строить «царство божие на земле», хотя рисовалось оно ему не столько отчетливой социальной конкретностью, сколько нравственной утопией.

Между тем в лесковской прозе — будь то произведения о современности или аналогии к ней в форме сюжетов о временах протекших — все более нарастал протест против российского политического строя. Конфликт художника с властью все обострялся.

Очерки быта духовенства «Мелочи архиерейской жизни» (1878—1879), цикл рассказов «Заметки неизвестного» (1884), пародирующий наивно-моралистическую новеллистику XVIII века, говорят о церкви как о паразитическом древе, под сенью которого прячутся от мирских взоров нищета духа и приземленность страстей, личностная заурядность, корыстное угодничество «пастырей» пред сильными и бессердечие в отношении к слабым.

«Мелочи архиерейской жизни» «высочайшим повелением» были изгнаны из библиотек (за чтение их юнкера отправлялись под арест), а печатание «Заметок неизвестного» было оборвано Главным управлением по делам печати.

С Лесковым поведет жестокую борьбу, не раз подсказывая цензуре запретительные акции, а подручным критикам — направление атак, сам обер-прокурор Святейшего синода К. П. Победоносцев. За литературную деятельность писателя в 1883 году специальным «определением» министра народного просвещения отрешат от сотрудничества в комитете по рассмотрению книг для народного чтения. Одним из сильнейших ударов, надломивших здоровье Лескова, станет запрещение в 1889 году к выпуску отпечатанного VI тома собрания сочинений писателя с «Мелочами архиерейской жизни» и другими антиклерикальными произведениями.

Травля верхов не помешает, однако, Лескову стать наряду с Львом Толстым именно в 80-е годы одним из наиболее бескомпромиссных и мужественных обличителей российской «социабельности».

И этому будет способствовать расширение жанрового диапазона прозы Лескова: с 1886 по 1891 год он напишет серию легенд («апокрифов», «сказаний») на раннехристианские сюжеты и мотивы, взятые из любимого отечественным простонародьем еще от эпохи Киевской Руси сборника житийно-легендарных повестей «Пролог». В аллегорической и аллюзионной формах Лесков выскажется о нравах и противоречиях русской «Византии» XIX столетия, где достойнейшие гонимы и обретаются в низах общества, тогда как ими помыкают властные вельможные «епархи» со «злыми душами» и эластичной моралью. Рисуя привлекательные образы первых христиан и язычников, писатель говорил о том, что кодекс высоких этических норм, воспринятых от масс христианством, складывался стихийно — вне зависимости от религиозных доктрин в самом простонародном трудовом обиходе. А это означало, что христианская церковь построила свое сложное иерархическое здание, выгодно эксплуатируя естественно возникавшие народные этические представления.

Уравнивая язычника и христианина византийской эпохи, Лесков постоянно защищал дорогое ему равенство национальностей и рас, которое обеспечивает мирное сожительство народов. Как никогда прежде выразительно подчеркнул писатель в легендах единство общечеловеческих моральных идеалов.

Ставшие одним из крупнейших явлений русского легендарного жанра, который получает развитие также в литературном творчестве Льва Толстого, Гаршина, Короленко, Мамина-Сибиряка, в живописи Крамского, Ге, Поленова,

Репина (последний иллюстрировал легенды Лескова «Прекрасная Аза», «Лев старца Герасима», «Совестный Данила», «Гора»), «проложные» произведения мастера находят продолжение в идейно родственных им сказках-стилизациях «Маланья — голова баранья», «Час воли божией» (1890). Последней сказкой Лесков развивал мысль о том, что в «некотором... царстве» с давних пор «простая премудрость», от которой зависит благоденствие народа, упрятана в подвалы дворцов «временителями», способными лишь сидеть «на престоле», держа «в одной руке меч, а в другой золотое яблоко». Антидемократизм государственной системы, построенной еще «при дедах и прадедах», представлялся Лескову социальным анахронизмом, и писатель стремился произнести суд над этой системой в формах красноречивого народно-поэтического иносказания.

Чем далее, тем более Лесков дает волю своему гражданскому гневу. «Зверство» и «дикость» растут и смелеют, а люди с незлыми сердцами совершенно бездеятельны, до ничтожества», — писал он Льву Толстому. И сам, невзирая на тяжелое нездоровье, со все большей резкостью обличений наносил удары пережиточному социальному строю России. Оттого часть произведений писателя увидит свет лишь спустя четверть века и более после его смерти — в пооктябрьские годы, когда свершится «неизбежная», по его мнению, «русская революция» («На смерть М. Н. Каткова», 1887).

У позднего Лескова классовая и кастовая элита русского общества предстает как морально вырождающаяся среда, в которой естественным образом сочетаются тайное служение охранке, расчетливое участие в подогревании церковного шаманства, разнузданная сексуальность при одновременном опорочивании последователей Толстого. Не удивительно, что соприкасающиеся с петербургской аристократией (рассказ «Зимний день», 1894) люди из народа и те подвергаются их тлетворному воздействию.

Одновременно, благодаря остроте своего художественного зрения, Лесков прогнозировал неминуемость явления распутинщины («Загон», 1893).

Писатель, — как и на всем протяжении своего творческого пути, — был далек и в заключительной фазе своей литературной работы от того, чтобы идеализировать народную массу, бытие которой было окутано мраком невежества. Лесков говорил о жизненности в народе рабской психологии, позволяющей людям с «казенной бляхой» верить в свое право «всю Россию выпороть» («Продукт природы»,

1893). Он описал, как складываются и растекаются зловещие слухи, будто бы холеру распространяют врачи, на деле самоотверженно борющиеся против эпидемий («Импровизаторы», 1892).

Но поздние произведения писателя не замыкались в рамках сурового лесковского критицизма. В них явственно звучит и надежда на молодые силы, способные двинуть Россию вперед.

Героиня лесковского рассказа «Зимний день» Лидия, чуждая своей среде — петербургскому свету, готовая идти в народ, пророчески возглашает:

«— Характеры идут, характеры зреют, — они впереди, и мы им в подметки не годимся. И они придут, придут! «Придет весенний шум, веселый шум!» Здоровый ум придет... Придет! Мы живы этою верой! Живите ею и вы, и... вам будет хорошо, всегда хорошо, что бы с вами ни делали!»

Заключительные аккорды лесковского литературного творчества способствовали более пристальному изучению пути писателя, которое продолжается поныне и несет новые открытия. Вместе с тем углубляется влияние искусства Лескова на советскую и зарубежную литературу. «Сейчас Лесков выходит все более заметно на мировую трибуну перед читательской массой, — убежденно писал Константин Федин, — его переводят в Европе, им начинают зачитываться на других континентах. Мне кажется, после славы Чехова, облетевшей все страны мира, следующий русский классик XIX века, которого ожидает едва ли не повсеместное посмертное признание, будет Лесков...»

Литература. Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. — М., 1956—1958; Н. С. Лесков о литературе и искусстве. — Л., 1984; Лесков А. Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям. — В 2 т. — М., 1984; Горький М. Н. С. Лесков// Горький М. Собр. соч.: В 30 т. — М., 1953. — Т. 24. — С. 228—237; Троицкий В. Ю. Лесков-художник. — М., 1974; Столярова И. В. В поисках идеала. (Творчество Н. С. Лескова). — Л., 1978//В мире Лескова. Сб. статей. — М., 1983.

Федор Михайлович Достоевский

(1821—1881)

Творчество Ф. М. Достоевского — одно из вершинных явлений мировой культуры. С ним широко раздвинулись границы реалистического искусства — как в эстетическом, так и в познавательном отношении.

В творчестве писателя человек, взятый в настоящем, «видимо-текущем» состоянии, в остросовременных жизненных положениях, предстает вместе с тем как целый, как универсальный человек, во всей полноте своей духовной природы, в итогах прошлого развития человечества и в предвосхищении будущего.

«По глубине замысла, по широте задач нравственного мира, разрабатываемых им, этот писатель стоит у нас совершенно особняком, — писал о Достоевском Салтыков-Щедрин. — Он не только признает законность тех интересов, которые волнуют современное общество, но даже идет далее, вступает в область предведений и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а отдаленнейших исканий человечества»[1].

Современного человека Достоевский застал в пору острейшего политического, религиозного, морального кризиса. Поэтому сюжеты его произведений — катастрофичны, а внутренний мир его героев отличается особенным драматизмом. В нем спорят идеи и целые мировоззрения, воплощающие вековечные силы добра и зла, и решается не только судьба героев, но и судьбы человечества.

Этим определяется масштаб мысли и чувства героев, объем художественного мира, который правомерно уподобляют космосу. Этим определяется и огромное мировоззренческое значение творчества писателя.

Изображая драмы, разыгрывающиеся в уме и совести героев, Достоевский дал небывалый по глубине анализ духовного человека в его единстве с индивидуально-психическим и социальным. Именно в этой сфере автор «Идиота», «Братьев Карамазовых» сделал величайшие художественные открытия и явился, по его собственному определению, «реалистом в высшем смысле».

Достоевский не снимал трагических противоречий жиз-

---

[1] Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. — М., 1970.— Т. 9. — С. 412.

ни и вместе с тем несокрушимо верил в способность человека познать завещанную ему истину, постигать красоту, творить добро и наделял этими качествами многих своих героев. В этом сказался неиссякаемый нравственный оптимизм писателя, опиравшийся на его веру в «народную правду», на гуманистические традиции русской и европейской культуры. «Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей», — говорит герой «Сна смешного человека».

Тем более резкой критике подверг писатель-гуманист современную ему буржуазную цивилизацию, которая извращает человеческую природу, не только порождает видимое зло общественного устройства, но питает невидимое зло, таящееся в темных глубинах сознания. С подлинно шекспировской мощью борьба между злом и добром в душе человеческой изображена писателем в произведениях 60—70-х годов.

В творчестве Достоевского выступил новый тип художественного мышления, резко выделяющийся на фоне литературы XIX века. Генетически связанный с искусством Возрождения, с европейским романтизмом, с творчеством Пушкина и Гоголя, он основывался на новой концепции человека, привел к коренной реформе романа и дал ему и литературе в целом новое философское и эстетическое содержание.

РАННИЕ ГОДЫ

Дальние предки Ф. М. Достоевского по отцовской линии принадлежали к старинному дворянскому роду. Не приняв распространявшегося в юго-западной Руси католичества, они к XVIII веку утрачивают привилегии; дед и дядя писателя были скромными православными священниками. Отец, Михаил Андреевич, вышел, в сущности, из разночинной среды, но благодаря способностям и упорству получил медицинское образование и в 1821 году занял место лекаря Московской Мариинской больницы для бедных. В 1827 году он получил чин коллежского асессора и с ним — потомственное дворянство. В 1819 году М. А. Достоевский женился на Марии Федоровне Нечаевой, происходившей из купеческой семьи. Мать писателя — женщина живого характера, музыкально одаренная, любившая и понимавшая поэзию и вместе с тем глубоко религиозная — была первой учительницей всех своих детей.

Федор Михайлович Достоевский родился 30 октября

(11 ноября) 1821 года в Москве. Во флигеле Мариинской больницы, где жила тогда семья, прошли его детские годы.

В 1834—1837 годах вместе со старшим братом Михаилом Достоевский учится в частном московском пансионе Л. И. Чермака. Среди его преподавателей выделялся словесник Н. И. Билевич, соученик Гоголя по Нежинской гимназии, талантливый литератор. Возможно, что он оказал определенное влияние на будущего писателя своими серьезными разборами творчества Пушкина и Гоголя и своими просветительскими взглядами [1]. Впечатления от пребывания в полупансионе Н. И. Драшусова и у Л. И. Чермака отразились позже в романе «Подросток».

В 1838 году братья Достоевские по желанию отца поступают в Главное инженерное училище. После Москвы николаевский Петербург предстает Достоевскому особенно угрюмым и холодным, казенная обстановка училища — чуждой и угнетающей. С этой поры Достоевский все более сосредоточивается на внутренней душевной жизни, его умственное и художественное развитие в первые петербургские годы отличается исключительной интенсивностью.

Уже в эту пору в рамках литературных исканий Достоевский ставит перед собой серьезные философские вопросы. От субъективной рефлексии он переходит к размышлениям о человеке вообще и в письме к брату в 1839 году так формулирует предмет своих метафизических исканий: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» [2].

Это станет и главной целью всей художественной работы Достоевского; первоначальная же формула, сохраняя свой главный гуманистический смысл, превратится постепенно в четкое творческое задание: «При полном реализме найти в человеке человека».

К началу 40-х годов Достоевскому становится ясно, что военно-инженерная карьера совершенно чужда ему и лишь литературное поприще отвечает его духовным запросам.

---

[1] Об этом см.: Нечаева В. С. Ранний Достоевский. 1821—1849. — М., 1979. — С. 46—54.

[2] Достоевский Ф. М. Письма. — М.; Л., 1930. — Т. 2. — С. 550. В дальнейшем при ссылках на это издание в скобках указывается: «Письма», с обозначением тома римскими, а страницы арабскими цифрами.

В августе 1841 года Достоевский получил офицерский чин и право жить вне училища на частной квартире. Впервые он почувствовал себя «вольным, одиноким, независимым» среди громадного столичного города, до сих пор ему, в сущности, не известного, но издавна тревожившего воображение.

«Петербург, не знаю почему, для меня всегда казался какою-то тайною. Еще с детства, почти затерянный, заброшенный в Петербурге, я как-то все боялся его», — вспоминал писатель 20 лет спустя.

«Тайна» Петербурга — в его непостижимой двойственности. Пышный «град Петров» для Достоевского одновременно и — «гнилой, слизлый город» на финских болотах. Он поражает и великолепием, и убожеством; в нем рядом с властью, силой, практицизмом — рабство, слабость, мечтательность. В его доходных домах тысячи бесконечно одиноких и страдающих существ ведут странное, призрачное существование.

В те годы Достоевский пробует силы в жанре исторической трагедии, но эти пробы («Мария Стюарт» и «Борис Годунов») завершены не были и до нас не дошли. К началу 1844 года был закончен перевод повести Бальзака «Евгения Гранде». Он стал для писателя «практическим семинаром по искусству романа»[1].

Выбор этого произведения не случаен: Достоевский «прочел почти всего Бальзака» и особенно ценил у него разработку характера. «Его характеры — произведения ума вселенной! — писал он брату. — Не дух времени, но целые тысячелетия приготовили борением своим такую развязку в душе человека» (Письма, I, 47).

Сформулированный здесь принцип — изображать духовные коллизии, в которых отразилась не только современная эпоха, но тысячелетия человеческого развития, — будет положен Достоевским в основу творчества и развит с последовательностью и силой, превосходящими масштабы выдающегося французского реалиста.

Работа над переводом принесла писателю большое удовлетворение и, видимо, повлияла на его решение приняться за собственное большое сочинение.

Осенью 1844 года Достоевский выходит в отставку и,

---

[1] Гроссман Л. П. Бальзак в переводе Достоевского//Бальзак О. Евгения Гранде. — М.; Л., 1935; см. также Нечаева В. С. Ранний Достоевский. 1821—1849. — М., 1979. — С. 103—129.

как сообщал он в сентябре брату, заканчивает «роман в объеме «Eugénie Grandet». То был первый его роман — «Бедные люди».

Текст его трижды перерабатывался автором до того, как в мае 1845 года Некрасов и Григорович прочитали рукопись и, глубоко потрясенные явлением «нового Гоголя», передали ее Белинскому. На следующий же день знаменитый критик, чьего приговора о романе не без опасений ждал Достоевский, встретил начинающего романиста пылкой восторженной речью. Более всего поразила критика раскрытая в романе трагедия бесконечной униженности героя. И тем выше ставил он дар писателя, сумевшего «непосредственным чутьем» открыть эту «страшную правду».

Белинский увидел в «Бедных людях» «первую попытку у нас социального романа»[1]. Образцом для него были романы Жорж Занд и Диккенса. Свойственные им черты открывал и Достоевский: «бесконечную любовь и бесконечное уважение к человечеству даже в лице последнейшего из его членов»[2], «воспроизведение действительности во всей ее нагой истине»[3], «художественный анализ современного общества, раскрытие тех невидимых основ его, которые от него же самого скрыты привычкою и бессознательностию»[4], — все то, что требовал тогда Белинский от русской литературы.

Решая эти задачи в «Бедных людях», Достоевский во многом шел от Гоголя. Автор «петербургских повестей» изображал человека в отношении к действительности существом страдательным. Враждебная человеку действительность третирует, безвинно мучит и губит гоголевского героя, вносит трагизм в каждый момент его повседневного существования. С такого понимания действительности и человека в ней начал и Достоевский, считавший главным художественным открытием Гоголя именно то, что «он из пропавшей у чиновника шинели сделал нам ужаснейшую трагедию». Такие трагедии открываются в «Бедных людях», «Двойнике», «Господине Прохарчине», «Слабом сердце». И как и у Гоголя, они нередко облечены в обыденно-прозаические, фарсовые, комически-жалкие формы быта, внешности, речи героев.

---

[1] Цит. по кн.: Анненков П. В. Литературные воспоминания.— Л., 1928.— С. 447.

[2] Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т.— М., 1978.— Т. 3.— С. 65.

[3] Там же.— М., 1982.— Т. 8.— С. 244.

[4] Там же.

50-е ГОДЫ. КАТОРГА. ВОЗВРАЩЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРУ

С января 1850 по январь 1854 года Достоевский провел в Омском остроге. Там он сполна познал все стороны каторжной жизни, там выстрадал он новый взгляд на народ, новую веру в человека.

После освобождения из острога он служит рядовым в Семипалатинске, в конце 1855 года получает чин унтерофицера, а через год — прапорщика. Достоевский использует все возможные пути для возвращения гражданских прав и прежде всего — права печататься. Чтобы голос его был услышан в высших административных сферах, он передает по начальству сочиненные им по поводу событий Крымской войны и коронации Александра II стихотворения. Наряду с общепринятыми официальными формулами и традиционными приемами одописи, в них ощущается искреннее патриотическое чувство, заметна близость к аналогичным по теме и настроению образцам русской лирики, в частности к стихотворению Пушкина «Клеветникам России».

Достоевский прибегает к помощи назначенного в Семипалатинск прокурором и дружески сошедшегося с Достоевским барона А. Е. Врангеля, который ходатайствует за ссыльного писателя в Петербурге; обращается с письмом к Э. И. Тотлебену, с братом которого он учился в Инженерном училище. В конце концов Достоевскому удается добиться коренного изменения в судьбе: в 1857 году ему возвращают дворянство, а в 1859 году он получает разрешение выйти в отставку и выехать в Россию.

Будучи в Семипалатинске, Достоевский познакомился с губернским секретарем А. И. Исаевым и его женой Марией Дмитриевной. «Натура страстная и экзальтированная», как вспоминал о ней А. Е. Врангель, она вызвала первое в жизни Достоевского сильное чувство, принесшее ему не только радости, но и душевные муки. Отношения их складывались драматично; смерть мужа заставила Марию Дмитриевну принять окончательное решение, и в 1857 году она обвенчалась с Достоевским. Но брак этот не был счастливым.

Тем временем Достоевский жадно читает все вышедшее за годы его сибирского заточения, просит о присылке книг: европейских историков, святых отцов, древних авторов, Корана, Канта, Гегеля — круг его чтения расширяется и изменяется в составе сравнительно с сороковыми годами. Он возобновляет отношения с редакциями журналов, с ра-

достью ощущает в себе прилив творческих сил, богатство замыслов и средств к их осуществлению.

С 1855 года Достоевский берется за обработку впечатлений и мыслей, вынесенных из каторги, постепенно придавая им форму цельного документально-художественного произведения. В 1857 году в «Отечественных записках» появляется его рассказ «Маленький герой» (написанный еще летом 1849 года в Петропавловской крепости), а в следующем году начинается работа над двумя большими повестями — «Дядюшкин сон» и «Село Степанчиково...».

Произведения сибирского периода знаменуют новый этап в творчестве писателя [1]. Хотя жизненный опыт последних лет, духовный переворот, происшедший со времени ареста, сказались в них еще не в полной мере, но решительные перемены во взглядах, в творческой манере очевидны. Кроме того, Достоевский преследовал и еще одну цель: вернуться в большую литературу, добиться в ней прочного положения, а для того надо было прежде всего завоевать внимание публики.

Он идет навстречу потребностям и настроениям предреформенной эпохи, откликается на общественную и литературную злобу дня второй половины 50-х годов. Дух социальной критики, господствовавший в литературе тех лет, идущая от Гоголя и развиваемая Щедриным сатирическая традиция отчетливо заметны в его произведениях этого периода, хотя и в своеобразном преломлении.

Достоевский гораздо непосредственней, чем раньше, вторгается в сферу современных общественных отношений, обнажая их уродливость, ненормальность, показывая, к каким извращениям человеческой природы приводят они в современных характерах. Для этого он с помощью рассказчика-очевидца и часто участника событий вводит нас в недра той или иной среды — провинциального городка, помещичьей усадьбы, сибирского острога, и выходит в итоге к широким обобщениям, к картине русской жизни в целом.

Писатель извлекает своего героя из прежнего уединения, из состояния мечтательности, фантастических грез, что было свойственно раннему творчеству, и заставляет жить и действовать на виду у всех, в напряженном столкновении с интересами, страстями, намерениями других людей.

В этих произведениях больше героев, группируются они сложнее, отношения между ними тесней и драматичней.

---

[1] Об этом периоде см.: Туниманов В. А. Творчество Достоевского. 1854—1862. — Л., 1980.

Сама атмосфера здесь как бы сгущается и электризуется. Характеры и обстановка рисуются колоритнее, выпуклее, нет уже полутонов и мягких контуров, преобладают резкие очерки и суровые краски.

Иначе строится теперь и событийный план произведений. Во-первых, он несравненно насыщенней, чем в раннем творчестве. Во-вторых, действие протекает гораздо динамичнее, оно изобилует внезапными поворотами, втягивает множество действующих лиц, приводит к катастрофическим разрешениям отношений между ними. При этом часто возникают бурные многолюдные сцены, где принародно обнажаются закулисные стороны жизни, открывается подноготная героев и их нравственная сущность.

Так намечаются, пока эскизно, сюжетные, композиционные приемы будущих больших романов, здесь художественный анализ Достоевского, все шире охватывая действительность, все смелее анатомируя характеры и явления жизни, приобретает черты жесткого, «беспощадного реализма», который достигнет своего расцвета в 60—70-е годы.

К концу пятидесятых годов социально-этические и художественные искания писателя сосредоточиваются вокруг центральной для зрелого творчества темы — темы нравственного распада, глубоко поразившего современное общество и личность.

Эта тема разрабатывается в повести «Дядюшкин сон» (1858), где за скандальными происшествиями в губернском городе Мордасове проступает картина полного разрушения всех моральных устоев, откровенного, грубого торжества низменных чувств и корыстных вожделений. Первая дама Мордасова, Марья Александровна Москалева, не брезгуя никакими средствами, стремится устроить брак своей дочери Зины с выжившим из ума и отвратительно сластолюбивым стариком князем К. Неудачливый претендент на руку Зины Мозгляков расстраивает замыслы Москалевой, и на глазах у всех мордасовских дам совершается скандальная развязка.

Первый план повести — нравы губернского города, интриги Москалевой, своеобразный спектакль, поставленный ею с целью выгодно выдать дочь и подчинить своей воле общественное мнение Мордасова. Он передан бойким, «фельетонным» пером рассказчика-хроникера, воскрешающего некоторые приемы гоголевской сатиры. Тут есть комические персонажи (князь, мордасовские дамы), комические положения (как и в «Ревизоре», внезапно рушатся

расчеты на брак со «значительным лицом» и на блестящее будущее), водевильные ходы сюжета.

Но за первым планом вырисовывается в этой повести другой, в ряде эпизодов, деталей дающий нам почувствовать грозные трагические силы жизни, управляющие людьми и всей мордасовской комедией.

Этот дальний план проявляется в мрачно-безобразных финалах повести (публичный позор Москалевой и Зины, развенчание князя и смерть его), в пугающем контрасте приличий и благородной позы и бесстыдной гнусности поступков, вульгарности слов и жестов. Он дает о себе знать и в отношении рассказчика к героям его летописи: слишком уж резок и бесцеремонен переход от наружной почтительности и славословия к уничтожению и злорадному смеху над героями.

Сюжетные диссонансы, катастрофы повести знаменуют катастрофическое состояние общества. Человек поставлен на край пропасти, он ежеминутно «на пороге» морального падения. Комические предприятия Москалевой граничат с темной уголовщиной; «все это походило несколько на разбой на большой дороге» (2, 335), — замечает автор. От этой ступени морального распада один шаг до преступных деяний и типов «Мертвого дома» и позднейших произведений.

В «Записках из Мертвого дома» (1859—1860) картина каторги также воспроизводит характерные черты общественного целого, но уже в иной социально-этической перспективе.

Нравственный распад показан в крайних его проявлениях: в бесчувственном убийце Газине, в духовном отупении Коренева, в подлой натуре преступника из дворян А-ва.

Но изображением морального вырождения каторжный мир у Достоевского не исчерпывается. Напротив, именно здесь встает сила, противодействующая распаду и гибели. И заключена она в народе — таково главное открытие, сделанное писателем в остроге.

В этом убеждается повествователь «Записок» Александр Петрович Горянчиков, наблюдая и размышляя над острожной жизнью, над характерами каторжных. Он находит здесь людей поразительной внутренней силы, как Петров — «самый решительный человек из всей каторги». Он находит одаренность, живость ума, выразительнейшую речь, «черты самого утонченного развития душевного», которое вдруг открывается под корой грубости и зверства.

На каторге, где неволя, гнет жизни давят особенно страшно, лучшие свойства русского народа высказались

всего ярче. «Ведь надо уж все сказать: ведь этот народ необыкновенный был народ. Ведь это, может быть, и есть самый даровитый, самый сильный народ из всего народа нашего. Но погибли даром могучие силы, погибли ненормально, незаконно, безвозвратно. А кто виноват?

То-то, кто виноват?» (4, 231).

Достоевский знает ответ на этот больной вопрос и между строк книги ясно дает понять: виноваты условия жизни, извращающие человеческую натуру, ломающие судьбы людей.

Но всего важнее, что, вопреки этим условиям, рядом с грязью и преступлением сохраняется в народе здоровое нравственное чувство, душевная чистота, живая потребность любви. Несомненные доказательства тому находит писатель во множестве эпизодов, психологических черт, составляющих пеструю картину острожной жизни. Взгляд его строго реалистичен и чужд всякой тенденциозности, стремлению идеализировать каторжника. Но этот взгляд исполнен человеколюбия и твердой веры в добро, неистребимое в людях. Да иначе было бы невозможно увидеть «человека в человеке» ни в Макаре Девушкине, ни в сибирских отверженных. Теперь этот взгляд еще проницательнее, яснее и проще, он и открыл Достоевскому правду народного характера. Недаром его так высоко оценил Л. Н. Толстой, признававшийся Н. Н. Страхову: «Не знаю лучшей книги изо всей новой литературы, включая Пушкина. Не тон, а точка зрения удивительна: искренняя, естественная и христианская»[1].

Самая сердцевина народного характера была и остается прекрасной — это убеждение, добытое не умозрительно, а тяжким сибирским опытом, было выстрадано Достоевским и легло в основу будущих его воззрений.

60-Е ГОДЫ. ПЕРЕХОД К БОЛЬШИМ РОМАНАМ

Летом 1859 года Достоевский приезжает в Тверь, а с конца того же года поселяется в Петербурге. С этой поры начинается последний период его деятельности, отмеченный наивысшей идейной и творческой активностью.

Он открывается романом «Униженные и оскорбленные» (1860—1861), важным подступом к большим вещам писателя. В нем воскрешаются многие мотивы раннего творчества и переплетаются с новыми мотивами, создавая

[1] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. — Т. 63. — С. 24.

сложную идейно-художественную ткань, что как раз и отличает произведения последнего периода.

Один из главных героев романа и одновременно рассказчик его — петербургский литератор Иван Петрович. Его образ автор щедро наделил автобиографическими чертами. Начало литературной карьеры Ивана Петровича повторяет первые шаги на этом поприще самого Достоевского. Из «Бедных людей» взяты сюжет и лица первой повести героя. Упомянуто сближение с критиком Б., в котором нельзя не узнать Белинского.

Кроме фактов творческой биографии, в Иване Петровиче отозвались некоторые взгляды и настроения раннего Достоевского: герой одинок и замкнут, сторонится общества, часто погружен в мир книжно-поэтических представлений, он способен на самоотверженную любовь к людям, но далек от верного понимания действительности и не в состоянии что-либо в ней изменить.

Иван Петрович может сопереживать горю любимой им Наташи, утешать покинутых ею родителей, искренне, но беспомощно негодовать на цинические откровенности князя и лишь однажды, в порыве возмущения, дать ему пощечину и бросить вдогонку скалкой — комическая деталь, делающая героя несколько смешным в момент поединка с оскорбителем возлюбленной.

В поступках и душевных движениях Ивана Петровича выказались и благородство, и ум, и деликатность, и беззаветная любовь, и даже, временами, некоторая твердость характера, но эти прекрасные свойства бесполезны и обречены на гибель перед лицом суровой действительности, перед лицом насилия. Таков смысл судьбы героя, который в расцвете лет медленно умирает в больнице. Знаменательно, что еще прежде угасает и вся его литературная деятельность: последним произведением становятся написанные перед смертью сбивчивые воспоминания о тех событиях, что составили содержание романа.

Важный оттенок в образ этого героя вносит реминисценция из Пушкина: имя персонажа, судьба Наташи, перекликающаяся с судьбой Дуни из «Станционного смотрителя», напоминают нам о «смиренном» Иване Петровиче Белкине[1] и этим расширяют образ романа до общерусского «кроткого» типа.

Как многие ранние герои, Иван Петрович — «мечтатель», у него доброе, но «слабое» сердце; и автор прово-

[1] См.: Альтман М. С. Роман Белкина (Пушкин и Достоевский)//Звезда. — 1936. — № 9.

дит героя к неизбежному в современных условиях краху. Так разрешаются прежние мотивы на новой ступени творчества.

Иван Петрович и другие «униженные и оскорбленные» герои романа — Ихменевы, Нелли — не в состоянии бороться со злом, воцарившимся в жизни. Оно повсюду — в социальном неравенстве, от которого страдают герои; в людях злых (как содержательница притона Бубнова) и в людях добрых, но озлобленных на судьбу и своих мучителей (старик Смит, Нелли), оно в самой петербургской атмосфере, порождающей «мрачные истории» в «темных, потаенных закоулках огромного города», «среди всего этого кромешного ада бессмысленной и ненормальной жизни» (3,300).

Но в этом романе Достоевский трактует зло уже иначе, чем в произведениях 40-х годов. Там оно в своих бесчисленных проявлениях представало неким безликим качеством, болезнью, которой заражено общество в целом. В таком понимании Достоевский был близок ко многим мыслителям и писателям той поры, в том числе и к кругу «натуральной школы». Под влиянием широко распространившихся философских и социальных учений источником зла представлялось данное общественное устройство — со всеми его учреждениями, законами, моралью. И это было верно и возбуждало неприятие современного политического строя, звало к борьбе против него.

Однако этот взгляд еще не проникал в глубь природы человека и не принимал в расчет противоречивость сознания личности. Односторонность такого взгляда становилась все более ясна Достоевскому, и в 60—70-е годы он уже страстно полемизировал с его проповедниками, с распространявшейся так называемой «теорией среды».

Достоевский приходит к другому взгляду и настойчиво развивает его в художественном творчестве и в публицистических выступлениях. Он считает, что общественные аномалии создают условия для существования зла, но оно исторически накапливается, концентрируется в человеке и осуществляется через человека. А поскольку разум и воля его свободны, то человек не просто продукт влияний среды и носитель ее качеств, а сознательный творец зла или добра — или же переживает в себе их борьбу — и это является главным нравственным и психологическим содержанием личности и составляет главный вопрос жизни. Зло, как и добро, не безлико, а воплощено в личности, связано с душевным строем, с формированием и развитием идей,

с работой мысли и чувства, со сферой бессознательного — со всем, что составляет духовного человека и что обусловлено не одной сегодняшней средой, а тысячелетиями человеческого развития.

Развертываться в полной мере этот взгляд писателя начинает в «Униженных и оскорбленных». Олицетворением зла здесь выступает князь Валковский. Мало того, что он заключает в себе пороки господствующего сословия, они приобретают в нем необычайно сосредоточенное выражение [1].

Валковскому не хуже, чем Ивану Петровичу, известны высокие нравственные идеалы, но он презрительно отбрасывает, издевательски осмеивает все эти гамлетовские вопросы, «шиллеровщину», «пасторали». Князь подчиняет себе судьбы и этические позиции остальных героев. В его образе — смысловой центр, к которому стягиваются все события и мотивы романа; а его исповедь перед Иваном Петровичем является композиционным центром произведения.

Идея зла торжествует, проникает во все поры жизни, извращает человеческую натуру и разлагает общество. В «Униженных и оскорбленных» Достоевский поднимает тему нравственного распада на новый уровень, подготавливая изображение трагической схватки добра и зла в коллизиях последующих произведений.

Пока же, в сущности, еще нет борьбы со злом. Есть лишь противостоящие ему герои, которые подходят ко злу извне, пытаясь наказать порок, как Ихменев, вознамерившийся вызвать князя на дуэль, или обличить его, как Иван Петрович со своим честным негодованием.

Замечательно, что если кто и понимает князя вполне, угадывает его замыслы и объясняет характер, так это не добродетельные герои, а Наташа, в которой есть некая доля того зла, что воплощено в Валковском. Ее страсть безудержна, требовательна и эгоистична, она готова принести слабого Алешу в жертву своей любви и заранее наслаждается будущей деспотической властью над ним. Она ведь тоже, а не только изверг Валковский, оскорбляет и унижает и старика отца, бросая его ради любовника, и преданного ей Ивана Петровича, которого мучит, делая участником всех перипетий своего романа с Алешей.

---

[1] Строгая социальная мотивированность характера князя не была задачей писателя, поэтому в образе есть известная условность. См. об этом: Переверзев В. Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. — М., 1982. — С. 279—287.

Намечена в образе Наташи, пока, правда, вскользь, еще одна важнейшая для Достоевского тема. Путь к будущему счастью с Алешей неизбежно лежит через страдания: «Надо как-нибудь выстрадать вновь наше будущее счастье; купить его какими-нибудь новыми муками, страданием все очищается» (3, 230), — говорит героиня, осознавая свою вину перед оскорбленным отцом и понимая, что нельзя стать счастливым ценой несчастья других людей.

Внешними средствами, только социальными переменами зла не одолеть и не истребить. Его нужно побеждать изнутри, в той сфере, где оно укоренилось, — в душе человеческой. К этой мысли начинает все ближе приступать Достоевский, открывая галерею сюжетов и образов, в которых развернется титаническая борьба двух начал человеческой природы.

Роман «Униженные и оскорбленные» вызвал многочисленные критические отклики. Среди них наиболее значительным была опубликованная в «Современнике» (1861, № 9) статья Н. А. Добролюбова «Забитые люди», в которой критик дал обстоятельный разбор не только романа, но и творчества Достоевского в целом. Он причислил писателя к наследникам гоголевского «гуманического» направления и назвал главной чертой его таланта «боль о человеке».

Добролюбов подошел к роману с позиций рационалистической этики и с требованиями непосредственной социальной обусловленности литературного характера. Поэтому он нашел неестественной и ничем не объяснимой любовь «порядочной девушки» к такой «смрадной козявке», как Алеша; упрекал автора в неотчетливой обрисовке и в надуманности состояний героев. Среди прочих недостатков критик указал на отсутствие объяснений характера Валковского. Добролюбов требовал показа ближайших влияний среды, тогда как Достоевский выдвигал на первый план глубинные идеологические мотивировки характера. Но здесь они еще не были разработаны писателем с достаточной полнотой, и потому могло создаться впечатление неоправданного отступления в романе от традиционных характерологических принципов реализма.

В 1860 году Достоевский вместе с братом Михаилом Михайловичем предпринимает издание журнала «Время». В нем (а после закрытия «Времени» в журнале «Эпоха») писатель развертывает программу «почвенничества» — нового направления в русской литературе и общественной

мысли. К этому направлению примыкали в ту пору критики А. А. Григорьев, Н. Н. Страхов и некоторые другие литераторы.

Основные идеи «почвенничества» Достоевский высказывал в ряде публицистических выступлений в 60-е годы и позже, в «Дневнике писателя», но особенно важно то, что они органически вошли в его художественное сознание и составили мощный мировоззренческий фундамент зрелого творчества.

Девизом нового направления было восстановление связи духовной и общественной жизни России с исконными народными началами, с национальной «почвой». Эта связь, считал Достоевский, была нарушена реформой Петра, оторвавшей от народа образованное сословие и обрекшей его на умственные шатания, духовную неприкаянность, на поклонение ложным ценностям.

Почвенные искания Достоевского объективно были нацелены на решение прежде всего нравственно-философских вопросов. Судьбы России, судьбы человечества мыслились писателем в громадной исторической перспективе. С этой точки зрения современная ситуация в стране виделась ему в особом ракурсе, в котором подчас пропадали или искажались важные моменты общественного развития, политической борьбы, освободительного движения. Это привело Достоевского впоследствии к отрицанию революции, к сближению с консервативными кругами. Но ближайший исторический рельеф, осложнявший путь писателя, не мог заслонить от него отдаленной истины, к которой он всегда страстно стремился.

По многим вопросам текущей общественной и литературной жизни Достоевский резко расходился с представителями революционно-демократического лагеря, что, однако, не мешало Чернышевскому признавать в писателе сильный и своеобразный талант и оценить его «Униженных и оскорбленных» даже сочувственнее, чем то сделал Добролюбов. А Салтыкову-Щедрину — уважительно говорить о масштабности нравственных задач и о «высокой художественной прозорливости» Достоевского.

Вместе с тем полемика с кругом «Современника», со взглядами Чернышевского, Салтыкова-Щедрина и их последователей была весьма острой и в 60-е годы, и позже[1]. Спор с «нигилистами» писатель вел в своих выступлениях

[1] Об этой стороне его деятельности см.: Кирпотин В. Достоевский в шестидесятые годы. — М., 1966. — С. 9—131; Туниманов В. А. Творчество Достоевского. 1854—1862. — Л., 1980. — С. 193—283.

во «Времени» и «Эпохе», в памфлете «Крокодил. Необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже», в повести «Записки из подполья», в романах, прежде всего в «Бесах», на страницах «Дневника писателя».

В 1862 и в 1863 годах Достоевский совершает поездки за границу. В Лондоне он встретился с А. И. Герценом, познакомился с деятелем русского анархизма М. А. Бакуниным. Побывал он также в Париже, Германии, Италии. Первая поездка дала писателю материал для ярких публицистических очерков «Зимние заметки о летних впечатлениях» (1862—1863). Н. Н. Страхов отмечал некоторую близость их к очеркам Герцена «Письма из Франции и Италии», «Концы и начала». Многое роднит «Зимние заметки...» и с циклом Салтыкова-Щедрина «За рубежом».

«Зимние заметки...» проникнуты беспощадной критикой европейской буржуазной цивилизации. Достоевский безоговорочно осуждает ее социально-политические институты и с едчайшим сарказмом рисует нравы французского буржуа. На этом фоне с особой остротой ставится «почвеннический» (и давнишний славянофильский) вопрос о Западе и России. В Европе идея братского единения, считает писатель, вытеснена из самой натуры человека индивидуализмом и собственническими вожделениями, и лишь для русского она составляет не абстрактную формулу, а живую потребность духа, которая и воплотится когда-нибудь в действительность. Возможно, это утопия, соглашается Достоевский, но он верит в эту утопию и с нею связывает будущее России и человечества.

Во время второй поездки за границу в 1863 году у писателя возникает замысел романа «Игрок», который был надиктован стенографистке А. Г. Сниткиной менее чем за месяц в октябре 1866 года. В этом романе раскрывается очень занимавший писателя тип человека — «заграничного русского». Наблюдения над соотечественниками в Европе, подробности заграничной жизни самого писателя способствовали созданию образа главного героя, Алексея Ивановича, умного, скептически мыслящего человека с широкой натурой и сильными чувствами, но окончательно оторвавшегося от родины, «изверившегося и не смеющего не верить, восстающего на авторитеты и боящегося их». Всепоглощающей страстью его становится игра в рулетку, перерастающая в романе в символ трагической игры человека с судьбой. В образе Полины нашли отражение черты А. П. Сусловой, с которой Достоевский путешествовал тогда по Италии.

В апреле 1864 года умерла жена писателя Мария Дмитриевна, а вскоре — старший брат. Утраты тяжело переживались Достоевским, и в то же время моменты душевных потрясений обостряли его мысль до степени глубочайших прозрений.

Творчество Достоевского в эту пору поднимается на новую философскую высоту; силой анализа и гениальной художественной интуицией он раскрывает трагедию современного человека, сталкивает идеи и нравственные позиции, показывает потрясающие по драматизму душевные состояния, которые рождаются противоречиями эпохи и самой человеческой натуры.

Все это составит содержание его больших романов; важнейшим шагом к их проблематике, к психологическому изображению в них человека становится в эти годы повесть «Записки из подполья» (1863—1864).

В повести Достоевский заглянул в глубины сознания современного «подпольного человека». «Подполье» — это скрытая, в потайных углах ума и совести совершающаяся трагедия духа, оставшегося без нравственного абсолюта, без твердой единой меры добра и зла.

Действительность теснит и гнетет героя «Записок», он унижен всюду и всеми: средой, преуспевающими школьными товарищами, собственным слугой, случайно встреченной публичной женщиной — всяким человеком и обстоятельством жизни. Он сам напрашивается на унижения, и в боли от них, в состоянии раздавленности находит подчас чуть ли не наслаждение. Однако причина здесь не психическая патология, хотя иногда герой близок и к этому — настолько погружен он в свои душевные муки и бесконечную рефлексию. Свой личный опыт, пронизанный страданием, он отождествляет с жизнью вообще, как она предстает его беспощадной анализирующей мысли. Чем невыносимее душевная боль, чем бессмысленней пытка, которой подвергает героя жизнь, чем безобразнее выступает он сам перед другими людьми и обстоятельствами, тем несомненней для него неразумность бытия и бессмысленность вмешательства в него. Сама жизнь не заключает в себе достаточного основания для абсолютной истины и абсолютного добра — вот главное убеждение героя, подвергающего эту жизнь и собственное «я» «химическому разложению» в своем духовном «подполье». Абсолютным, незыблемым остается для него одно качество человека — «вольное хотение», свобода воли личности, противостоящая столь же абсолютной несвободе мира.

Наследник русских «мечтателей», столь ярко изображенных ранним Достоевским, и «лишних людей», порождение отвлеченной идеалистической мысли 30—40-х годов, он знает лишь собственное «я» и замыкается в этой сфере, пытаясь там решать нравственные вопросы жизни. Он терпит позорные неудачи в этих попытках, прячет этот позор от всех, отравляя им свое существование и вместе с тем стремясь доказать, что его неудачи, катастрофы и муки — общий удел всякой мыслящей личности.

Встреча с Лизой ставит перед ним проблему выхода за пределы своего «я», проблему познания и этического переживания другого «я» как ценностно равного его собственной личности. Это важнейшая проблема «Записок» и всего творчества Достоевского в 60—70-е годы. «Антигерой» не способен ее решить — он лишь воплощает трагическую неразрешимость ее в условиях замкнутого, «подпольного» существования. Решать ее будут герои больших романов, выходящие на простор действительной жизни, испытывающие идею не одним процессом мышления, но в поступке, в открытом диалоге с другими идеями, герои, переживающие, как свое, чужое существование.

РОМАН «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Создавая в «Преступлении и наказании» новую форму русского романа, Достоевский синтезировал в ней множество разнотипных черт этого жанра — от бульварного, уголовно-авантюрного до романа-трагедии [1]. Такой жанровый синтез позволил писателю, как он и намеревался, «перерыть все вопросы в этом романе» — и общественные, и моральные, и философские. Здесь органически связались важнейшие темы его творчества. Тема социального гнета, тема насилия, нравственного распада в личности и обществе, тема денег, тема двойничества зазвучали с новой силой в едином хоре. Мир кротких и страдающих героев прежних произведений сомкнулся с миром сильных натур, с проявлениями титанической воли и могучих страстей.

Решение этих задач потребовало колоссальной работы. Она началась, вероятно, еще в годы каторги, когда вни-

[1] Жанровая природа романов Достоевского на протяжении десятилетий составляет предмет острых литературоведческих споров. Этапным исследованием по данной проблеме стал фундаментальный труд М. М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского», впервые вышедший в 1929 году и затем неоднократно переизданный. В нем дан и свод основных точек зрения на проблему.

мание Достоевского было захвачено резкими нравственными контрастами, парадоксами характеров каторжного мира, таких его типов, каким был, например, Орлов. Хладнокровный злодей с безграничной волей и бесстрашием, он поражал «странным высокомерием», «на все смотрел както до невероятности свысока» (4, 47). Здесь открывались писателю еще неведомые стороны человеческой природы, властно влекли мысль и воображение. За фактами такого рода вставали явления общественной жизни, вопросы о том, почему громадные душевные силы нашли исход в переступании через нравственные и уголовные законы, как сложился такой характер, что движет им.

От возникшего в ту пору, но так и не осуществленного замысла некоего романа-исповеди Достоевский постепенно идет к новым замыслам и широкому воплощению волновавших его вопросов. В 1865 году он сообщает редактору «Русского вестника» Каткову новый план повести, в котором отчетливо намечены идея, сюжет и главное лицо «Преступления и наказания» (Письма, I, с. 417, 420). Эта повесть разрасталась в объеме, вбирала в себя все новые события, лица, сюжетные линии, в том числе и материалы задуманного прежде романа «Пьяненькие», давшего черты к образу Мармеладова. Однако первые варианты Достоевского не удовлетворили, и он начал писать по новому плану. Отказавшись от формы исповеди Раскольникова, он в последней редакции ведет повествование от третьего лица, чтобы в большом многогеройном романе развернуть самосознание главного героя в соотнесенности с суверенными сознаниями, этическими позициями других персонажей. Тем самым в «Преступлении и наказании» осуществляется основополагающий для романов Достоевского принцип полифонического построения с одним или несколькими героями-идеологами [1]. К этому времени основная мысль романа сложилась во всех своих разветвлениях, обрела отчетливость и стройность. В связи с нею группировались события и лица и организовывался почерпнутый из текущей действительности фактический материал.

Окончательная редакция романа создавалась в 1865—1866 годах одновременно с печатанием в «Русском вестнике» готовых глав.

---

[1] См.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1963. — С. 62—134.

Перед нами вновь является образ Петербурга [1]. Писатель точно воспроизводит топографию тех мест, где совершаются события романа, воссоздает и натуралистические подробности городского быта — угрюмый облик доходных домов, мрачную внутренность их дворов, лестниц, квартир, мерзость трактиров и «заведений». Город переполнен разношерстным людом, промышляющим в столице казенной службой, ремеслом, торговлей, ростовщичеством, проституцией. Эта среда кишит беднотой и пьяницами, преступниками всякого разбора. Все это на небольшом пространстве прилегающих к Сенной площади кварталов создает картину хаотического копошащегося муравейника. В этом царстве нищеты и безысходности гибнет слабый, а сильный ожесточается и развращается властью над ним.

Мрачная арена, на которой происходит действие, как бы сдавлена мертвым кольцом Петербурга парадного, господствующего над людьми. Лишь однажды, но очень выразительно, рисуется его панорама перед глазами Раскольникова, когда он смотрит с Николаевского моста на Исаакиевский собор и Зимний дворец. «Необъяснимым холодом веяло на него от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина...» (6, 90).

Это тот же Петербург, что окружает Евгения в «Медном всаднике», но здесь он лишен всех прекрасных черт, которыми наделила его русская история; этому Петербургу уже нельзя сказать, как сказал Пушкин: «Люблю тебя...» С ним вообще нельзя говорить — даже так, как говорил со «строителем чудотворным» несчастный Евгений, как говорил с городом мечтатель «Белых ночей». Перед Раскольниковым, перед всеми героями романа «немой и глухой» город, давящий все живое.

В образе Петербурга проступает и его второй, дальний план: за изображением русской столицы 60-х годов открывается не только безликая и бесчеловечная сущность капиталистического мироустройства, но и враждебная человеку суть урбанистической цивилизации, угаданная Достоевским. Из хаоса и безобразия петербургской жизни вырастает грандиозный образ всесветного Содома, разобщившего людей и поправшего законы любви и братства.

Писатель отразил в романе все язвы современной дей-

[1] См.: Гроссман Л. П. Город и люди «Преступления и наказания»//Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. — М., 1935; Белов С. В. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Комментарий. — М., 1985.

ствительности: безудержную и уродливую капитализацию общественных отношений, денежный кризис 60-х годов, крушение религиозных и нравственных устоев, рост пьянства, проституции и преступности. Кроме собственных впечатлений, Достоевский использовал материалы печати, в частности уголовной хроники. Роман насыщен также чертами напряженной умственной жизни эпохи и с редкой полнотой выражает ее духовные противоречия.

На этом фоне развертывается образ главного героя — Родиона Раскольникова, оставившего университет и погрузившегося в уединенное и мрачное состояние духа.

Он угнетен не столько нищетой и безвыходностью своего положения, сколько ощущением нелепости и жестокости жизни, измучен бессильной ненавистью к косному миропорядку.

Таким находим мы героя в начале романа. Следуя своему принципу развивать доминирующую черту образа до кризисной точки (что проявилось, как мы помним, уже в образе Макара Девушкина), автор доводит конфликтные отношения Раскольникова с миром до крайнего напряжения. Этой цели служат несколько узловых эпизодов первой части.

Один из них — встреча с Мармеладовым. Спившемуся, раздавленному обстоятельствами и собственной слабостью Мармеладову, как и несчастному его семейству, безусловно и навсегда закрыты выходы из нищеты и унижения. «А коли не к кому, коли идти больше некуда! — восклицает в отчаянии герой. — Ведь надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти» (6, 14).

Ему остаются лишь горшие страдания, он ищет новой скорби «в питии» и отрекается от последних прав человеческих, уповая на милосердие божие лишь в день последнего суда.

Среди полного крушения личности странно и болезненно звучит в Мармеладове нота искренней и сильной любви — и к третирующей его жене, гордой и истерзанной Катерине Ивановне, и к дочери Соне, которая, спасая семью от голодной смерти, пошла по «желтому билету».

Любовь к ближнему — единственный выход из безвыходных страданий, как бы говорит этим Достоевский. И если она надрывна у Мармеладова, то выпрямляется, крепнет в страданиях у его дочери Сони.

Мотив безысходности усиливается другим эпизодом — чтением полученного от матери письма. Раскольников узнает о бедствиях самых близких ему людей, об оскорбле-

ниях, перенесенных сестрой Дуней в доме Свидригайлова, и о ее решении выйти замуж за Лужина — без любви и даже, может быть, без уважения к нему, чтобы жертвой этой спасти от неотвратимых несчастий мать и брата.

Все нравственное чувство в Раскольникове возмущено этим исходом: «Не хочу я вашей жертвы, Дунечка, не хочу, мамаша! Не бывать тому, пока я жив, не бывать, не бывать! Не принимаю!» (6, 38).

Совесть героя вступленно протестует против того, чтобы принять жертву и «судьбу обеспечить» ценой нравственных мук сестры. Одновременно — это бунт и против ненавистного Раскольникову всеобщего принципа, по которому благополучие одних строится на слезах и горе других.

Особенность главных героев Достоевского в том, что они не признают умеренности в душевных движениях, не опасаются перейти обыденную грань в них, не дорожат покоем и равновесием, нарушают принятые нормы и мерки. Отсюда небывалые пропорции в изображении духовной жизни у Достоевского, отсюда титанические взлеты духа и катастрофические падения. Герои не боятся последствий чувства, мысли, поступка, напротив — смело бросаются в них, стремясь испытать себя там, за «порогом», испытать в себе человека. Таков закон больших характеров у писателя. В этом его герои принципиально отличаются от других героев литературы — и не только русской.

Так и Раскольников: содрогаясь от моральной пытки настоящего, он устремляется мыслью к еще более ужасному будущему, берет на себя боль и за будущую участь матери и сестры. Повинуясь инстинкту могучей натуры, он доходит в своем переживании «до краю», переполняет душу страданием, предчувствуя, что только там, за пределом, может родиться другое, столь же сильное и, может быть, спасительное душевное движение. В обрисовке подобных состояний человека писатель открывал неисследованные глубины психического мира, создавал свою «диалектику души».

В этой точке — кульминация внутреннего напряжения и — эмоциональный взрыв. Все давнишние, наболевшие вопросы теперь окончательно «истерзали ему сердце». Боль за близких становится «болью о человеке». Не случайно именно в этот момент вспоминаются ему слова Мармеладова о том, что человеку теперь «уже некуда больше идти».

«Ясно, что теперь надо было не тосковать, не страдать

пассивно, общими рассуждениями о том, что вопросы неразрешимы, а непременно что-нибудь сделать, и сейчас же, и поскорее. Во что бы то ни стало надо решиться, хоть на что-нибудь, или...

— Или отказаться от жизни совсем! — вскричал он вдруг в исступлении, — послушно принять судьбу, как она есть, раз навсегда, и задушить в себе все, отказавшись от всякого права действовать, жить и любить» (6, 39).

На острие такого состояния является ему прежняя, давно зревшая «мысль», но является уже не «мечтой», а «в каком-то новом, грозном и совсем незнакомом ему виде» (6, 39).

Мысль эта — мысль об убийстве процентщицы Алены Ивановны. Эта мысль неясно брезжила ему как возможный выход из обстоятельств, затем как намерение, когда он шел делать «пробу». Теперь она приняла грозный вид решения. Запав в ум, она росла и проникала в душу как бы помимо воли героя, бессознательно, и только теперь пораженный Раскольников ощутил неожиданную власть ее над всем своим существом.

Не объясняя до времени «мысль» героя, Достоевский указывает умонастроение героя, эту «мысль» питавшее. Сильная натура его, испив до дна боль за человека, с молодой нетерпеливостью ринулась в крайность отрицания, ибо надо было «сейчас же, и поскорее» решиться «хоть на что-нибудь».

Разум Раскольникова не хочет мириться, он отрицает жизнь с ее безобразным устройством человеческих отношений. Но вместе с тем — и со всеми другими ее сторонами. В нем накопилось слишком много «злобного презрения» к миру. Он готов счесть «подлецами» весь род человеческий и исходя из этого поступать с людьми.

Он ищет себе путей иных, этой жизни противостоящих, — он, как Алеко, «для себя лишь хочет воли». Да, это нигилизм, но даже не в базаровских размерах, а в самом крайнем его развитии, нигилизм трагический, как верно это понял Н. Н. Страхов[1] и как это становится ясно в последующих частях книги.

И в отрицании Раскольников идет до последней точки — до решения совершить поступок, на деле, а не на словах отрицающий эту жизнь.

Но если мысль об убийстве — как отвлеченная мысль, как «мечта» — была плодом его разума и уживалась с

[1] См.: Страхов Н. Н. Литературная критика. — М., 1984. — С. 100—103 и др.

другими мыслями, то она же в форме *решения убить* вступает в вопиющие противоречия с человеческой природой в герое.

В этом смысл сна, который видит Раскольников на Петровском острове. Во сне воскресает чистая детская натура героя, которая безудержно, бурно протестует против совершаемого насилия. Раскольников видит, как озверевший мужик Миколка забивает «лядашую кобыленку», которая «даром хлеб ест» и не может свезти непосильного воза. Вокруг та же разгульная кабацкая толпа, что окружает постоянно на петербургских улицах. Навязчиво мелькает красное: рубахи мужиков, лицо Миколки, баба в кумаче, напоминая герою о готовой пролиться крови; в толпе раздается крик: «Топором ее, чего! Покончить с ней разом», — снова напоминая о преступлении.

Сердце Раскольникова не выдерживает: во сне он рыдает, обнимая убитую лошадь, и бросается с кулачками на Миколку; наяву — содрогается от мысли о предстоящем убийстве и в ужасе отрекается от «проклятой мечты» своей.

Он понял, что «не вытерпит», хотя «весь анализ, в смысле нравственного решения вопроса, был уже им покончен: казуистика его выточилась, как бритва, и сам в себе он уже не находил сознательных возражений» (6, 58).

Восстало человеческое естество, и Раскольников в эту минуту уверовал в него и почувствовал вдруг свободу «от этих чар, от колдовства, обаяния, от наваждения» (6, 50).

Но герой еще не знает всего себя и не представляет силы завладевшей им мысли. Она — не «наваждение», от которого можно избавиться усилием разума и воли. В сильной натуре и мысль развивается сильно — вот откуда власть этой мысли над Раскольниковым.

В первой части Достоевский приоткрывает нам «мысль» героя и показывает ее исполнение. Но он почти ничего не объясняет в самом важном: каким путем выработалась такая «мысль», как родилась идея преступления и, главное, что за человек, выносивший эту идею и доведший ее до последней точки?

Этот вопрос писатель предельно заостряет в первой части, ответ же на него дается в остальных частях романа вместе с уяснением нравственных последствий преступления. Здесь Достоевский главную роль отводит самосознанию героя, которое вновь после «Бедных людей», но уже на несравненно высшем уровне выступает как способ «найти в человеке человека».

В черновиках «Преступления и наказания» Достоев-

ский под словами «идея романа» записал: «Человек не родится для счастья. Человек заслуживает свое счастье, и всегда страданием. Тут нет никакой несправедливости, ибо жизненное знание и сознание... приобретается опытом pro и contra, которое нужно перестрадать на себе» (7, 155).

К полному «жизненному знанию», к истине Раскольников идет через страдание.

Он страдает от социального зла, бросается к ложному выходу из него, обрекает себя на муки нравственного отчуждения и, наконец, через болезненную ломку ложных убеждений постепенно обретает общность с людьми.

Как в чувствах, так и в своей «теории» Раскольников «разом до последних столбов дошел», по словам Порфирия Петровича, не испугавшись крайних выводов и трагических следствий.

Вынашивая свою идею, герой находил оправдание в исторических примерах, в необходимости спасти близких, сделать добро на старухины деньги, устроить свою судьбу, наконец.

Но не это настоящие причины преступления, и Раскольников имеет смелость отбросить жалкие оправдания и добраться до последней правды в себе, когда раскрывает свою душу перед Соней. «Не для того, чтобы матери помочь, я убил — вздор! Не для того я убил, чтобы, получив средства и власть, сделаться благодетелем человечества. Вздор! Я просто убил; для себя убил, для себя одного... мне надо было узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить или не смогу! Осмелюсь ли нагнуться и взять или нет? Тварь ли я дрожащая или право имею...» (6, 322).

Он ставит над собой эксперимент, пытаясь выяснить, к какому разряду относится сам, и в то же время сознает, что уже вопрос о том, вошь он или «существо высшего порядка», означает, что он вошь, ибо «властелину» и в голову бы не пришло задаваться таким вопросом: «те люди не так сделаны» (6, 211). Человек, вполне освободившийся от человеческой совести, — вот идеальная фигура для разрешения задачи, над которой бьется герой.

Его «мысль», развертываясь, ведет нас вновь к дальнему плану романа, к важнейшей нравственно-философской проблеме. В лице Раскольникова человек вплотную подошел к той границе, за которой моральный закон утрачивает *абсолютный* характер, он ощутил леденящее дыхание вседозволенности, безмерной свободы. Человек оказался «на пороге» перерождения в такую натуру, которая уже

не будет ощущать вины, греха, для которой не будет уже самого понятия преступления, потому что не через что будет «переступать». Разрешением «крови по совести» Раскольников сделал шаг к «последней свободе», к самой страшной нравственной катастрофе, которая может ожидать человечество.

Попытка переделать в себе человеческую натуру, отделить свою разумную волю от совести приводит героя к трагическому раздвоению. Он играет роль «властелина» — и одновременно сознает, что эта роль не по нему. Он замышляет и совершает убийство — а убивает себя: «Я себя убил, а не старушку! Тут так-таки разом и ухлопал себя, навеки!» (6, 322). Великая ненависть к неправедному миру в совершенном Раскольниковым убийстве выглядит мелкой местью за собственное бессилие.

Достоевский обнажает эту гротескную двойственность в положении героя и подчеркивает ее мотивом смеха, который сопровождает образ Раскольникова. За минуту перед убийством старухи «ему показалось даже в ее глазах что-то вроде насмешки, как будто она уже обо всем догадалась» (6,62). Откровенно и нагло смеется над ним старуха, когда он во сне убивает ее вновь; смеется кто-то в соседних комнатах. Так же смеется над Германом мертвая графиня, и так же во сне слышит пушкинский Самозванец смех народа.

Явная насмешка звучит в речах Порфирия Петровича; Свидригайлов повторяет в лицо Раскольникову его же собственные слова «с видом какого-то подмигивающего, веселого плутовства» (6,335). Раскольников предчувствует, что все «плуты и подлецы», которые «сами миллионами людей изводят, да еще за добродетель почитают» (6, 323), будут смеяться над его преступлением; и совершая покаяние на Сенной, он слышит вокруг грубый смех петербургской толпы (6, 405).

Положение Раскольникова трагично — и вместе с тем смешно, но в философском контексте романа это — высший смех, это истинная нравственная оценка идей и поступков героя[1]. Он отзывается и в самосознании Раскольникова и в конце концов заставляет менять его взгляд на себя.

Но прежде Раскольников переживает состояние бесконечной отъединенности от всех людей; оно охватывает его душу «мертвым холодом», и это «ужасное ощущение» становится новой его пыткой, расплатой за преступление.

[1] См.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1963. — С. 226—228.

Убийство процентщицы, которая отвлеченной мысли представлялась существом ничтожным и ненужным, открывает герою, вначале бессознательно, ту истину, что все люди связаны миллионами незримых, не доступных рационалистическому анализу нитей, что каждое человеческое существо — безусловная ценность, и это составляет главный принцип жизни и должно оставаться таковым при всех от него отступлениях. Раскольников поднял руку именно на принцип: «Я не человека убил, я принцип убил!» (6, 211). Это и ставит его вне жизни, вне человеческого сообщества.

Но Раскольников не хочет — и Достоевский показывает, что человек и не может, — мириться с существованием «на аршине пространства». Он, преодолевая прежнее отвращение к людям, то боясь разоблачения, то почти напрашиваясь на него, стремится восстановить живую связь с миром.

Раскольников стремится преодолеть духовный тупик, в котором оказался, следуя своей «теории». Прорваться к «живой жизни» ему удается тогда, когда он соприкасается со страданием других людей, когда возникает момент *сострадания*.

Это происходит в доме умирающего Мармеладова. Раскольников бросается помогать ему и гибнущему семейству, бросается в тот мир, над которым недавно возносился в своей преступной, всеотрицающей мечте о силе и власти. Этот мир оказывается высотой, которая ведет к духовному воскресению. Смысл этот Достоевский подчеркивает символической деталью: герой спускается от Мармеладовых по лестнице — сходит с вершин страдания человеческого, с петербургской Голгофы, с такого же четвертого этажа, где, у старухи, он принес себя в жертву своей «идее».

«Он сходил тихо, не торопясь, весь в лихорадке и, не сознавая того, полный одного, нового, необъятного ощущения вдруг прихлынувшей полной и могучей жизни. Это ощущение могло походить на ощущение приговоренного к смертной казни, которому вдруг и неожиданно объявляют прощение» (6, 146).

Так делает он первые шаги к возрождению. Каждая деталь здесь многозначительна. На лестнице его нагоняет сначала священник, с которым молча раскланивается Раскольников, затем Поленька, которую послала к нему Соня.

С образом ребенка в романе связана важная смысловая линия. В ребенке явлено лучшее, что есть в человече-

ской природе. В первом сне героя образ ребенка напоминает Раскольникову о святом в нем самом. Но герой переступает через эту святыню. Он убивает Лизавету, и в момент убийства лицо ее напоминает лицо ребенка.

Теперь Поленька, обещая всю будущую жизнь о нем молиться, благословляет Родиона на новый путь, по которому он приходит к Соне. Соня тоже выглядит «совсем почти ребенком, и это иногда даже смешно проявлялось в некоторых ее движениях» (6, 183), а впоследствии, когда Раскольников признается в убийстве, в ее лице он «как бы увидел лицо Лизаветы» с тем же выражением детского испуга. В этот момент состояние Сони сообщилось ему, и он смотрит на нее «с тою же детской улыбкой». В данных эпизодах соотнесение образа Раскольникова с образом ребенка раскрывает глубинные отношения героя к человеку, к жизни.

В «отыскании» человека в Раскольникове, в воскресении его духа главную роль играет Соня. Через ее судьбу герой осознает «все страдание человеческое» и поклоняется ему. Но принимает его — как путь к очищению и счастью — далеко не сразу.

Сам дошедший в своих идеях и муках до последней точки, он хочет увидеть в Соне, до каких же пределов может дойти человеческое страдание и что там, за этими пределами. Здесь повторяется ситуация «Записок из подполья», где герой терзает несчастную Лизу, унижает ее и в конце концов, открывшись ей весь, ненавидит ее за это.

Так и Раскольников: он мучит Соню, выставляя ей бессмысленность ее жертвы и неизбежность гибельного исхода, он ставит перед ней жестокий, давешний свой вопрос: «Лужину ли жить и делать мерзости, или умирать Катерине Ивановне?» (6, 313) — и предлагает решить его. Но для нее это «пустой вопрос», ибо: «Кто меня тут судьей поставил: кому жить, кому не жить?» (6, 313). По мысли Достоевского, сама постановка вопроса противоречит нравственному закону. Натура Сони никогда не поворачивалась в сторону формулы «кому не жить» — Соня вся устремлена к жизни и утверждает ее положительный смысл с фанатической энергией, вопреки всему, что извращает и мертвит человека.

Совершенно неправомерно говорить о смирении Сони перед действительностью. Это сильная и активная натура, именно ей дано переплавить страдание в веру, в деятельную любовь к ближнему, к Раскольникову.

Именно любовь и открывает он в Соне в тот момент,

когда мучит ее жестокими словами и пугающими намеками, когда уже почти ненавидит, «но он встретил на себе беспокойный и до муки заботливый взгляд ее; тут была любовь; ненависть его исчезла, как призрак» (6, 314).

Кульминация отношений Раскольникова и Сони — чтение главы из Евангелия. Евангельский сюжет выражает самое существо ее личности, ее «тайну» — и потому она сначала стыдливо, а потом со страстью и силой исповедует свое убеждение словами Иоанна. Соня верит в то, что представляется абсолютно невозможным ограниченному рассудочному взгляду, — она верит в чудо.

Раскольников глубоко не верил в жизнь; он погубил в себе человека и не верил в его воскресение. Он, совершив убийство, был четыре дня мертв духовно — так умерший Лазарь лежал четыре дня в пещере[1]. И как тот был завален камнем, так и Раскольников был погребен под отчаянием и безысходностью.

Веря в воскресение Лазаря, Соня верит в человека, в воскресение Раскольникова и ждет этого с напряженной радостью: «И он, он, тоже ослепленный и неверующий, — и он тоже сейчас услышит, он тоже уверует, да, да!» (6, 251).

Он же уверовал прежде всего в Соню, но без этого нельзя было идти дальше — через сомнения к покаянию, к любви и вере в жизнь.

В русской критике роман получил широкое, но разноречивое освещение. Критик «Современника» Г. З. Елисеев увидел в «Преступлении и наказании» «новую фантастичность г. Достоевского», вследствие которой демократическое студенчество «обвиняется в повальном покушении на убийство с грабежом» (Современник. — 1866. — № 2. — С. 277). Сходный взгляд на роман обнаружила и близкая к «Современнику» «Искра».

Подобной ошибки в трактовке произведения избежал Д. И. Писарев, который в статье «Борьба за жизнь» обратился к социальным истокам преступления Раскольникова, показал крайности положения человека в тех общественных условиях, когда даже «самоубийство есть роскошь», недоступная в данном случае. Но нравственно-философского смысла романа Писарев не касался. Эта сторона произведения стала главным предметом рассмотрения в статье Н. Н. Страхова «Ф. М. Достоевский. «Преступление и на-

[1] См.: Селезнев Ю. В мире Достоевского. — М., 1980. — С. 226 и др.

казание» — наиболее глубоком отклике на роман в современной писателю критике.

РОМАН «ИДИОТ»

В феврале 1867 года Достоевский обвенчался с А. Г. Сниткиной и вместе с ней уехал за границу, где пробыл более четырех лет. Там продолжалась литературная деятельность писателя, там возникает замысел романа «Идиот», над окончательной редакцией которого писатель работает в течение года, начиная с декабря 1867 года.

В романе воплотилась «старинная и любимая» мысль Достоевского «изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь», — писал он С. А. Ивановой (Письма, II, 71). Писатель поставил колоссальную задачу, перед которой, по словам Салтыкова-Щедрина, «бледнеют всевозможные вопросы о женском труде, о распределении ценностей, о свободе мысли и т. п.» [1].

Многими своими чертами образ князя Мышкина восходит к тому идеалу личности, который явил собой Христос. В подготовительных материалах к роману писатель прямо называет героя «Князем Христом».

Главным пунктом этической концепции Достоевского была та мысль, что «высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего Я, — это как бы уничтожить это Я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастье. Таким образом, закон Я сливается с законом гуманизма» [2].

Поступая по этому идеалу, князь следует не внешнему велению долга, не букве заповеди, а коренной потребности своей — и человеческой вообще — натуры. Стремление к идеалу проистекает из интимных глубин личности — говорит писатель образом князя и позже так разъясняет эту идею в записной тетради: «Подставить ланиту, любить больше себя — не потому, что полезно, а потому, что нравится, до жгучего чувства, до страсти» [3].

Нравственные побуждения, влечения души, поступки князя имеют чувственный источник, и нет ничего ошибочнее,

---

[1] Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. — М., 1970. — Т. 9. — С. 413.

[2] Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860—1881 гг.//Литературное наследство — М., 1971. — Т. 83. — С. 173.

[3] Там же. — С. 676.

чем приписывать Мышкину некий бледный бесплотный альтруизм. Князь, может быть, самый чувственный герой в романе, и Рогожин очень прав, говоря ему: «Жалость твоя, пожалуй, еще пуще моей любви» (8, 177).

Дух князя возбужден ощущением красоты и неудержимо влечется к ней во всем. Красота волнует, потрясает, гипнотизирует его; так действует на князя портрет Настасьи Филипповны, таково впечатление, произведенное Аглаей Епанчиной, так воспринимает князь ребенка, произведение искусства, проявления благородства, любви, сострадания в человеке.

За красотой физической князь ищет красоту душевную, за ней предугадывает и пророчит иные, высшие ступени красоты. Красота переживается князем как мера сущего, из нее он исходит, подчас бессознательно, в своих поступках, в отношениях и суждениях о человеке, во взглядах на жизнь. Но в красоте, по самой природе ее, есть эротическое содержание, и оно, хотя и скрыто, животворит возвышенный идеализм князя.

Тема красоты — одна из главенствующих в романе. Она раскрывается и во внешних чертах героев, и во внутреннем мире, противостоя безобразному в человеке и в жизни. Князь верит, что «мир спасет красота» (8, 317), и выражает тем убеждение самого Достоевского: «...люди успокаиваются не прогрессом ума и необходимости, а нравственным признанием высшей красоты, служащей идеалом для всех, перед которой все бы распростерлись и успокоились: вот, дескать, что есть истина, во имя которой все бы обнялись и пустились действовать, достигая ее (красоту)»[1].

Князю дано познать красоту высшую, на земле почти невозможную. Это происходит в последние мгновения перед эпилептическими припадками, когда «ощущение жизни, самосознания почти удесятерялось» и князю открывалась бесконечная гармония и красота, возникало «неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и восторженного молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни» (8, 188).

В реально-психологическом плане — это момент болезненного экстаза, в котором состояние «грусти, душевного мрака» резко сменяется почти невыносимым чувственным наслаждением, секундой «беспредельного счастья», которая стоит всей жизни.

---

[1] Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860—1881 гг.//Литературное наследство. — М., 1971. — Т. 83. — С. 441.

В этико-философском плане здесь раскрывается сущность красоты как гармонии и «высшего синтеза». Такой она предстает на дальнем горизонте романа, сливаясь с утопическими представлениями о братстве людей, о царстве любви и добра. Оттуда льется в роман «горний» свет, в котором выпукло, резко обрисовываются лица и события «Идиота».

Князь прекрасен тем, чем прекрасен и велик его прообраз: бесконечным состраданием к людям. Он убежден, что «сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества» (8, 192). *Со-страдать* для него значит принять в себя другое «Я» в его высших и крайних проявлениях — как принимает он красоту и боль Настасьи Филипповны, гибельные страсти Рогожина, трагический бунт Ипполита Терентьева.

Сострадая, князь обнимает собою всю безмерность человеческой природы, вносит в нее цельность и гармонию. Но всеобъемлющая духовная личность Мышкина не вмещается в обыденные формы человеческих отношений, и князь то и дело вступает в противоречия с ними, внося дисгармонию в житейскую сферу. В этом противоречии отразился глубокий разлад между идеальными устремлениями человека и общественной реальностью.

Один из лучших и сильнейших женских образов у Достоевского — образ Настасьи Филипповны.

Героиня несет в жизнь удивительную природную красоту, которая неодолимо влечет людей и подвигает на необычайные поступки. «Такая красота — сила, — говорит пораженная Аделаида, — с этакою красотою можно мир перевернуть» (8, 69).

Мир в самом деле «перевернут» Настасьей Филипповной и беспощадно обнажен в своей сущности. В отношении к красоте раскрывается весь нравственный упадок, духовное безобразие современного общества. Красоту стремятся превратить в вещь Тоцкие и Епанчины, сделать ступенью к успеху Иволгины, овладеть как собственностью Рогожины.

Настасья Филипповна оскорблена не одним Тоцким — она оскорблена действительностью, которая не способна ценить красоту, понимать ее вечный возвышенный смысл.

Достоевский гениально перевел трагедию современного человека, поправшего красоту, на язык трагической судьбы своей героини — прекрасной женщины с «стыдливой, нежной и доверчивой» душой, испытавшей унижения и обреченной на гибель. «Надрыв» Настасьи Филипповны, воспаленная гордость, отвергающая попытки пожалеть ее как

жертву развратника, и желание, точно из мщения всем, доказать свою порочность, и рядом с этим — мучительное сознание позора — все это составляет исключительный по своей психологической остроте и напряженности образ. Писатель с пронзительной экспрессией рисует душевную агонию Настасьи Филипповны, сознательно идущей к своей гибели: «Я уже почти не существую и знаю это», — пишет она Аглае. Роман наполнен предчувствием ее смерти, и это придает ему скорбное и высоко-трагическое звучание.

В безмерном страдании Настасьи Филипповны символически преломилась бесконечность вины, громадность греха людей, оскверняющих и губящих прекрасное в человеке. Князь искупает эту всеобщую вину подвигом самоотреченной любви, отдает всего себя и уходит из человеческого мира.

За разительными контрастами нравственных позиций, психологических состояний, идей и характеров в романе стоит эпоха 60-х годов — эпоха непримиримых противоречий, разобщения, неверия, отрицания — и тем более напряженных духовных исканий. Ее главную черту, и вместе черту всей современной цивилизации, обозначает все тот же Лебедев: «Богатства больше, но силы меньше; связующей мысли не стало» (8, 315).

Князь Мышкин и приходит в жизнь со «связующей мыслью», он воплощает ее всем одухотворением и прекрасным своим существом.

Мир не принемлет его: безмерность сострадания, идея спасти и возродить человека любовью нарушают принятый порядок вещей — князь оказывается в глазах окружающих смешным, нелепым, юродивым, идиотом[1]. Даже Аглая считает, что в нем все «исковеркано». Утопизм позиции Мышкина очевиден и не скрывается писателем. Крах князя неотвратим — и это составляет главный трагедийный сюжет романа, завершающийся, может быть, сильнейшей во всей мировой литературе развязкой. Мышкин и Рогожин обретают братскую близость у ног распятой и погубленной красоты, убитой Настасьи Филипповны. Но их близость уже за порогом жизни: в Рогожине человек сокрушен безверием

[1] Слово «идиот», ставшее названием романа, заключает в себе несколько смыслов. Один из них указывает на болезненное состояние героя, страдавшего нервным расстройством, близким к слабоумию, от чего он лечился в Швейцарии. Другой, возможно, восходит к средневековой литературной традиции, согласно которой идиотом называли человека, чуждого «книжной премудрости» и сохранившего чистоту духа и непосредственность мировосприятия.—См.: Хлодковский Р. И. Ренессансный реализм и фантастика. Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. — М., 1967. — С. 101—105.

и неистовством плотских страстей, в Мышкине прекрасный духовный лик, обращенный к ужасу действительности, искажается гримасой боли и безумия.

РОМАН «БЕСЫ»

Заграничный период 1867—1871 годов был насыщенным и плодотворным для Достоевского. Старая Европа, «страна святых чудес», рождала в душе писателя и минуты высокого восторга, и тревожные раздумья. Неотразимо действовала на него классическая живопись — творения Рафаэля, Тициана, Карраччи, Лоррена, Гольбейна. Картина последнего «Труп Иисуса Христа» потрясла Достоевского, сочитавшего, что «от такой картины вера может пропасть». Не случайно она становится важной художественной деталью в романе «Идиот», знаменуя нравственно-религиозный кризис в сознании Рогожина.

Достоевский присутствовал на конгрессе Лиги мира и свободы, видел Гарибальди, знал о выступлении идеолога анархизма М. Бакунина, чьи призывы к сокрушению всех устоев и форм государства вскоре побудили писателя развернуть идейно-художественную полемику с анархическим радикализмом и его страшными последствиями.

Он размышляет над политическими событиями, колеблющими старый порядок в Европе: франко-прусской войной, Парижской коммуной, и вновь приходит к выводу, что насильственной переменой внешних условий нельзя установить социальной гармонии, и обращается к своей излюбленной идее обновления мира через Человека. «Были бы братья, будет и братство, если же нет братьев, то никаким «учреждением» не получите братства» (26, 167) — так формулирует он эту мысль позже, в «Дневнике писателя».

Наблюдая общественную и политическую жизнь Европы и следя по газетам за событиями в России, Достоевский в эту пору с особенной остротой ощущает кризисное состояние современного мира. Тем напряженнее и масштабнее становятся его философско-этнческие искания, тем грандиознее художественные замыслы, возникавшие в 1868—1870 годы и заключавшие в себе идеи и образы последних романов писателя.

Таков замысел «Атеизма» — ненаписанной истории русского скептика, познавшего все ступени веры и безверия. Этот замысел перерос в план пятичастиой эпопеи «Житие великого грешника», герой которой вынашивает мысль о безмерной власти, даваемой деньгами, отвергает бога и

нравственный закон, переживает внутренний переворот и приходит к раскаянию и подвижническому служению добру. Столь драматичная судьба развертывалась на фоне картин русского монастыря, Петербурга, провинции, в атмосфере духовной жизни России 30—60-х годов.

Но осуществились лишь фрагменты этого великого замысла — в «Бесах», «Подростке», «Братьях Карамазовых».

Начиная работу над «Бесами» (1870—1871), Достоевский намеревался создать политический памфлет, обращенный против западников и нигилистов. Несостоятельность их теоретической программы, гибельность практического пути к ее осуществлению, самозванство и деспотизм многих деятелей направления — об этом, по-мнению писателя, буквально кричали факты русской жизни последнего времени. Самым же вопиющим стал факт создания С. Г. Нечаевым тайного общества «Народная расправа» и убийство осенью 1869 года членами этой организации слушателя Петровской академии И. Иванова.

Событие это оказалось в центре внимания Достоевского не случайно. В нем он увидел крайнее и характерное выражение «бесовщины», «симптом трагического хаоса и неустройства мира, специфическое отражение общей болезни переходного времени, переживаемого Россией и человечеством» (12, 255), замечает комментатор «Бесов».

Достоевский не принимал революцию как путь к достижению социальной справедливости и блага. И «нечаевщину» он рассматривал не в перспективе освободительного движения (которое в самодержавной стране в ту эпоху отличалось незрелостью и стихийностью), а в ретроспективе развития России. В этом свете и предстает «нечаевщина» в романе: «Это все язвы, все миазмы, все нечистоты, все бесы и все бесенята, накопившиеся в великом и милом нашем больном, в нашей России, за века, за века!» (10, 499). Так осмысляет все происшедшее Степан Трофимович Верховенский, один из главных героев романа.

Фактическая сторона нечаевского дела подтверждала, что преступный политический авантюризм — закономерное порождение умственной отвлеченности и нравственной расшатанности оторванного от народной «почвы» образованного сословия.

Программа «Народной расправы» основывалась на анархических и бланкистских доктринах. В главном документе нечаевцев — «Катехизисе революционера» — отразилось все пренебрежение к реальному ходу русской истории, к духовным силам нации, к личности человека. Утрируя

взгляды Бакунина и европейских теоретиков, «Катехизис» видел в России «поганое общество», которое подлежало «полному, повсеместному и беспощадному разрушению», «Катехизис» предписывал революционеру следовать во всем единственному критерию — пользе для общего дела — и потому требовал смотреть на человека как на материал для достижения революционных целей, прибегать к иезуитским методам в разжигании вражды и смуты в стране, опираться на деклассированный элемент и вести к тому, чтобы совершилась «бесследная гибель большинства и настоящая революционная выработка немногих».

«Катехизис» не признавал каких-либо моральных препятствий на пути к цели и оправдывал «кровь по совести». В убийстве Иванова, пытавшегося выйти из деспотического подчинения Нечаеву, воплотилась «новая мораль» нечаевцев.

Деятельность Нечаева была безоговорочно осуждена К. Марксом и Ф. Энгельсом в докладе «Альянс социалистической демократии и международное товарищество рабочих» [1].

С других позиций свой приговор этому явлению вынес и Достоевский. Черты «нечаевщины», почерпнутые им из материалов судебного процесса, гротескно соединились в романе с чертами тех хорошо знакомых писателю типов, которых Герцен называл «Собакевичами и Ноздревыми нигилизма» [2], и составили остропамфлетное изображение теории и практики анархического радикализма в России.

Главная фигура здесь — Петр Верховенский, убежденный, что нет ни бога, ни бессмертия, ни нравственных законов, ни вообще каких-либо твердых устоев в жизни и потому нужно окончательно и любыми средствами разрушить весь «балаган» и затем учредить всеобщее «равенство», спроектированное Шигалевым — теоретиком нигилистического подполья.

В порыве откровенности Верховенский рисует Ставрогину чудовищную картину будущего устройства, ради которого и затевается общая «смута»: «Каждый принадлежит всем, а все каждому. Все рабы и в рабстве равны. В крайних случаях клевета и убийство, а главное — равенство. Первым делом понижается уровень образования, наук и талантов. Высокий уровень наук и талантов доступен только высшим способностям, не надо высших способностей!

[1] См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч. — 2-е изд. — Т. 18. — С. 388—427.

[2] Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. — Т. 11. — С. 350.

<...> Мы уморим желание: мы пустим пьянство, сплетни, донос; мы пустим неслыханный разврат; мы всякого гения потушим в младенчестве. Все к одному знаменателю, полное равенство» (10, 322—323). Таков удел «стада», девяти десятых человечества, которыми будут править Верховенские и Шигалевы.

Проповедуя это равенство, Верховенский откровенно презирает народ и заботу о судьбах его считает пережитком политического движения. В подготовительных материалах к роману есть знаменательная его реплика: «В сущности, мне наплевать; меня решительно не интересует: свободны или несвободны крестьяне, хорошо или испорчено дело. Пусть об этом Серно-Соловьевичи хлопчут да ретрограды: Чернышевские! — у нас другое — вы знаете, что нем хуже, тем лучше...» (11, 159). Верховенский сознает и подчеркивает полную противоположность свою устремлениям революционной демократии: «Я мошенник, а не социалист» (10, 325).

Обобщенные черты «свирепого» нигилизма получают в образе Верховенского устрашающие, гиперболические размеры. Презрение к «живой жизни», злая воля к разрушению, безграничный цинизм — все это, усиленное честолюбием, завистью, мстительной жестокостью, энергией энтузиаста, почти маньяка, претворяется не в одни речи, то пугающие, то шутовские, но в бешеную деятельность. Верховенский проникает всюду, интригуя, шантажируя, сея раздоры и смуту.

Однако в окончательном тексте романа его тенденциозная антинигилистическая направленность, заостренная памфлетная форма осложнились другим мощным и разветвленным сюжетом: в роман вошла трагическая судьба Николая Ставрогина и вместе с ней — громадная тема духовного распада наследников дворянской культуры. Ставрогин расплачивается собою за все поколения русских «лишних людей». Их красота, свобода духа, ненасытность желаний достигают в нем своего предела — и обращаются в свою противоположность.

Ставрогин — аристократ, многое получивший от природы и своего сословия.

Он красив, но его лицо, лицо «писаного красавца», слишком уж закончено в своей красоте и напоминает застывшую маску; красота его пугающе близка к отвратительному, и такому парадоксу облика соответствуют парадоксы внутреннего мира героя.

Мысль Ставрогина воспитана на традициях безгранич-

ной интеллектуальной свободы, которая была свойственна ориентированным на Запад русским интеллигентам. Европейская философия, наука, искусство пришли к ним как бы очищениыми от своих внутренних национальных, исторических, религиозных ограничений и особенностей, усваивались как единая всеобщая система идей и ценностей.

Носителем такой культуры в «Бесах» является Степан Трофимович Верховенский — точно и с долей сарказма обрисованный Достоевским тип западника, либерала-идеалиста 40-х годов. Прообразом его во миогом послужил известиый историк Т. Н. Грановский, а А. Н. Майков так обозначил происхождение Верховенских: «Это тургеневские герои в старости».

Именно Степан Трофимович, отец Петруши Верховенского, создавшего отвратительную пародию на европейский радикализм, был воспитателем Ставрогина. Он стал первым проводииком его в ту сферу духа, где отвлеченная от своих национальных истоков мысль не зиала преград и предела в познании и теоретическом преображении мира.

Ставрогин никому не обязан и ничем не ограничен в своей мысли, в своих верованиях, в своих нравственных идеалах.

Его ум развивает идею абсолютиой свободы воли человека, всевластного в бытии, — и эта идея переворачивает сознание сблизившегося со Ставрогиным Кириллова и приводит его к убеждению, что человек, поскольку он абсолютно свободен, должен отбросить веру в бога, ибо она — от страха перед жизнью; должен показать свою непокорность, заявить своеволие, отказавшись от жизни. Этот первый шаг к «страшной свободе» Кириллов делает с тем, чтобы открыть человеку путь к перерождению в существо, уже ничем, даже смертью, небытием, не ограниченное в своей свободиой воле, — к перерождению в человеко-бога. Кириллов кончает самоубийством, принося себя в жертву идее, родившейся в уме Ставрогина, и веря, что только будущий человеко-бог, ие обреченный жить, а свободно выбирающий между жизнью и смертью, не будет знать земного зла и станет истиино счастлив.

Но одиовременно Ставрогин развивает и виушает Шатову совершенно противоположную идею: бытие обусловлено высшей силой, сущность которой выражается совокупностью народа, беспрерывным его движением, подтверждающим бытие и отрицающим смерть. Цель движения — «искание бога», а «бог есть синтетическая личность всего народа, взятого с начала его и до конца» (10, 198).

Человек определяется принадлежностью к своему народу и той верой и нравственным законом, которыми живет его народ.

Каждая из этих несовместных идей велика настолько, что ни Кириллов, ни Шатов не могут осилить их вполне, дать им правильные жизненные формы; идея точно «придавила» того и другого (10, 27).

Разум Ставрогина обнимает обе идеи, но ни в одну из них не верит. Для абсолютно свободной, то есть отвлеченной от социально-исторических корней мысли обе они истинны и обе равны и нет разумных причин предпочесть одну из них в качестве высшей и руководящей. В таком же отношении Ставрогин стоит к добру и злу. И в итоге оказывается в трагической пустоте. Он не знает «различия в красоте между какою-нибудь сладострастною, зверскою штукой и каким угодно подвигом, хотя бы даже жертвой жизнию для человечества», он «в обоих полюсах нашел совпадение красоты, одинаковость наслаждения» (10, 201).

Такая пустота есть наибольшее из зол, она чревата самыми чудовищными и грязными преступлениями. Ставрогин совершает их без содрогания — но и без упоения злодейством. Он пускается в пакостный разврат, совершает гнуснейшее насилие, допускает совершиться убийству Лебядкиных, оскверняет чувства Лизы. Именно «по необыкновенной способности к преступлению» (10, 201) он оказывается нужным Петру Верховенскому в его авантюрах; им же написан и «устав» создаваемой Верховенским «организации».

В своей исповеди (в главе «У Тихона», не вошедшей в окончательный текст романа) Ставрогин признается в самых подлых своих поступках, но и в признании его есть оттенок тщеславия человека, сознающего себя свободно стоящим выше понятий добра и зла. В этом состоит тягчайший грех Ставрогина, на который указывает ему Тихон словами Апокалипсиса: «Знаю твои дела; ни холоден, ни горяч; о если б ты был холоден или горяч! Но поелику ты тепл, а не горяч и не холоден, то изблюю тебя из уст моих» (11, 11).

Нравственная «теплость» — исторический грех носителей отвлеченного духа, в чем обвиняет Ставрогина и все нынешнее поколение анафемствующий Шатов: «Я тоже не знаю, почему зло скверно, а добро прекрасно, но я знаю, почему ощущение этого различия стирается и теряется у таких господ, как Ставрогины... Вы атеист, потому что вы барич, последний барич. Вы потеряли различие зла и добра, потому что перестали свой народ узнавать. Идет новое поколение,

прямо из сердца народного, и не узнаете его вовсе ни вы, ни Верховенские, сын и отец, ни я, потому что я тоже барич, я, сын вашего крепостного лакея Пашки...» (10, 201—203).

РОМАН «ПОДРОСТОК»

В июле 1871 года Достоевский возвращается из-за границы в Петербург и первое время занимается журнально-публицистической деятельностью. По просьбе князя В. Л. Мещерского в 1872 году он берет на себя редактирование журнала «Гражданин» и стремится нацелить его на углубленный анализ современного момента в России, на вскрытие причин «всеобщего разложения» в пореформенную эпоху, на отыскивание такой «великой руководящей идеи», которая могла бы соединить общество нравственно и политически. С этими темами связаны опубликованные в «Гражданине» главы «Дневника писателя» и ряд других материалов. Однако вполне осуществить свои намерения Достоевскому не удалось, и в 1874 году он оставляет редактирование журнала.

Вскоре он получает от Некрасова предложение дать для «Отечественных записок» большую вещь и соглашается на это, имея в виду разработать волновавшую его тогда тему «отцов и детей». Широкий замысел претерпел ряд изменений и привел к созданию «Подростка», писавшегося в 1874—1875 годы, когда Достоевский жил в Старой Руссе, ненадолго выезжая за границу для лечения.

С этим романом связан важный момент в мировоззренческой и творческой эволюции писателя. Настоящее, изображаемое, как и раньше, в его хаосе и броженин, получает в «Подростке» (и еще более — в «Братьях Карамазовых») открытый характер. Трагические контуры «Идиота» и «Бесов» здесь разорваны напором молодой становящейся жизни. Проблема формирования духовного человека не вынесена за рамки романа, как в «Преступлении и наказании», а поставлена в центр его. В подростке настоящее открыто будущему, «ибо из подростков созидаются поколения» (13, 455).

Как выработаются из нынешнего «беспорядка» идеи и формы будущей жизни — вот что прежде всего занимает социально-этическую и художественную мысль писателя в середине 70-х годов. Под таким углом зрения изображается русская действительность и юный герой в «Подростке».

Сближаясь по жанровым признакам с традиционным

семейным романом, «Подросток» одновременно противостоит ему своим содержанием. Истоки русского семейного эпоса, представленного творчеством Пушкина, С. Т. Аксакова, Л. Толстого, Тургенева, связаны с родовыми преданиями дворянства, с закономерностью, «правильностью» уклада и фамильных отношений сословия — там, говорит один из героев «Подростка», заключалось «все, что у нас было доселе красивого» (13, 453).

Достоевский же рисует распад современной семьи, разрушение «красивого типа», утрату одних святынь и преданий и поиски новых. Содержание «Подростка», исполненное внезапных разрывов и горячих сближений между героями, событийных катастроф и духовных озарений, не находит эпического примирения и успокоения ни в одной своей точке и с жанровой традицией находится в напряженных отношениях. Это составляет своеобразие романной формы «Подростка», всем своим построением тяготеющей к заостренной драматизации эпоса.

Множество «несомненно родовых семейств русских с неудержимою силою переходят массами в семейства случайные и сливаются с ними в общем беспорядке и хаосе» (13, 455), — с горечью замечает бывший воспитатель Аркадия. К такому «случайному семейству» принадлежит и главный герой «Подростка».

Действительный отец Аркадия Долгорукова помещик Андрей Петрович Версилов полюбил восемнадцатилетнюю жену своего дворового человека Макара Долгорукого. Странная «тихая» любовь к кроткой, «незащищенной» Соне, матери Аркадия, всегда оставалась самым глубоким неистребимым чувством Версилова — и вместе с тем иные влечения и страсти захватывают его противоречивую, мятущуюся натуру, сотрясают душу и заставляют совершать «фантастические» поступки.

Едва ли не с самого рождения Аркадий был сдан на чужие руки и рано ощутил свою «выброшенность» из родственного круга, из нормального существования. Его «незаконное» положение, особенно унизительное в пансионе Тушара, болезненно осознавалось им, сыном дворянина, носящим фамилию бывшего версиловского крепостного. Драма, переживаемая подростком, — драма крушения родовых и сословных устоев, отражение эпохи всеобщего «беспорядка», порождавшей «случайных» членов «случайных» семей.

Не только семья, но и вся социальная среда, в которой оказался Аркадий после пансиона, есть хаотическое смеше-

ние «случайных» элементов распадающегося общественного целого. Острый взгляд подростка сразу схватывает это отсутствие «общей всесоединяющей мысли» в людях.

С утратой «всесоединяющей мысли» в обществе расшатываются все нравственные основания, и грань между добром и злом, благородством и низостью, честью и бесчестьем становится зыбкой, условной. Мало того, что множатся и проникают во все слои общества мошенники и негодяи, как Ламберт, ростовщик Стебельков, мало того, что они совращают слабого Тришатова, отчаявшегося Андреева, но к «тысячелетнего князя» Сергея Сокольского ничто не удерживает от трусливой лжи товарищам-офицерам, от участия в махинациях Стебелькова, от политического доноса. Князь мучится сознанием собственной низости, но не в состоянии переменить себя. При добрых задатках натуры в нем уже гасло родовое чувство чести, исчезла идея общественного предназначения, смешались нравственные понятия, распалась воля.

В «Подростке» ставится вопрос, чрезвычайно важный для пореформенной России, вопрос, над которым размышляли в 60—70-е годы писатели и публицисты, о котором задумывается Константин Левин в «Анне Карениной», — это вопрос о судьбе и роли русского дворянства в новых общественных условиях.

Достоевский по-своему отвечает на него суждениями Версилова, да и всем образом этого героя. Версилов — представитель высшего русского «культурного типа», носитель духовной культуры, выработанной дворянской интеллигенцией. Он утверждает, что в обществе должно быть главенствующее сословие, «хранитель чести, света, науки и высшей идеи», которое служит нравственной связи между всеми частями общества и «крепит землю». Это не «привилегированная каста», а «собрание лучших людей, в смысле буквальном и истинном», и «всякий подвиг чести, науки и доблести даст у нас право всякому примкнуть к верхнему разряду людей» (13, 177).

Разумеется, речь идет не о реставрации отживающего класса, политический упадок которого был слишком очевиден для писателя, — здесь выступает важный момент социальной утопии Достоевского: высокий нравственный идеал входит в жизнь прежде всего и исключительно через личность, как он являлся уже в Мышкине, через создание идеального человеческого типа, и «лучшие люди» нужны как связующее начало, противостоящее распаду и обособлению.

Проповедующий эти идеи Версилов хотя и несет в себе черты «идеального типа», но слишком заражен сомнениями и противоречиями эпохи, чтобы самому стать связующей силой. Он слабее, обыкновеннее, чем князь-Христос-Мышкин, он всем существом своим сросся с больной, обессиленной плотью жизни. И тем более щемящей предстает его тоска по идеалу, которая гонит его из России в Европу и вновь на родину, которая то влечет его к Лидии Ахмаковой, то бросает к Катерине Николаевне, то мучит острой любовью-жалостью к Соне; которая то заставляет преклониться перед Макаром Долгоруким, то порождает неверие в его «правду» и велит расколоть завещанную старцем икону.

Версилов выражает собой неискоренимую и неудовлетворенную потребность современного человека в нравственном абсолюте, утраченном в эпоху религиозного кризиса. В его сознании, впитавшем традиции дворянской культуры, этот абсолют сохраняется в мечтательном, утопическом образе «золотого века» — ожившей во сне картине К. Лоррена «Асис и Галатея». Эта античная сцена символизирует для Версилова земной рай, идеал любовного единения на лоне безмятежной природы и возвышается до символа всечеловеческой гармонии, но символа не умозрительного, а полного необычайной чувственной прелести, соединяющего в себе напряженный интеллектуализм современного человека с яркой эмоциональностью цельного первобытного мироощущения.

Символ этот — дальний ориентир, к которому в конечном счете устремлены духовные искания Версилова, и одновременно он — важнейший идейно-философский центр всего романа. Это нравственный идеал, выраженный на языке утонченно-культурного сознания, на языке русского мыслителя-дворянина, скептика и мечтателя, верующего и сомневающегося, «общечеловека» и эгоиста.

Другой идейный центр романа — образ Макара Ивановича Долгорукого, ушедшего странствовать по городам и монастырям России, вобравшего в себя в полноте и естественности народное миросозерцание, как сложилось оно за века на основе всего практического, религиозного и нравственного опыта русского народа.

Во всеобщем «беспорядке» Аркадий ценой мук и душевных усилий отыскивает «руководящие нити», научается различать добро и зло, впитывая смелую и широкую мысль «европейца» Версилова и усваивая народную правду Макара Долгорукого.

Из хаоса действительности, из водоворота чувств и идей Аркадий выносит «жажду благообразия» — стремление к прекрасным формам личности и человеческих отношений. Предвестие этих будущих форм мы отчетливо ощущаем в «Подростке». Как ни в каком из прежних произведений, сказалась здесь вера Достоевского в духовное здоровье и творческие силы человеческой природы. Свежий ум, чистое нравственное чувство, молодая энергия воссоединят когда-нибудь распавшиеся части общества — половины разбитого Версиловым образа — и в русской жизни явится «хоть что-нибудь, наконец, построенное, а не вечная эта ломка, не летающие повсюду щепки, не мусор и сор, из которых вот уже двести лет все ничего не выходит» (13, 453).

РОМАН «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

Последняя и высочайшая вершина творчества Достоевского — роман «Братья Карамазовы», над которым писатель работал в 1878—1880 годы.

Роман связан с давним замыслом «Жития великого грешника», и перед его центральным героем — Алешей — также открывался путь испытаний, который должен был привести к выстраданному праведничеству в конце эпопеи.

В предисловии к «Карамазовым» Достоевский говорил о втором, «главном» романе, где характер и деятельность Алеши должны обозначиться в полном размере; но написан этот роман не был.

Впрочем, и без второго романа «Братья Карамазовы» художественно полное и законченное произведение. Хотя персонажи его лишены традиционной характерологической завершенности и резко выступают какой-то одной, исключительной стороной, хотя путь главного героя в романе едва начат, многие вопросы оставлены без ответов, все-таки содержание «Карамазовых» приведено к цельности и композиционной стройности своеобразной романной формой Достоевского, нашедшей здесь полнейшее выражение.

К середине 70-х годов сложилась главная мировоззренческая предпосылка этой формы: убеждение Достоевского, что понять сегодняшнюю жизнь и сегодняшнего человека можно только тогда, когда данная стадия бытия и данная ступень развития предстает как открытая и готовая к переходу на следующую ступень, в следующую стадию.

Жизненный материал, в котором писатель исследует процессы такого перехода, берется им в состоянии брожения, хаоса, на грани распада. Что он взят именно таким,

определялось как эстетическим заданием художника, так и действительным хаосом и катастрофичностью мира.

В таком состоянии предстает жизнь в «Братьях Карамазовых». Плотские инстинкты, цинизм и юродство Федора Павловича, карамазовский «безудерж» Митеньки, идеологический бунт Ивана, «инфернальная» красота Грушеньки — все вышло из обыкновенных границ, драматически напряглось, обнажая в себе возможность и необходимость возмездия за грех, очищающего страдания, веры в разумность бытия.

Но чтобы возможность лучшего осуществилась, наличная действительность должна исчерпаться до конца, отдать всю себя новой стадии развития. Эту диалектику в романе формулирует и подчеркивает эпиграф — одна из глубочайших евангельских метафор, связывающая в бытийное целое разложение, смерть с зачатием новой жизни и будущими плодами ее. Без разложения и умирания «карамазовщины» не высвободятся ее собственные могучие силы, не пойдут в рост, не принесут плодов добра и истины.

Рисуя картину современного разложения, Достоевский достигает в своей манере предельной выразительности, создавая сильные колористические эффекты. В общую мрачную атмосферу (столь же сгущенную, как и в «Бесах») он вводит зловеще яркие краски порока и преступления, распределяет свет и тень по принципу резкой контрастности.

Такое художественное освещение нужно ему затем, чтобы рельефнее выступил психологический рисунок каждого образа в мельчайших его изгибах и оттенках и одновременно — чтобы рядом с вершинами духа темнее и таинственнее зияли бездны человеческой природы. Общий для всех романов писателя, этот прием особенно значим в «Братьях Карамазовых».

За литературными приемами, за психологическими гротесками «Карамазовых» стоят подлинные факты эпохи, отмеченной вырождением дворянства, моральной деградацией личности, эпидемией уголовных преступлений и самоубийств, небывалым идейным разбродом.

Все эти тенденции сфокусированы в образе Федора Павловича Карамазова. Он олицетворяет источник всяческого растления и вместе с тем — погибель зараженного безверием и развратом социального организма.

Если герои «Бесов» и «Подростка» еще теоретизировали по поводу «права на бесчестье», то этот представитель дворянства уже принял его как аксиому и сделал житейским принципом. Все, что несло на себе печать идеала, —

вера, высокие убеждения, человеческое достоинство, чистота и красота женщины, любовь, семья — все поругано, предано поруганию, в том числе и собственное «я» героя.

Внешне такой тип формировался условиями общественного неравенства, взаимной вражды, необходимостью пресмыкаться ради выживания (Федор Павлович побывал в приживальщиках и навсегда усвоил роль злого шута, соединяя таким образом в себе черты Ползункова, Опискина, Ежевикина, Лебедева и им подобных героев Достоевского) и в поисках денег не считаться с моральным законом.

Изнутри же, отвечая таким социальным условиям, поднимаются и рвутся наружу темные животные вожделения, освободившиеся уже не только от общественных и религиозных «предрассудков», но от обыкновенных человеческих форм телесного наслаждения. Здесь открываются такие «недра порока», которые, как заметил критик и поэт того времени С. А. Андреевский, недоступны и неинтересны для «здоровой и веселой порнографии».

Хищному сладострастию Федора Павловича нужно и разврат утвердить как всеобщий принцип, не признающий ни моральных, ни физических, ни психических границ. Чувственная разнузданность вместе с циническим умом побуждают героя совершить насилие над городской юродивой Лизаветой Смердящей — и этот эпизод приобретает символическое значение как в отношении Карамазова-отца, так и в структуре всего романа.

Кощунством над природой, над душой, над юродивой, «божьим человеком», Федор Павлович покушается на изначальные основы, подрывает корни родового древа человеческого. Он — носитель той тенденции развития, которая ведет к самоистреблению.

И рожденный от него Лизаветой сын — Смердяков — существо вполне выморочное, лишенное сокровенного человеческого содержания и в чувственной, и в нравственной, и в умственной сфере. Он — *нежить*, как воспринимает его карамазовский слуга старик Григорий: не человек, «а из банной мокроты завелся» (14, 114). Смердяков ненавидит все — людей, их идеалы и обычаи, Россию, собственную участь, ненавидит завистливо, трусливо. Так только и может мертвая пустота отзываться на живую жизнь.

Зато с готовностью Смердяков принимает в себя то, что дает волю его мстительной ненависти: провозглашаемое Иваном право желать смерти отца своего, его же идею, что «коли бога бесконечного нет, то и нет никакой добродетели, да и не надобно ее тогда вовсе» (15, 67), — как изла-

гает идею этот «лакей и хам», прямо и просто выведший из философской посылки брата-атеиста возможность и необходимость преступления.

Смердяков убивает породившего его Карамазова-отца: круг разложения, таким образом, замкнулся. Но образ Смердякова этим в романе не исчерпывается. В нем Достоевский пророчески указывает на множащуюся породу «выморочных» людей, оторванных от национальных и общечеловеческих корней, лишенных уже не только веры, убеждений, сердечных привязанностей, но и самой способности и потребности их иметь. Смердяковы примут и исполнят любые идеи и лозунги, дающие ход их низкой и злой натуре, они станут «передовым мясом» (как называет его Иван) во всяком деле общественной смуты и разрушения, предпринятом каким-нибудь очередным Верховенским.

Карамазов-отец олицетворяет стихии жизни, распадающиеся без «нравственного центра». Это и есть карамазовщина.

Ее несет старший сын Дмитрий. Молодые силы, бродящие и жаждущие выхода, безудержно влекутся к красоте, которая для героя — венец и главная тайна мироздания. В отличие от «Идиота», красота предстает здесь глубоко двойственным явлением.

Как непостижима и противоречива для Дмитрия человеческая природа, так противоречива и необъяснима для него красота, отражение этой природы. «Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут... Тут дьявол с богом борется, а поле битвы — сердца людей» (14, 100).

Двойственность собственной натуры, двойственность человека вообще открывается Дмитрию перед лицом красоты. Красота — и в «идеале содомском»: в темных желаниях, порождаемых жестоким «сладострастным насекомым», наследственно живущим в крови. Это-то карамазовское «насекомое» возбуждает в нем желание унизить гордую красавицу Катерину Ивановну и ощутить наслаждение от ее унижения, оно порождает все неистовства плоти, весь «безудерж», все «безобразия» Митеньки.

Красота — и в «идеале Мадонны», перед которым преклоняется Дмитрий, даже «погружаясь в самый, в самый глубокий позор разврата» (14, 99). И в своей «исповеди горячего сердца» он искренне и восторженно возносит гимн «Высшему на свете» и «Высшему» в себе.

И обе стороны красоты заключает в себе человек: «Начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не от-

рицает и идеала Мадонны» (14, 100). «Слишком даже широк» человек, чья природа вмещает оба идеала, и в этой «широкости», без единственной и абсолютной меры истинно прекрасного, он обречен на трагическую двойственность, на внутренний хаос — как Свидригайлов, Ставрогин, Версилов, Дмитрий Карамазов.

Но карамазовский избыток сил не дает этой двойственности оставаться в равновесии: Дмитрий в бешеных порывах чувств и влечений переступает все границы — лишь чудо, «дух светлый» спас его в последний момент от убийства отца.

Однако обстоятельства преступления приводят суд к убеждению, что убийца — он. Следствие и судебный процесс, изображенные писателем в критических тонах, способны воссоздать лишь грубую механику материальных фактов, а правда человеческой души, в последнем боренье одолевшей в себе зло, им недоступна.

Митя осужден на каторгу, перед ним открывается путь страдания, уже начатый «хождением души по мытарствам» дознания и суда. Отнюдь не покорностью и смирением проникнут он на пороге новой жизни: в нем воскресает человек, во всей полноте прежних сил восставший на «идеал содомский», на зло не только в себе, но и в мире. Перед арестом Мите снится вещий, многозначительный сон: он едет по печальной степи и видит среди погорельцев мать с плачущим «дитем» и чувствует, «что хочет он всем сделать что-то такое, чтобы не плакало больше дите, не плакала бы и черная иссохшая мать дити, чтоб не было вовсе слез от сей минуты ни у кого и чтобы сейчас же, сейчас же это сделать, не отлагая и несмотря ни на что, со всем безудержем карамазовским» (14, 457).

Митя жаждет избавить мир от этих слез, ибо сознает, что в них виновен и он — дворянин Карамазов, унижавший и оскорблявший, поднявший руку на отца. Принять кару за несовершенное убийство — значит искупить эту вину, остановить падение дошедшей «до краю» личности, предотвратить окончательное разложение.

Карамазовская натура в Мите исступленно рвется жить и принимает страдание, чтобы очиститься и возродиться к иной жизни. В Грушеньке Митя видит теперь «новый зовущий свет», видит красоту не «инфернальную», а благую и спасительную.

Высвободившиеся из карамазовского распада силы мощно прорастают к добру, к яркому сознанию нравствен-

ного идеала, знаменуя возможность такого роста для всех молодых, еще неустановившихся русских сил.

Но исход, к которому стихийно пришел Дмитрий и который в «Преступлении и наказании» стал итогом романа, в «Братьях Карамазовых» еще далеко не последнее слово о мире. За ним встают новые противоречия, новые вопросы, над которым мучительно бьется человеческий дух.

Принять свое страдание, которым искупляется вина, человек может и должен, чтобы исполнился нравственный закон. Но возможно ли принять сам этот мир, обрекающий на страдание невинных, можно ли счесть благими и разумными его законы — вот вопрос, разрушающий духовное равновесие, отменяющий все примиряющие итоги в романе.

Во всей трагической остроте ставит этот вопрос Иван Карамазов. Он выдвигает свои аргументы, потрясающие и сердце и рассудок картиной человеческих страданий. Эти аргументы тем неотразимей, что все они — факты действительные и бесчисленные, среди которых и самые чудовищные — истязания детей, чему нет и не может быть никаких мыслимых оправданий. Вина мучителей превосходит всякую меру человеческого прощения — и сам Алеша, кроткий, всепрощающий Алеша требует расстрелять того генерала, который затравил собаками восьмилетнего ребенка. Но если вечное «око за око», если кровью мстить за кровь, то никогда не сбудется мечта о любовном единении людей, о братстве и конечной гармонии мироздания. Потребность же человека в гармонии — вечная и сильнейшая потребность его духовной природы. Между этой потребностью и жизнью, полной бессмысленной жестокости, мук и страданий, остается глубочайшее противоречие, разрешить которое, кажется, невозможно.

В этой критической точке диалог между братьями достигает высшего напряжения, здесь — кульминация романа, кульминация философских и художественных исканий самого Достоевского. Эмоциональные и идейные мотивы его творчества связаны здесь в драматичнейший узел.

Он помещен в пятой книге романа, архитектонически самой ответственной: уже назрели все конфликты, выяснились характеры, выступили на сцену главные силы и в остающихся семи книгах открывается простор для жизненных исходов и великих идейных решений.

Замечательно и то, что диалог братьев в этой книге предваряется и заключается их встречей со Смердяковым — тот словно подстерегает Ивана и ждет от него ответа на роковой вопрос.

От этой точки братья расходятся в разные стороны, но чем противоположнее их нравственно-философские позиции, тем нужнее они друг другу, — это подчеркивает писатель дальнейшим развитием сюжета романа.

Иван идет путем великих сомнений человеческой мысли, доходя в них до последней черты, до бездны отчаяния. Он усомнился в справедливости всех решений — и людских, и божьих; и прав его создатель, говоривший, что «в Европе такой силы атеистических выражений нет и не было»[1]. В Иване — отражение духовной биографии самого Достоевского, чья вера прошла через «большое горнило сомнений» и чья диалектика рядом с положительным идеалом выдвигала мощное отрицающее начало. «Отрицание необходимо, иначе человек так бы и заключился на земле, как клоп. Отрицание земли нужно, чтоб быть бесконечным. Христос, высочайший положительный идеал человека, нес в себе отрицание земли, ибо повторение его оказалось невозможным»[2].

Противоречия мира Иван доводит до жгучей, непереносимой остроты, находя едва ли не злорадное удовлетворение в неразрешимости своих этических антиномий. Он мучится ими сам, как, по словам Зосимы, «мученик любит иногда забавляться своим отчаянием, как бы тоже от отчаяния» (14, 65). И мучит ими Алешу, испытуя в нем веру, прочность «положительной» истины.

Априорную христианскую идею будущей «высшей гармонии», когда «настанет венец познания и все объяснится», когда будут объяснены и оправданы неким высшим смыслом сегодняшние муки, страдания, Иван не принимает и не хочет принять. Он видит трагический парадокс мироустройства в том, что человек, с тем нравственным чувством, которое дано ему свыше, с инстинктом любви и милосердия, должен допустить и оставить без возмездия слезы и кровь невинных и на них построить конечную гармонию, добыть этой страшной ценой истину и благодать.

Такую истину, такую гармонию Иван отрицает со всей неистовостью карамазовской натуры, отрицает из любви к человечеству.

Такой истины, будущего здания, воздвигаемого на слезах, решительно не приемлет Алеша, как и Мышкин, глубоко сострадающий земным мукам живого человека. Но он возражает Ивану указанием на Христа, который «мо-

[1] Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860—1881 гг.//Литературное наследство. — М., 1971. — Т. 83. — С. 696.
[2] Там же. — С. 404.

жет всех простить, всех и вся и за все», потому что сам отдал «неповинную кровь свою за всех и за все» (14, 424).

Ответ на этот главнейший тезис христианской морали, ответ, исполненный действительно небывалой силы атеистического отрицания, дает Иван в своей знаменитой «поэме» о Великом Инквизиторе.

Суть ответа в том, что, признавая истину, заключенную в Христе, Иван отделяет и противопоставляет ее истине, заключенной в человеческой природе.

«Человек слабее и ниже создан, чем ты о нем думал» (14, 233), — говорит Инквизитор Христу. Свобода выбора — страшное бремя для человека, и возложивший это бремя слишком высоко уважал человека и слишком мало любил и сострадал ему, ибо нет ничего мучительнее для человека, чем свобода. Люди не могут никогда быть свободными, «потому что малосильны, порочны, ничтожны и бунтовщики» (14, 231), — вот убеждение Инквизитора. Они хотят, чтобы у них взяли свободу, а взамен дали «хлеб земной», и только так возможно устроить жизнь человеческую, подчинив ее власти «чуда, тайны и авторитета». Этим земным кумирам вечно поклонялись и будут поклоняться люди, ибо природой не дано им встать выше и познать «хлеб небесный».

Такова мудрость Великого Инквизитора, олицетворяющая стремление рационалистической мысли спроектировать наилучшее общественное устройство — «бесспорный общий и согласный муравейник», в котором будут поделены, наконец, земные блага и настанет разумный порядок.

Христос дал идеал, но человеку не по силам следовать за ним и милосердней оставить его в состоянии греха и противоречий и затушить несбыточные идеальные порывы к высшей свободе.

Иван, как и Инквизитор, отрекается от Христа во имя любви к человеку, сострадания к его несовершенству. Он отвергает возможность достижения того отдаленнейшего, утопического идеала, что воплощен человечеством в образе Христа. И таким образом отвергает самое возможность развития в человеческой природе. Он остается сам и оставляет человечество в его настоящем, нынешнем состоянии, зачеркивает будущее, отказывается от движения к нему.

К этому ведет его разум, возвысившийся над всем остальным духовным существом и его безмерными идеальными запросами. Третируя эти запросы как противоречащие действительной природе человека, Иван хочет оста-

ваться лишь «при факте», исходить в нравственном и философском суждении о мире исключительно из «видимо-текущей» действительности, что только и может, по его мнению, гарантировать истинность суждения. Единственным и бесспорным орудием познания для него является земной, «эвклидов» разум.

При страшной силе анализа и логики в этом разуме есть и страшная ограниченность: он не охватывает всей полноты человеческих отношений с миром. С точки зрения Достоевского, главные стимулы и ориентиры человеческого развития не могут предстать сознанию в рационалистической форме, ибо слишком отдалены от данной ступени познания. Они не подвластны рассудочному анализу, но это не значит для писателя, что они нереальны. Человек не может существовать без них, ибо только зов этих отдаленнейших идеалов побуждает его к безостановочному движению, к неуклонному совершенствованию. Этот зов, часто воспринимаемый бессознательно — и чем безотчетней, тем сильнее, — и есть, в понимании Достоевского, то, что называют верой. Так верит в человеческие идеалы, в возможность, развития и совершенствования Алеша — верит не как мистик, а как реалист, подчеркивает Достоевский.

Иван мощно — и в пределах рассудочного суждения неопровержимо — отвергает все, что выходит за пределы его всеобъемлющего и всесильного, как он полагает, разума. Он идет до конца в своем отрицании, не страшась последствий, и здесь, в плане идеологическом, проявляется его до поры скрытый карамазовский «безудерж». Отрицая идеал конечной гармонии, он отрицает и бессмертие и как неизбежное следствие выводит полный, безграничный аморализм, ибо действительно, если в человеке не заключена высшая и бессмертная сущность, на которую указывал Христос, то «на всей земле нет решительно ничего такого, что бы заставляло людей любить себе подобных» (14, 64), и значит, «все позволено», в том числе и желать смерти отца своего.

Этого решения и дожидался Смердяков, немедленно переведший теорию Ивана на язык практического действия. Так всеотрицающий разум привел к отрицанию самой жизни, так карамазовский дух развязал самые мрачные, подспудные силы карамазовской плоти.

В отличие от Ставрогина, натура Ивана инстинктивно держится за «живую жизнь», влечется к красоте и добру, в ней заключенным. Ему бесконечно дороги «клейкие весенние листочки, голубое небо», «дорог иной человек», ко-

торого «не знаешь за что и любишь, дорог иной подвиг человеческий» (14, 210). Но Иван любит жизнь «больше, чем смысл ее», — высшего смысла жизни он именно не любит и отрицает его. Поэтому его непосредственное чувство, его несомненно живая совесть остаются без идеала, без знания того, зачем жить (недаром Иван и отводит себе полной жизни тридцать лет, а затем — уйти в «низость карамазовскую»), остаются без бога, как определяет это Достоевский. А «совесть без бога есть ужас, она может заблудиться до самого безнравственного»[1] — что и составляет важнейшую мысль романа, воплощенную в образе Ивана Карамазова.

Последняя стадия отрицания, порождаемая порывом карамазовской натуры к преодолению распада, — это отрицание своего распавшегося сознания, это безумие, но безумие очищающее, освобождающее Ивана от его черта, от «подлого» ума (а черт именно пошл и подл в высшей степени), заведшего в безвыходные противоречия теоретического созерцания.

Алеша не опровергает Ивана в его сфере — в сфере умозрительной — здесь они слишком неравные противники. По существу, их диалог развертывается в пространстве всего романа, а беседа в трактире только сжато формулирует их позиции. Это диалог двух коренных, противоположных мировоззрений: Алеша верит, что человеческая природа заключает в себе возможность безграничного развития и достижения высших идеалов, что она достойна той свободы, на которой основывал свое учение Христос, Иван же убежден, что возможности человека исторически исчерпаны и вера в грядущую гармонию и стремление к ней есть роковое заблуждение.

Главные перспективы жизни в романе связываются, конечно, с Алешей, в котором все языческие, «земляные» стихии карамазовской породы преображаются под влиянием его духовного отца, старца Зосимы, в могучую жизнеустрояющую силу.

Таким «устроителем» душ и дел людских выступает Алеша между героями романа — при всей внешней бесплодности его усилий. Но достаточно уже одного того, что именно Алеша возвращает Ивану его истинную человеческую сущность. Знаменитое «Не ты убил отца, не ты!» — есть осуждение преступной мысли Ивана и одновременно—

---

[1] Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860—1881 гг.//Литературное наследство. — М., 1971. — Т. 83. — С. 675.

оправдание и воскрешение его замученной совести, исцеление больной раздвоением души.

«Раннему человеколюбцу», Алеше предстоит не теоретически, а практически доказать, что идеал высшей гармонии не противостоит природе человека и возможен в мире. Затем его и посылает в мир Зосима.

Однако, чтобы доказать это (а только беспрестанно доказывая это, человек живет по-настоящему), необходимы трагические опыты и Митиного «горячего сердца», и исполненного сомнений Иванова ума.

ДОСТОЕВСКИЙ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Влияние Достоевского на последующую литературу колоссально и по следствиям своим бесконечно многообразно. Именно его творчество стало одним из важнейших факторов продвижения не только в литературу, но и в самое философию экзистенциальной проблематики — особенно с начала XX столетия. Для многих писателей с принятием такой мировоззренческой ориентации был связан повышенный интерес к психологически сложным типам личности, к катастрофическому сюжетному развитию, к трагическим коллизиям в жизни.

В русской литературе заметное воздействие Достоевского испытали писатели, связанные с модернистскими течениями. Это Ф. Сологуб, воспроизведший новый вариант русского «подполья» и неизлечимо изломанную психику придавленного жизнью человека. В значительной степени — Л. Андреев, в большинстве героев которого внутренняя жизнь протекает на грани обыденного и сверхъестественного, нормального и патологического. Усвоен Андреевым и мрачный колорит многих произведений Достоевского, но, в отличие от «Братьев Карамазовых», в тьму жизни, в душевный сумрак героев не врывается свет духовных озарений, высоких человеческих идеалов.

Драматическое мироощущение, предчувствие невиданных перемен и неслыханных мятежей, тревога и темные пророчества рядом с верой в спасительную силу красоты, боль и надежда, связанные с судьбами России, — эти черты роднят с Достоевским А. Блока.

Близок к Достоевскому оказывается подчас и Маяковский крупными трагическими характерами в своих дореволюционных вещах и в поэме «Про это», грандиозностью нравственных запросов человека, ищущего в хаосе мироздания духовных опор и жаждущего, в сущности, того же

всечеловеческого любовного единения, о котором страстно мечтали герои Достоевского.

Влиянием Достоевского отмечено творчество ряда советских писателей: Л. Леонова, М. Булгакова. Для последнего Достоевский играл важную и не вполне еще выяснившуюся роль. Некоторые мотивы и реминисценции из романа «Бесы» ощутимы и художественно весомы в «Белой гвардии». Нравственно-философская проблематика «Мастера и Маргариты» явно соотносится с той стороной мысли и творчества Достоевского, которая сохранила следы общения с немецким романтизмом и с готическим стилем.

Для зарубежных писателей Достоевский явился, во-первых, величайшим авторитетом в области художественного исследования психической жизни, особенно подсознания. Во-вторых, от него были восприняты новые мотивировки литературного героя: его судьба и характер определялись не столько обстоятельствами действия или эстетической традицией, сколько тем, как решаются в произведении коренные вопросы бытия и какое участие в их решении данный герой принимает. И в-третьих, под влиянием Достоевского претерпели решительные изменения техника эпического повествования и жанровая форма романа. Все это сказалось особенно отчетливо на творчестве немецких прозаиков нашего века. В первую очередь должен быть назван Т. Манн, многому просто учившийся у Достоевского. Сильное воздействие испытали С. Цвейг и Ф. Кафка, однако у последнего, при близости некоторых образных мотивов и стилевых приемов, мировоззренческие основы и идейные итоги творчества очень далеко отстоят от Достоевского. Опыт русского классика был использован немецкими экспрессионистами — Верфелем, Газенклевером, Кайзером. Немало значил автор «Братьев Карамазовых» для творчества А. Жида и А. Камю, Т. Драйзера и У. Фолькнера, С. Пшибышевского и других, творивших в идейно-эстетической атмосфере, пронизанной влиянием гениального художника.

Литература. Достоевский Ф. М. Поли. собр. соч.: В 30 т. — Л., 1972—1980; Белинский В. Г. Петербургский сборник, изданный Н. А. Некрасовым; Добролюбов Н. А. Забитые люди; Писарев Д. И. Борьба за жизнь; Страхов Н. Н. Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание//Страхов Н. Н. Литературная критика. — М., 1984; Гроссман Л. Достоевский. — 2-е изд. — М., 1965; Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. — 3-е изд. — М., 1972; Белов С. В. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Комментарий. — М., 1985; Долинин А. С. Последние романы Достоевского. Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». — М; Л., 1963; Селезнев Ю. В мире Достоевского. — М., 1980; Фридлендер Г. М. Достоевский и мировая литература. — М., 1979.

ЛИТЕРАТУРА 80—90-Х ГОДОВ

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЭПОХИ И ОБЩЕСТВЕННОГО ДВИЖЕНИЯ

В начале двух последних десятилетий века стоит знаменательное событие — Пушкинские торжества в июне 1880 года, посвященные открытию в Москве памятника поэту. В речах литераторов, выступавших на празднике, имя Пушкина звучало не только как символ былого величия русской культуры. В нем по-прежнему видели «наше все», как сказал о Пушкине Ап. Григорьев, символ цельности и неисчерпаемых сил национального духа. Апогеем праздника стала глубокая по нравственной и исторической идее речь Достоевского, говорившего о необходимости обратиться к народной правде, о великой судьбе, ожидающей Россию, о «всемирной отзывчивости» русского человека. Энтузиазм, охвативший всех в эти дни, казалось, свидетельствовал, что есть общая во всей русской литературе мысль, есть общее направление.

Однако ощущение единства, общего дела не было ни широким, ни прочным. Вскоре, уже вслед голосу Достоевского, раздались резко диссонирующие голоса не только либерального профессора А. Д. Градовского, но и И. С. Тургенева, и даже Г. Успенского. Еще в пору праздника в стороне оказались Гончаров и Салтыков-Щедрин, а Л. Толстой решительно отказался в нем участвовать, поскольку с его точки зрения, «народу решительно все равно, существовал ли Пушкин или нет». Все это было в высшей степени характерно для эпохи.

Восьмидесятые годы стали периодом крайней разрозненности общественных и культурных сил, при всем том что развитие их в отдельности отнюдь не ослабевало: в сфере политической мысли, в науке, в искусстве, в журналистике активно работает множество талантливых и энергичных деятелей. Достаточно назвать имена Г. В. Плеханова, публицистов и критиков Н. К. Михайловского, Н. В. Шелгунова, русских ученых Д. И. Менделеева, И. М. Сеченова, В. О. Ключевского, А. А. Потебни, художников И. Н. Крамского, И. Е. Репина, И. И. Левитана, композиторов

П. И. Чайковского и М. П. Мусоргского, выдающихся представителей русской сцены М. Садовского, В. Н. Давыдова, М. Г. Савиной и особенно — М. Н. Ермоловой. Не говоря о том, что в эти годы творят Л. Толстой, Лесков, Салтыков-Щедрин, Глеб Успенский, Чехов, Гаршин, Короленко, Мамин-Сибиряк.

При богатстве сил и значительности событий в самых разных областях жизни господствующей чертой эпохи было отсутствие именно «общей мысли», духовного центра, к которому устремлялись бы ум и нравственное чувство современников.

Эта черта обозначалась тем резче, чем громче и тревожнее говорила большая литература и публицистика о необходимости высокой и несомненной цели. Но все напряженные искания шли в расходящихся направлениях — и это усиливало ощущение идейной пустоты, безвременья.

«Вспомните, — писал Чехов Суворину на исходе этой печальной эпохи, — что писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и Вас зовут туда же, и Вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель, как у тени отца Гамлета, которая недаром приходила и тревожила воображение. <...> У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим, бога нет, привидений не боимся...» [1].

Еще недавно столь сильно владевшее умами народничество теперь, перед лицом катастрофического «расстройства народных порядков» (Г. Успенский), переживало кризис и шло к распаду. Одни из его деятелей, как И. И. Каблиц, видели выход в том, чтобы отказаться от больших задач и исполнять свой долг, служа ближайшим потребностям народной массы. Другие, как А. И. Эртель, в итоге душевной драмы порывали с «народническими грезами», ища иных путей.

Прежняя вера в «почву», в надежное основание для убеждений, творчества, практической деятельности была подорвана в сознании значительной части интеллигенции и уступала место разочарованию, общественному индифферентизму.

В низовой литературе, особенно расплодившейся с 80-х годов, воцарилось ничем не сдерживаемое разложе-

[1] Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: Письма. — М., 1977. — Т. 5. — С. 133.

ние: пестрота позиций, беспринципность и эклектизм, падение художественного вкуса. В высокообразованную часть общества, в большую литературу проникали пессимистические настроения, о чем свидетельствует творчество Салтыкова-Щедрина, Гаршина, а также Случевского, Фофанова и других поэтов «больного поколения».

Но и в состоянии кризиса лучшая часть русской литературы не предавала забвению найденные ценности, ту нравственную и эстетическую идею, которую воплощал идеальный тип народной личности — тип «полного человека». Сознавая, что действительность ведет к разрушению этого типа, литература сохраняла надежду на его жизнеспособность и с ним связывала мысль о будущей культуре. Это отчетливо высказал Г. Успенский еще в 1883 году: «...если культурный человек после всех усилий ума, воли и знания, после всех страданий, после морей крови придет к тому же типу, который в нашем крестьянине уже есть, существует во всей красе и силе, — не завоеванных им, а взятых даром, — тогда уж и самостоятельность, и независимость этого своей волей выбившегося из мрака и холода мук человека будет вековечная!» («Из разговора с приятелями») [1].

Эти десятилетия отмечены не только экономическим нашествием капитализма, но и проникновением буржуазного духа во все сферы жизни. Торжествовали силы разобщения, приводившие к социальному расслоению, к распаду общинного уклада и общинного сознания в крестьянстве, к раздроблению общественного целого. Происходило то, на что указывал Достоевский еще в 1876 году: «Право, мне все кажется, что у нас наступила какая-то эпоха всеобщего «обособления». <...> Всякий откладывает все, что прежде было общего в мыслях и чувствах, и начинает со своих собственных мыслей и чувств. Всякому хочется начать сначала. Разрывают прежние связи без сожаления, и каждый действует сам по себе и тем только и утешается. Если не действует, то хотел бы действовать. <...> У нас все чего-то ждут. Между тем ни в чем почти нет нравственного соглашения; все разбилось и разбивается, и даже не на кучки, а уж на единицы» [2].

Мироощущение личности сужалось до индивидуализма, и в этих рамках и в общей атмосфере эпохи даже искреннее и бескорыстное стремление к общественному благу при-

[1] Успенский Г. И. Полн. собр. соч. — М., 1949. — Т. 8. — С. 143.

[2] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. — Л., 1981. — Т. 22. — С. 80.

нимало ограниченный и в сущности регрессивный характер. Это нашло выражение в типичнейшей черте той поры — теории и практике «малых дел».

Социальные и нравственные проблемы ставились в плане «личной совести», оказывающейся вне связи с «совестью общей». Последняя же, не без влияния позитивистской морали, представлялась беспочвенной абстракцией.

Эти позиции нашли выражение и в направленности таких изданий, как популярнейшая газета П. А. Гайдебурова «Неделя», призывавшая отказаться от «фанатических» настроений 60—70-х годов и провозглашавшая: «Наше время — не время широких задач». Отразились они и в творчестве многих писателей эпохи.

Самодержавие стремилось любыми средствами сохранить цельность общественного организма и тем самым — основу монархической государственности. В силу косных политических установок царское правительство не учитывало тех исторических изменений, которые произошли в обществе с середины века. После кратковременной эры «доверия» М. Т. Лорис-Меликова вновь обратились к механическим насильственным мерам. Менее чем через полгода после убийства народовольцами Александра II было введено жесткое «Положение о мерах к охранению государственного порядка и общественного спокойствия». Регламентация всех сторон гражданской, культурной и даже частной жизни усиливалась беспримерно. По предложению петербургского градоначальника Баранова было введено поквартальное наблюдение за «неблагонадежными элементами». Откликаясь на эту систему «чтения в сердцах», Салтыков-Щедрин в «Современной идиллии» изобразил в масштабе «квартальной жизни» весь общегосударственный механизм преследования и подавления свободной личности.

Такого же рода меры вводились и в сфере просвещения (университетский устав 1884 года), и в судопроизводстве, и в сфере местного управления, и в отношении свободы вероисповедания, и в журналистике, и в литературе.

Одним из главных идеологов правительственной реакции в эту пору становится ближайший советник царя, обер-прокурор Святейшего синода К. П. Победоносцев. Важную роль в формировании официальной идеологии эпохи играл редактор консервативной газеты «Московские ведомости» М. Н. Катков.

Прогрессивные силы общества были лишены средств к сопротивлению. В 1884 году были закрыты главные печатные органы, выражавшие революционно-демократическую

тенденцию: «Отечественные записки», «Дело». Цензурные строгости усилились. Борьба с самодержавием постепенно приобретала другие формы. Энтузиазм и литературное оружие прежних поколений борцов переходили к тем деятелям, которые материалистически осмысливали законы истории и вставали на позиции последовательной борьбы с царизмом.

Научной базой этих позиций был марксизм, все шире распространявшийся в России с 80-х годов. Крупным завоеванием его сторонников было создание в 1883 году под руководством Г. В. Плеханова первой социал-демократической группы «Освобождение труда».

Формирование русского пролетариата, новый подъем общественной активности в 90-е годы, особенно после страшного голода 1891—1892 годов, укрепляли позиции марксистов. Этому способствовали выступления в печати В. И. Ленина, освобождавшие общественное сознание от народнических иллюзий, дававшие образцы трезвого анализа действительности, указывавшие политическую перспективу разрешения острейших проблем современности. К 90-м годам марксизм становится авторитетным направлением мысли и в области социологических и экономических наук, и как мировоззренческая основа практической революционной работы. Однако серьезное влияние на литературу марксизм начнет оказывать лишь в 900-е годы, когда выступит новое поколение реалистов.

Конечной целью деятелей нового, пролетарского этапа освободительного движения было революционное преобразование страны и создание условий для равноправного осуществления каждым членом общества своих человеческих возможностей.

Однако в эту кризисную пору само духовное содержание человека оказывалось под угрозой буржуазного растления, с одной стороны, и обезличивания полицейско-бюрократическим режимом — с другой.

С нарастающей тревогой говорила литература и публицистика о катастрофическом понижении духовного уровня во всех слоях общества, в том числе и в интеллигентной среде, — при внешнем возрастании уровня образовательного.

Замечательно, что перед лицом этой опасности, большей, чем самые свирепые репрессии правительства, русские писатели взывают к самосознанию человека, к разуму и нравственному чувству личности, продолжая верить в них и потому на самое личность, а не только на среду возлагая

ответственность за личную и общественную мораль, за характер общественных отношений.

В этом состоял смысл учения Л. Н. Толстого, его проповеди «нравственного самоусовершенствования», которая в 80-е годы обрела многих сторонников и породила толстовство как широкое общественное течение. В литературе этих лет активно обсуждались идеи толстовства и возможности их практического осуществления в России. Значение толстовской проповеди в том, что она разрушала буржуазное самодовольство «личной совести» и будила в личности «совесть общую», ставила в полный рост в публицистике и творчестве важнейшие социально-философские вопросы.

В этом же был смысл стремления Лескова в художественных образах раскрыть «дух житейных сказаний», «очеловечить евангельское учение», дать в «праведниках» прошлого и настоящего образец высокой и цельной личности.

К самосознанию человека обращено и творчество Чехова, но его цель не только в том, чтобы вполне обнажить добро и зло от обыденных покровов и поставить человека перед неотвратимым выбором между тем и другим, как то делает Л. Толстой. Чехов повышает восприимчивость личности к нравственному и безнравственному, к правде и фальши, к красоте и безобразию в том естественно-смешанном виде, как они присутствуют в повседневности.

Стремление утвердить духовные ценности, стоящие выше безыдеальной современности, выше потребностей буржуазного общества и запросов интеллигентного обывателя, сопрягалось во многих случаях с пристальным интересом к религиозно-философской проблематике. Она разрабатывалась философом-идеалистом В. Соловьевым, близко стоявшим к Достоевскому в последние годы его жизни, участниками выходящего с 1889 года журнала «Вопросы философии и психологии», некоторыми литераторами, такими, как А. Волынский (возглавлявший журнал «Северный вестник»), Н. Минский, один из провозвестников символизма в русской литературе.

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ПРОЗЫ 1880—1890 ГОДОВ

Восьмидесятые годы подводят итог развитию русского классического реализма. Он сформировался и достиг расцвета в творчестве Пушкина, Гоголя, Тургенева, Достоевского, Гончарова, Островского, Лескова, Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Льва Толстого.

Что объединяет этих художников в пределах классического периода? Кроме известных черт русского реализма — народности, гуманистического пафоса, социального критицизма, общность гносеологической основы творчества. Исходный пункт их мировосприятия — представление о единстве, живой связности бытия во всем его многообразии и противоречивости. Постичь истину — значит понять бытие как целое. Смысл жизни открывается в органической совокупности ее явлений, и этот смысл есть, несмотря на несовершенства, хаос, трагизм современной жизни, и связан он с коренными, вечными началами мира.

Ориентация на познание целого обусловила стремление реализма к синтезу в художественном исследовании и изображении жизни. Свидетельство того, помимо эпических тенденций в поэзии и драматургии, — выдвижение и невиданный триумф русского романа в 1850—1870 годах.

Целое для реалиста не было умозрительной категорией, это сама плоть народа, общества, его история, то есть целое в его природно-социальной конкретности, естественных связях и целесообразном движении. Русский классический реализм — это *реализм исторический.*

К 80-м годам такой реализм оказывался для литературы великим, но пройденным этапом.

Уже Тургенев поздними вещами — «Сон», «Клара Милич», «Стихотворения в прозе» — демонстрирует отход от него, слишком заметный на фоне его романного творчества, повестей и рассказов 50—60-х годов. Изысканно-причудливый вымысел, нррационалистические мотивировки, капризная разбросанность сцен, фигур, деталей в «Стихотворениях» вкупе с прихотливой игрой стилевых форм создают мозаичную и вневременную картину.

Воскрешение ли это романтических принципов, поиск ли каких-то новых путей — во всяком случае это выход за пределы исторического реализма и не единичный в ту пору, а, видимо, закономерный для ряда писателей, если принять во внимание Гаршина (который, кстати, тогда же обращается к редкостному жанру стихотворений в прозе), поэтов 80-х годов, Короленко, позже и Горького.

Показателен заключительный аккорд в творчестве Салтыкова-Щедрина — «Пошехонская старина» (1887—1889). Она возвращает нас к истокам исторического реализма, к родовой хронике, и вместе с тем завершает его, заключает в раму всю художественную «социологию» писателя. Это социология в точном смысле слова: она исчерпала общественное целое России как систему — начиная с тех низов,

что даны в губернских «физиологиях», до правящих верхов, представленных в гротесках «Истории одного города» и в аллегориях «Сказок», в социальных ...ах «Благонамеренных речей» и в «Современной идиллии». И это целое у Щедрина — насквозь исторично, оно дано в происхождении, эволюции и неизбежных последствиях. От «невинных анекдотов» оно приходит к нравственным и физическим «умертвиям», и наконец, к тому моменту, когда «история прекратила течение свое».

Салтыков-Щедрин жил надеждой на переход жизни в новое историческое качество, когда пробудится стыд, обретется «пропавшая совесть» и воссияет свет правды. Однако кто возвещает у него в 1889 году о свете «грядущего обновления»? Это отпрыск вымирающего дворянства Никанор Затрапезный, подающий голос из глухого крепостнического прошлого России.

Сводя концы и начала, писатель очерчивает и известный период русской истории, и вместе с тем соответствовавший ему тип художественного мышления.

У Л. Толстого классический реализм находит одно из последних и высших выражений в «Анне Карениной». С 80-х годов он постепенно, но неуклонно трансформируется в реализм иного рода, плотно окруженный моралистической и проповеднической публицистикой.

Писатель прежнего, «высокого» реализма по художнической своей природе, Толстой и в 90-е годы мечтает о романе «большого дыхания», о чем и говорят дневниковые записи от 25 и 26 января 1891 года. И одновременно сознает, что форма романа проходит, причем он и сам теперь отрицает эту форму: «Совестно писать неправду, что было то, чего не было» (дневник, 18 июля 1893 года). В прежнем романном синтезе, с точки зрения Толстого, не заключается та правда, которая нужна и которую должна выразить литература. Если в пору работы над «Войной и миром» цель искусства Толстому виделась в том, «чтобы заставить любить жизнь в бесчисленных, никогда не истощимых всех ее проявлениях» (письмо П. Д. Боборыкину, июль — август 1865 года), то в 90-е годы искусству отводится роль орудия в религиозно-нравственном просвещении людей. Поэтому свою «старую манеру», которая, как он считает, еще сказывается в «Дьяволе», «Воскресении», «Отце Сергии», Толстой теперь решительно «не одобряет» (письмо В. Г. Черткову, 14 июля 1898 года).

Эволюция этических и эстетических взглядов Л. Толстого, перелом в его творческой манере — часть общего про-

цесса, приведшего к таким явлениям в литературе, в которых традиции реализма осложнились новыми философско-этическими и эстетическими отношениями художника к действительности.

С начала XIX века, с эпохи Карамзина и Пушкина, это был самый значительный и резкий поворот в русском литературном развитии. Он готовился издавна и был обусловлен социальными и идеологическими сдвигами, происшедшими в России в 50—70-е годы. Все прежние формы общественного быта «переворотились», и невозможно было представить, когда и как они уложатся в какой-нибудь порядок. С хаосом во всех его политических, экономических, культурных проявлениях человек 80-х годов сталкивался повсеместно и не косвенно, а грубо, прямо, практически — сталкивались представители всех сословий и общественных групп.

Никакое воззрение, никакая из авторитетных некогда идей не могли осветить этого хаоса, дать отчетливую и осмысленную картину происходящего. «Мы живем в смутное, туманное время, — писал об этой поре журнал «Русское богатство». — Ни день, ни ночь... Предметы видимы, но видимы как-то странно... на близком расстоянии не отличишь человека от зверя... Почва колеблется под ногами, будущее — темно».

В корне менялась главная мировоззренческая установка: бытие не воспринималось как целое, из всего пестрого и противоречивого множества явлений не вытекала никакая связующая единая истина. В размышлениях героя чеховской «Скучной истории» (1889) отразилось ущербное сознание эпохи: «Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях о науке, театре, литературе, учениках и во всех картинках, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей или богом живого человека. А коли нет этого, то, значит, нет и ничего».

Искусство той поры тоскует по «цельной» картине мира — как тоскует по ней художник Алымов из одноименного рассказа Короленко. Он одержим желанием слить все эти «волны, и облака, и пятна», все элементы сущего в «одну картину, полную настоящей шири, света, воздуха, жизни, глубокого смысла». Но именно связующей силы он не может найти ни в себе, ни в окружающей жизни. «Почему вы до сих пор не написали романа?» — спрашивает он своего собеседника, писателя.

Вопрос этот указывает на характернейшую особенность

литературы 80—90-х годов: роман решительно сходит со сцены. Из литературы исчезает мощное начало идейно-художественного синтеза; исчезает и важнейшая его основа — историзм мышления. Отсутствие цельности — это и отсутствие целесообразности в движении жизни. Отсюда проистекало широко распространившееся тогда ощущение неподвижности, мертвящего застоя, ощущение, которым проникнуты многие произведения той поры и которое так болезненно переживают чеховские герои.

С утратой обобщающего взгляда на жизнь, с отказом от поиска истины в совокупности явлений возобладала противоположная тенденция. На первый план выступила жизненная эмпирия, факт действительности, который предстал как воплощение необходимой и достаточной правды о жизни. Вступала в силу иная гносеологическая ориентация. Познание не устремлялось к какому-либо «центральному пункту» (Михайловский), не имело в виду цель абсолютную, оно принимало истину, так сказать, в раздробленном состоянии, в частном выражении. Внимание сосредоточивалось на факте, на его ближайшем значении, на сегодняшнем смысле.

Такая ориентация придавала и публицистической деятельности, и художественному изображению жизни *эмпирический* характер, что — в разной степени, конечно, — сказалось в творчестве многих писателей. Свою роль сыграли здесь и естественные науки, приобретавшие все большее значение в духовной жизни общества.

В крайнем своем выражении эти тенденции приводили к ограниченности и приземленности писательского взгляда на жизнь. Такой взгляд отличал многих беллетристов, занимавших в литературе последних десятилетий века заметное место, заслуживших даже популярность и признание именно потому, что они наиболее полно отвечали настроениям и вкусам времени.

Известный публицист и критик Н. В. Шелгунов, выдвигавший в критике 80-х годов широкие задачи общественного переустройства, боровшийся против теории «малых дел» и всякой «реабилитации действительности», осудил в писателях-восьмидесятниках именно «наклонность ума стлаться по земле». «Неспособные подняться выше факта, — писал он о таких беллетристах, — бессильные и бездарные, чтобы овладеть какою-либо общею идеей, они этот самый факт, который подчинил их своей воле, возвели в идею и послушно поплелись за ним, распространяя повсюду умственную скуку, бездарность, уныние и понижая умственный темп жизни».

Сколь ни резка эта оценка, но она справедлива в отношении ряда писателей, не вовсе лишенных литературного таланта. К ним принадлежит И. Л. Леонтьев (Щеглов), прозаик и драматург, для героев которого лучшим исходом оказывалось в конце концов уйти «в скромную раковину обыкновенного смертного». Убежденным сторонником «неторопливого, небольшого дела», дающего спокойствие совесть и немудреное счастье, выступает В. Л. Кигн (Дедлов), Те же идеалы проповедуют В. И. Бибиков (повесть «Любочка»), Вл. Тихонов (рассказ «Свет тихий»); воспевание «маленького добра» свойственно и П. Гнедичу (повесть «Свободные художества»), не чуждому временами и сатирических красок и искреннего человеколюбия.

В тех же пределах сугубо эмпирического познания и отображения жизни развертывается творчество популярного в 70—90-е годы писателя П. Д. Боборыкина (1836—1921). От Потапенко и второстепенных беллетристов той поры его отличает более широкий захват действительности, большее разнообразие человеческих типов и бытового материала.

Боборыкин «пришел к «эмпирии факта», к объективизму и стал беспристрастным регистратором и хроникером русской жизни. Его позиции свойствен принципиальный характер антипсихологизма, отрицание какой бы то ни было тенденциозности (под ней подразумевалась личная позиция автора), ориентация на науку, на «исследование» русской жизни в тот или иной период» [1].

В связи с этим встает вопрос о том, не является ли Боборыкин представителем натурализма — широкого течения европейской литературы 80—90-х годов, которое как раз названными выше чертами и характеризуется.

Эстетика натурализма, с его «естествоиспытательским» подходом к жизни, с «экспериментальным романом» (так называлась программная книга крупнейшего теоретика и практика натурализма Э. Золя), с отрицанием сложных исторических путей общественного развития, базировалась на представлении о жесткой обусловленности человека биологическими и социальными факторами. Такое представление отрицало неисчерпаемость возможностей человеческой природы, отрицало перспективы движения к новым фор-

---

[1] История русской литературы: В 4 т. — Л., 1983. — Т. 4. — С. 58. См. также: Чупринин С. «Фигуранты» — среда — реальность. (К характеристике русского натурализма)//Вопросы литературы. — 1979. — № 7. — С. 137—139.

мам жизни, отрицало свободное духовное начало в человеке.

Но такое представление как раз и не акцентируется в творчестве Боборыкина при всем его объективизме и тяготении к «исследовательскому» методу. Он — «преимущественно социолог, интересующийся социально-бытовой стороной жизни, общественными настроениями в их сиюминутном и постоянно меняющемся выражении».

Отзываясь на многоразличные идеологические веяния, Боборыкин растворял их все в широком наплыве книжных идей и житейского опыта, безотчетных чувств и прописных нравственных истин. В эмпирической стихии его романов на равных правах выступают индивидуалистическое своеволие и безоглядный альтруизм, народничество и толстовство, консерваторы и прогрессисты. Но они не соприкасаются друг с другом своей идейной сердцевиной, не рождают драматического взаимодействия, и потому в романах Боборыкина нет внутреннего поступательного движения.

Да и некуда там двигаться, ибо, в отличие от Льва Толстого, Достоевского, взгляд Боборыкина поглощен одной ближайшей действительностью и не охватывает всей исторической цепи явлений и идей, звеном которой эта действительность является.

Впрочем, в пределах своей сферы писатель освещал положение дел и состояние умов детально и добросовестно. Кроме ярких примет наступающего капитализма, он изобразил в романе «На ущербе» реакцию 80-х годов; перелом в освободительном движении 90-х годов отразился в романе «Ходок». Столкновение народников и марксистов (последним автор никогда не симпатизировал) описаны в романах «По-другому», «Тяга», причем в «Тяге» автор касается и злободневной темы положения рабочего класса в стране. Умел он остро схватить новый социально-психологический тип, подметить и передать последние изменения в настроениях тех или иных кругов, в бытовом укладе, в модах.

Приверженность Боборыкина к текущей действительности вызвала известный насмешливый отзыв Тургенева. «Я легко могу себе представить его на развалинах мира, строчащего роман, в котором будут воспроизведены последние «веяния» погибающей земли. Такой торопливой плодовитости нет другого примера в истории всех литератур! Посмотрите, он кончит тем, что будет воссоздавать жизненные факты за пять минут до их нарождения!» (письмо к М. Е. Салтыкову-Щедрину, 31 октября 1882 года).

Писатель такого склада, как Боборыкин, — «фельетонный беллетрист», по определению публициста и критика П. Н. Ткачева, — был явлением закономерным и по-своему необходимым в литературе 80—90-х годов. Он — воплощение «серединного» уровня этой литературы, «серединных» задач: показать и объяснить очевидный факт, насколько это нужно для верной практической ориентации в жизни; соединить доходчивость образа и объективность естественнонаучного познания; освежить реалистическую манеру элементами натурализма в трактовке характера и поведения героя, в изобразительной фактуре.

Текущая действительность, непосредственная, нагая, стала главным предметом изображения и в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка (1852—1912). Социально-политические формы этой действительности у него те же, что и у многих современных ему писателей. В большинстве его романов, рассказов, очерков предстает «эпоха шествия капитала, хищного, алчного, не знавшего удержу ни в чем»[1], предстает жизнь эксплуатируемых масс, крупной буржуазии, разночинной интеллигенции.

Но в картинах жизни, талантливо и далеко не бесстрастно нарисованных писателем, есть резко, смело расставленные мировоззренческие, эстетические акценты, которых мы не найдем ни у Боборыкина, ни у Потапенко, ни у Лугового.

Мамин-Сибиряк, отмечал дореволюционный исследователь, «любит жизнь и все живое безотчетно и безоговорочно»[2]. Всей душой он влечется к сильному, яркому: образы первозданной уральской природы (с которой были связаны лучшие жизненные впечатления писателя), герои, исполненные удали, силы и широты, массовые сцены, — все это писано с любовью и щедростью, этим страницам отданы самые сочные и свежие краски, которые в других местах употребляются писателем гораздо скупее.

Стремясь к объективности, видя в точной передаче настоящего положения назначение писателя, Мамин-Сибиряк в изобильных и выразительных подробностях воссоздает действительность капиталистической России.

Одна за другой теснятся и нагромождаются картины беспощадной борьбы за существование, циничной конкуренции хозяев, жесточайшей эксплуатации, грязного быта

---

[1] Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе. — М., 1937. — С. 166.

[2] История русской литературы XIX века/Под ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского. — М., 1910. — Т. 5. — С. 145—169.

и свирепых нравов в горнозаводских поселках. Здесь автор нередко сгущает краски, добиваясь того же эффекта, тех же бьющих по нервам впечатлений, к которым стремились писатели-натуралисты.

В романе «Золото» предстает повседневная жизнь приисков. В плане социально-экономическом рисуется картина типичной капиталистической анархии: казенное управление Балчуговского завода хищнически эксплуатирует прииски, забрасывает начатые жилы; вокруг них разгорается «золотая лихорадка», частное старательство, в котором развращается и разоряется население округи. Темные махинации, пьянство, уголовщина распространяются в ужасающих размерах. Компания золотодобычи разоряется. «И это в такой местности, — резюмирует Мамин-Сибиряк языком социолога-публициста, — где при правильном хозяйствовании могло бы благоденствовать стотысячное население и десяток таких компаний».

Подобное заключение, однако, не означает, что писатель видел выход в «культурном» развитии капитализма в России. Его демократические и народнические симпатии вызывали в нем враждебное отношение к «власти капитала». Но вопрос о той или иной перспективе общественно-исторического развития мало занимал Мамина-Сибиряка. Он был целиком сосредоточен на моменте настоящем, на сегодняшнем состоянии жизни, что и соответствовало главной ориентации литературы 80—90-х годов.

В «Приваловских миллионах» перед нами развертывается социальная среда, центр которой — Шатровские заводы. Вокруг них — темный и мутный круговорот повседневной жизни. Сам Сергей Привалов, с его прекраснодушными намерениями реформировать горное дело, мошенник Половодов, наживающийся на приваловском наследстве, хваткий делец Ляховский, адвокат Веревкин, кабинетный мыслитель Лоскутов, хищная Хиония и эгоистичная Зося, и едва ли не единственная светлая душа в романе — Надя Бахарева, — все вовлечены в этот круговорот, подробно, в повседневных мелочах воспроизводимый писателем. Всякий духовный порыв, голос совести, разума тонет «в этом стройном и могучем хоре себялюбивых интересов, безжалостной эксплуатации, организованного обмана и какой-то органической подлости» [1]. Это остро ощущает Привалов, в отчаянии готовый покончить с собой.

---

[1] Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1958. — Т. 2. — С. 329.

Еще неприглядное и безобразнее тот жизненный хаос, который открывается в романах «Горное гнездо» (1884) и «Бурный поток» (1885). В первом, как всегда со множеством бытовых подробностей, изображена жизнь Кукорских заводов в тот момент, когда приезжает их всемогущий владелец Лаптев. Корыстная суета, охватившая управляющих, заискивание, низкие интриги, однако, ни к чему не приводят, жизнь остается неизменной, и лишь явственней выступает поднявшаяся с ее дна грязь, пошлость, которую повсюду беспощадно открывает и демонстрирует авторский взгляд.

В «Бурном потоке» действуют в иной среде иные герои: журналист Покатилов, пишущий фельетоны в мелкой газете и мечтающий о собственном большом издании, которое ему и удается организовать с помощью аферпста Доганского; публицист Чвоков, столичные авантюристы и финансовые воротилы. Мамин-Сибиряк погружается и в эту среду целиком со всей своей незаурядной наблюдательностью, знанием закулисных сторон этого мира, пониманием главных пружин человеческих отношений. И создает картину, по тону своему столь же безотрадную, как и в других романах.

При всем динамизме фабульной ее стороны поражает мертвенный, неподвижный характер целого. Кажется, что воистину здесь вот история и «прекратила течение свое», действительность застыла на какой-то роковой точке. Национальное, общественное в этой действительности ничем не выдают своего движения, никак не проявляют стремления и способности к развитию. Их заменяют этнографизм и социологичность. Историческое жизнеощущение выпало из реализма Мамина-Сибиряка и многих писателей эпохи. Вместо историзма явились эволюционистские представления, на которых основывается у них концепция человека.

История питается всеми бесчисленными и неисчерпаемыми источниками жизни, с которыми тысячелетия связана многосложная человеческая природа; история движется не только материальными, но и идеальными потребностями людей.

Эволюция же (как понимали ее, в частности, позитивисты и вслед за ними представители натурализма) определяется условиями непосредственно воздействующей материальной среды и биологическими факторами. Мамин-Сибиряк рассматривает и изображает человека, совокупность людей преимущественно как продукт эволюции. Таков его взгляд на судьбу всего приваловского рода, и

потому-то столь большое значение придает он наследственным, то есть биологически обусловленным чертам Сергея Привалова.

Все это сближает Мамина-Сибиряка с натурализмом — настолько, разумеется, насколько это течение прижилось в России. Отсутствие исторического смысла в происходящем рождает у писателя — и это логично — пессимистическую, по сути своей, тенденцию в изображении жизни.

Не только в поэзии, в лирических жанрах, переживавших новый расцвет в 80—90-е годы, но и в эпической прозе заметнее, чем прежде, выступает *субъективное начало*. Настроения автора, симпатии, вкусы вносят человеческий смысл и художественный порядок в изображение действительности, столь хаотичной, лишенной «общей идеи». Но охватывается при этом не все бытие с его идеальными горизонтами и историческим движением, а лишь та действительность, которая входит в круг личного опыта, непосредственных наблюдений и оценок писателя. Такому масштабу и такой точке зрения соответствует малая эпическая форма, стремление к «правде факта», острохарактерной детали — почему и получили такое распространение в эту пору жанры небольшой повести, рассказа, очерка, этюда, утвердилась манера скупой, но выразительной рисовки.

Разумеется, субъективное начало в литературе этих лет имеет иную природу, нежели в творчестве писателей-романтиков. В романтическом произведении личность автора — в чем бы она ни проявлялась: в миросозерцании, в строе чувств, в стиле — сама по себе художественное явление; внутренний мир романтика не может предстать иначе, как эстетически организованным.

Здесь же перед нами совсем иная реальная личность — в том ее социально-психологическом содержании, которое обусловлено нынешним состоянием жизни со всеми признаками идеологического и эстетического разложения.

Сословный уклад, родовое «предание», культурные традиции, глубоко и устойчиво определявшие прежде сознание и поведение личности, теперь уступают место разноречивым внешним влияниям и внутренним побуждениям индивидуума. Личность складывается как случайная, изменчивая совокупность разнородных черт, способная принять самые различные формы и оказаться в самых различных отношениях к действительности.

Такая личность — главная и типичнейшая фигура «эпохи всеобщего обособления»; она очерчена была еще Достоевским в его героях — членах «случайных» семейств, про-

дуктах всех «случайных» обстоятельств русской жизни. Теперь эта личность стала повседневной реальностью.

Мучительное ощущение внутреннего «беспорядка», напряженные попытки его преодолеть, «выпрямиться», найти исход из жизненных тупиков, идейного бездорожья — это содержание личности, субъективно переживаемое многими писателями, вошло и в качестве главенствующей темы, и в качестве стилеобразующего фактора в литературу последних десятилетий века.

Глубже всех выразил это состояние — одновременно поднимаясь от него к иным точкам зрения на жизнь — Чехов.

Он, «сын крепостного, бывший лавочник, певчий, гимназист и студент, воспитанный на чинопочитании, целовании поповских рук, поклонении чужим мыслям, благодаривший за каждый кусок хлеба, много раз сеченный, <...> лицемеривший и богу и людям без всякой надобности, только из сознания своего ничтожества», он громадными усилиями вырабатывает из этого человеческого материала личность с ясными и твердыми понятиями о добре, справедливости, благородстве, красоте (см. письмо А. С. Суворину от 7 января 1889 года). Природный инстинкт, счастливое совпадение обстоятельств, образование, многочисленные социальные влияния медленно, зигзагообразным путем вели к формированию чеховской личности, к появлению сначала Антоши Чехонте, а затем автора «Дуэли», «Архиерея», «Острова Сахалина».

Однако к широкой и цельной картине бытия, заключенной в одном крупном произведении, Чехов не пришел, и вовсе не шутя он признавался Д. В. Григоровичу: «Политического, религиозного и философского мировоззрения у меня еще нет; я меняю его ежемесячно...» (письмо от 9 октября 1888 года). Свои идеалы, свое писательское кредо он формулировал, исходя не из «общей жизни», как она проявляется в истории, в национальном целом, а из существования «частного человека», из требований самоценной личности. «Мое святое святых, — писал Чехов А. Н. Плещееву, — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались. Вот программа, которой я держался бы, если бы был большим художником...» (письмо от 4 октября 1888 года).

Эту «программу» Чехов воплотил в самой художественной форме своих зрелых вещей. В способах словесного изображения, в группировке событий, предметов, лиц, в

повествовательных приемах и т. п. сильно выразилось субъективное чеховское начало — неповторимое сочетание серьезного и скептически-насмешливого ума, обостренно чуткой совести, тонкой эмоциональности, строгого вкуса, которое освещает и связывает пестрый и часто безобразный материал действительности в завершенное эстетическое единство.

Так, субъективным чеховским настроением окрашены образы его одиноких героев, которые не могут разделить с людьми томящие их чувства.

Каждый из этих героев — объективный характер с живыми индивидуальными чертами, он соткан из самой действительности, он неповторим в своей физической и психической реальности, как, скажем, извозчик Иона Потапов («Тоска»), старый профессор Николай Степанович («Скучная история»), преосвященный Петр («Архиерей»). Но чем связаны они в самой доэстетической действительности, кроме своего одиночества? К какому целому они там принадлежат? Как с ним соотносятся, куда с ним движутся? Вот этой стороны Чехов почти не касается, хотя и подходит к ней (тут уже выступая за рамки своей писательской «программы») в таких, например, вещах, как «Художество», «Панихида», особенно — «Студент», где герой задумывается о всеобщей незримой связанности всех событий и участников человеческой истории, начиная с евангельского Петра до бессловесной огородницы и до него, студента Ивана Великопольского.

И наоборот, нам было совершенно ясно, к какому социально-историческому целому принадлежат, в какой перспективе движутся герои Л. Толстого 50—60-х годов, периода расцвета классического реализма, герои, находящиеся в различных художественных плоскостях: Николенька Иртеньев, штабс-капитан Михайлов («Севастополь в мае»), дядя Ерошка («Казаки»), Пьер Безухов.

Способность Чехова откликнуться и дать совершенную художественную форму любому «впечатлению бытия» по диапазону своему приближается к пушкинскому «протеизму». Это и имел в виду Лев Толстой, говоривший, по свидетельству Б. А. Лазаревского: «Чехов это Пушкин в прозе», и отмечавший в дневнике, что Чехов, как и Пушкин, двинул вперед именно форму, «содержания же, как у Пушкина, нет» (запись от 3 сентября 1903 года).

«Содержания», в смысле самодвижения жизни, как оно представало в эпосе классического реализма, у Чехова в самом деле нет: оно сплошь претворено в этико-эстетиче-

ское *отношение* личности к фактам жизни. Хотя сами по себе эти факты есть у него. И более того, все они — порознь и в малых сцеплениях (что как раз отвечало масштабу субъективного охвата и оценки и объему малой эпической формы) — вся эмпирическая действительность у Чехова и близких к нему писателей вполне сохраняет строго объективный характер, в отличие от романтиков, перекрашивавших на свой лад сам жизненный материал, прежде чем допустить его в произведение.

Форма же чеховская насквозь субъективна и проистекает исключительно из склада его личности, из внутреннего мира со всем его индивидуальным богатством и своеобразием и, одновременно, с его зависимостью от социального «беспорядка», от «сумеречной» атмосферы 80—90-х годов.

Такие свойства чеховского метода ставят его в особенное отношение к предшествующей литературе, и суть этого отношения верно почувствовал Горький, писавший Чехову: «Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм. И убьете Вы его скоро — насмерть, надолго. Эта форма отжила свое время — факт!»

Действительно, на фоне классического реализма чеховское творчество являет собой принципиально иной тип художественного мышления, в котором реалистические традиции пережили глубокое качественное изменение.

Субъективное начало составляет и основу творчества В. М. Гаршина (1855—1888). Все жизненные коллизии, события и настроения эпохи воспринимаются им с необычайной остротой и превращаются в его душе в настоящие драмы, придавая его произведениям крайнюю психологическую напряженность, нередко — трагический колорит.

Провозглашенные народничеством идеи служения народу Гаршин воспринял как категорическое требование, обращенное к его личной совести. И ответил на него самоотверженным поступком и сильным творческим порывом.

Как и многие из молодежи 70-х годов, он, потомок старинного дворянского рода, увлечен общим движением, но отзывается на него с какой-то особенной, самозабвенной горячностью.

Война с Турцией 1876—1878 годов открыла ему возможность плечом к плечу с русским солдатом бороться за освобождение славян. Он поступает рядовым в пехотный полк и участвует в ряде сражений.

С впечатлениями этой поры связаны рассказы «Четыре дня», «Трус», «Денщик и офицер», «Из воспоминаний рядового Иванова».

Рассказ «Денщик и офицер» рисует армейские нравы и быт мирной поры — отчасти в чеховской манере, только несколько более растянуто и с обилием второстепенных подробностей. В других вещах война предстает в непосредственной близости и в настроениях, порожденных ею в обществе.

Широкую известность принес Гаршину рассказ «Четыре дня» (1877), одно из первых его произведений. Вся потрясенность человеческого существа, прикоснувшегося к боли, к смерти, раскрывается здесь с пронзительной силой.

Герой Гаршина вырван войной из сообщества сильных и мужественных людей, из той солдатской массы, вместе с которой он, не страшась гибели, шел в атаку, и оставлен одиноким, беспомощным перед лицом медленно, мучительно наступающей смерти. Счастливая случайность спасает его: товарищи подобрали раненого и врач вернул его к жизни. Но благополучный исход не может ослабить того ощущения физической и духовной муки, чувства обреченности, которыми пронизан рассказ.

Столь сильный эффект достигается тем, что писатель сконцентрировал все человеческое страдание, которое заключено в войне, в психологически перенасыщенном субъективном состоянии умирающего человека.

Иванов чувствует, как капля за каплей вытекает из него жизнь, он прощается с нею, перебирая воспоминания о прошлом, следя за последними своими ощущениями. Отчаяние, надежда, ужас, отвращение, судорожное стремление выжить, чувство вины перед убитым им врагом и скорбная мысль о бесполезности принесенной жертвы — все это попеременно охватывает его душу и вместе воссоздает картину той пытки, на которую обречен раздавленный войною человек.

Вместе с тем в переживаниях гаршинского героя читается и известное обобщение: перед нами в крайней, сосредоточенной форме предстает страдание, разлитое по всей жизни человеческой. Иванов (замечательна и эта предельно обобщающая фамилия героя, упорно повторяемая автором в нескольких рассказах) еще живет, еще чувствует и мыслит, и, может быть, никогда он не жил так интенсивно и ярко, как в эти четыре дня, никогда не постигал смысл существования столь глубоко и истинно. Но — «как это назвать? Жизнь? Агония?» — думает он.

В «Четырех днях» Гаршин выразил в сгущенном виде то жизнеощущение современной ему личности, которое присутствует в большинстве его вещей, причем оно не явля-

ется психологической характеристикой отдельного героя, а становится фактором художественной организации произведения в целом.

Так, например, строятся сюжеты гаршинских рассказов. На долю героя выпадает испытание, вынести которое он не в силах, и возникает коллизия, разрешающаяся чаще всего трагедией («Происшествие», «Трус», «*Attalea princeps*», «Ночь», «Красный цветок», «Надежда Николаевна» и др.).

В подобных сюжетах, конечно, отражался объективный трагизм положения человека в современной писателю жизни. К этому положению Гаршин, с его обнаженными нервами, «больной совестью», был чувствителен, как никто другой.

Но писатель не выводит этот трагизм объективно, из сложной системы всех обстоятельств и общественных отношений, как делал это Л. Толстой в «Анне Карениной», Островский в «Бесприданнице».

Для того нужно было отдаться эпическому течению жизни, растворить в нем свой субъективный опыт, нужно было создать художественный синтез реалистического романа или реалистической драмы, в котором трагическая нота звучит тем выше и правдивей, чем органичнее она входит в общий хор других голосов жизни.

Гаршин же настойчиво акцентирует трагизм существования потому, что в себе самом как субъективную душевную боль ощущает болезненные состояния общества.

Что это ощущение не исчерпывает содержания всей современной писателю жизни, ясно уже из того факта, что в этот же период другой писатель, Чехов, акцентирует комизм человеческого существования, не менее реальный, чем трагические сюжеты Гаршина. Становясь глубже, этот комизм все более окрашивается в грустные тона, ведя постепенно к более высокому субъективному — собственно чеховскому — мировосприятию.

Но у Гаршина трагическая нота остается преобладающей. Писатель испытывает субъективную потребность усилить ее звучание, и если материал жизни не дает для этого оснований, то на помощь приходят средства поэтической гиперболы, художественной условности, заимствованные из романтического арсенала.

Так приходит Гаршин к жанру сказки и притчи, которые позволяют развить трагический мотив обнаженно, освободив его от затемняющих и размывающих центральную художественную идею жизненных подробностей.

По этому принципу строится его «Attalea princeps» (1880), которая в свое время даже не была принята Салтыковым-Щедриным в «Отечественные записки» из-за пессимистического ее финала. Прекрасная экзотическая пальма растется в тесной оранжерее среди убогих, довольных своей участью растений. Она рвется на свободу, проламывает стеклянную крышу теплицы — и гордая вершина ее оказывается среди холода, снега, нищей природы. Пальма гибнет — такова неизбежная участь всякого, кто возвысится над обыденностью и устремится за пределы, положенные жизнью. Борьба бесплодна, говорит сюжет сказки. Однако цель этой вещи не в том, чтобы провозгласить некую объективную истину. Подобный вывод вообще не может быть истиной, он может быть лишь субъективным настроением писателя, отражающим момент жизни, смысл общественной и духовной ситуации, завершающей один период истории и приготовляющей другой. В этом, вообще говоря, и состоит значение гаршинского творчества.

Такой же трагический мотив положен в основу рассказа «Ночь» (1880). Его герой, «запутавшийся человек», готовясь покончить с собой, переживает глубокое духовное перерождение. От презрения к жизни и людям он вдруг, услышав колокольный звон, охваченный светлыми воспоминаниями детства, обращается к мысли о христовом законе любви и отрекается от поклонения своему «я». «Нужно связать себя с общей жизнью, мучиться и радоваться, ненавидеть и любить не ради своего «я», все пожирающего и ничего взамен не дающего, а ради общей людям правды, которая есть в мире, что бы я там ни кричал, и которая говорит душе, несмотря на все старания заглушить ее»[1].

И вот в этой точке существования, в которой для Пьера Безухова открылась новая истина и новая жизнь, в которой герой Достоевского (в совершенно схожем по ситуации «Сне смешного человека») постиг смысл человеческой истории и свое в ней назначение, — в этой точке Гаршин обрывает жизнь своего Алексея Петровича неожиданно и нелепо. Герой даже не покончил с собой, а умер от разрыва сердца, не вынеся нахлынувшего на него восторга. Совершившийся в нем переворот лишается всякого смысла; все пути к будущему перекрываются смертью, которая может рассматриваться здесь разве что как избавление от непосильных для героя духовных сомнений или как наказание за неисполненный некогда долг — взять на себя часть общечеловеческого горя.

[1] Гаршин В. М. Соч. — М., 1955. — С. 116.

Финал рассказа противоречив в логическом и этическом плане. Но эмоционально, в качестве катарсиса, снимающего невыносимое психологическое напряжение, порожденное безысходными для гаршинского человека противоречиями, он совершенно оправдан и вполне отвечал настроению читателей той поры.

Груз этих противоречий тем более мучительно давил душу Гаршина, надрывал его сознание и, усугубленный болезнью, привел в конце концов к самоубийству, так как писатель был убежден в высшей необходимости не только разделять с людьми их страдания, но и принять на себя главную их долю. Гаршин ощущал на себе какую-то непомерную ответственность за боль и слезы всех и приходил в отчаяние от невозможности собственными силами что-либо в этом мире изменить.

В этой позиции Гаршина ясно слышны отзвуки романтических представлений о личности, о ее способности в одиночку нести бремя мировых противоречий. Такие представления писатель усвоил и через книжную героику, и через идеологию народничества, оказавшего на писателя заметное воздействие. Чем более сознавал Гаршин иллюзорность подобных представлений, тем трагичнее рисовался ему исход всех попыток человека преодолеть зло и страдание.

Для героя рассказа «Трус» (1879) изначально трагична сама ситуация жизненного выбора: лишь приняв участие в войне, он может на деле разделить те страдания, которые выпали на долю народа, но все его существо протестует против войны, в которой он видит бессмысленное взаимоуничтожение людей.

Отказаться от участия в войне — значит уклониться от «общего горя» и стать трусом, что невозможно для честного человека. И в то же время уже одно сознание чьих-то страданий непереносимо для души, непереносимо оно для самого Гаршина, для героя рассказа. И здесь неизбежно то, что случилось на войне с молодым доктором — он покончил с собой от зрелища чужих мук. Подобный исход видится многим гаршинским героям.

Остается «самому муки нести», чтоб не мучила совесть, и потому герой отправляется на войну и гибнет там внезапно и как бы ненужно.

Смерть героя на поле боя, смерть доктора, смерть заболевшего гангреной Кузьмы — все это имеет равную цену, пополняя число бессмысленных жертв жестокой жизни.

Кульминации трагические настроения Гаршина дости-

гают в рассказе «Красный цветок» (1883). Его герой одержим идеей сокрушить мировое зло, принять в себя всю его ядовитую силу и спасти людей от гибели. Нечеловеческими усилиями преодолевает он все препятствия и достигает своей цели.

Но герой этот не «высокий безумец» — он душевнобольной, вообразивший, что мировое зло воплотилось в обыкновенном красном маке. Он ищет этот цветок на больничном дворе, чтобы уничтожить его, истощая все свои душевные и физические силы.

Гаршин мастерски развивает два параллельных сюжета: исполненную точных клинических подробностей историю болезни и смерти сошедшего с ума человека и «драму самоотвержения и героизма, в которой так ярко проявляется высшая красота человеческого духа» (В. Г. Короленко).

Однако границы между безумием и высшим умом, между безобразием и красотой, между ненужной жертвой и подвигом становятся здесь слишком зыбкими, неуловимыми. От рассказа веет близостью бездны, в которой без следа исчезнут все устремления и деяния человеческие, куда канет в конце концов вся жизнь.

Но такой итог — плод гаршинского субъективизма. Автор идет к итогу, отталкиваясь от воспоминаний о пережитом в 1880—1881 годах приступе психического расстройства и внося болезненно обостренное мировосприятие в содержание рассказа. Противоречие между идеальным порывом и действительностью взято в таких крайних точках, что между ними, в сущности, не может быть реального взаимодействия. Сам Гаршин отчетливо понимает это, рисуя героя, изнемогающего «в призрачной несуществующей борьбе». Никаких жизненных разрешений этого конфликта не может быть.

Таким итогом Гаршин решительно расходится с Чеховым, который через несколько лет в «Палате № 6» провозгласит реальную правоту и победу живого духа, даже в болезненном состоянии своем борющегося не с отвлеченно-символическими «цветами зла», а с трусостью души, с пошлостью мысли, с омертвением воли.

И одновременно Гаршин подготавливает появление таких вещей Л. Андреева, как «Стена», «Мысль», «В темную даль», «Жизнь Василия Фивейского», где смысл зла выносится за скобки реальной жизни, человеческого познания и поступка.

Выход из состояния подавленности и отчаяния Гаршин

находил в редкие моменты слияния с «общей жизнью» — с армейской жизнью, с солдатской массой. Обретенные там душевное равновесие и эпически спокойный взгляд на действительность полнее всего отразились в рассказе «Из воспоминаний рядового Иванова» (1882). Просторная картина военных событий, движения людских масс, просто и любовно, без неестественной напряженности нарисованные фигуры солдат и офицеров — все это отчасти несет на себе печать толстовской эпичности.

Влияние этических идей Л. Толстого и манеры его «народных рассказов» отчетливо ощутимо в «Сигнале» (1886). Озлобленному на человеческую несправедливость Василию Гаршин противопоставляет Семена Иванова, готового простить зло и пожертвовать собой ради спасения людей. Ослепленный ненавистью, жаждой выместить на других свои обиды, Василий отворачивает на полотне рельс, чтобы произошло крушение поезда. А. Семен, не имея чем поправить путь, сигналит намоченным в своей крови платком, но падает, теряя сознание. И тут Гаршин от обыденного житейского рассказа поднимается к моральной патетике. «Кровавое знамя» не упало, его подхватил Василий, пораженный самоотверженностью Семена и переживший душевный переворот.

Так разрешает здесь Гаршин поставленные им прежде проблемы преодоления зла, но разрешает все-таки искусственно, на чуждых его натуре путях толстовского «непротивленчества».

В большинстве же случаев все пути, избираемые героями писателя, ведут к драматической неразрешенности и к трагическим финалам. Герой рассказа «Художники» (1879), талантливый живописец Рябинин, создает замечательную картину, изображающую замученного трудом рабочего — «глухаря», который внутри котла принимает на себя удары бьющего по заклепкам молота. Но эта потрясающая своей выразительностью картина не может возбудить в обществе то могучее чувство сострадания к чужой боли, которым до болезненности проникся Рябинин. И сам художник под конец отрекается от своего искусства и уходит в сельские учителя.

В повести «Надежда Николаевна» (1885) трагической катастрофой разрешаются попытки трех героев победить любовью зло в человеке и обществе. Надежда Николаевна, женщина из публичного дома, переживает настоящее перерождение под влиянием влюбленного в нее художника Андрея Лопатина. Одновременно любовь к героине разго-

рается и в душе Бессонова, который хочет спасти Надежду Николаевну от ее прошлого и от Лопатина, в чье чувство Бессонов не верит.

Гаршин создает три тщательно прорисованных характера, углубляется во внутренний мир сложно и сильно чувствующих людей. Но финальной сценой беспощадно сминает и губит свои создания: Бессонов убивает Надежду Николаевну, Лопатин наносит смертельную рану Бессонову и впоследствии сам умирает от чахотки и душевных страданий.

Гаршин стремился выразить волновавшие его переживания и мысли наиболее сильными стилевыми средствами и черпал их в самых разных литературных традициях. В частности, исследователи настойчиво подчеркивают близость его манеры к романтическим стилевым течениям.

В стиль Гаршин внес характернейшую черту своей личности — резкую контрастность мировосприятия, со всеми ее субъективными психическими особенностями.

Контрасты, диссонансы положений, свойств натуры сами по себе для писателя и выражают, и объясняют современную действительность. И потому Гаршин, в отличие от реалистов классического периода, не вдается в анализ причин и следствий изображаемых им социальных и душевных антитез. Он лишь придает им максимальную художественную экспрессивность, переливая в нее свои личные ощущения и настроения.

Рядом с человеческой массой, движимой безотчетным инстинктом, у него является герой, наделенный обостренной рефлексией; параллельно с безликой военной статистикой убитых и раненых возникает яркий образ боли и страдания конкретного человека.

На резком противоположении черт строится образ Надежды Николаевны (в одноименной повести и в рассказе «Происшествие»). Она — публичная женщина, которая уже втянулась в «эту жизнь», и вместе с тем она — человек глубоко мыслящий, с душой, не тронутой развратом. Как уживается это в ней, почему так сложилась эта натура — Гаршин не говорит.

Воплощением той же контрастности восприятия является гаршинская светотень. Замечательнейший пример ее — изображение созданной Рябининым картины («Художники»): на едва различимой во тьме мрачной фигуре рабочего лежат яркие золотые кружки света, пробивающегося сквозь редкие отверстия в котле. Вот символ гаршинского видения мира.

Предельной обнаженности антитетичность мышления писателя достигает в его сказках и притчах. Бесконечно противоположны пальма и пузатые кактусы («Attalea princeps»), отвратительная жаба и прекрасная роза («Сказка о жабе и розе»), болотная лягушка и перелетные птицы («Лягушка-путешественница»).

Подобная особенность обнаружится вскоре и у М. Горького, проявляясь в жестком противостоянии характеров (Гаврила и Челкаш), в абсолютной противоположности этических типов (Ларра и Данко), в усугубленном контрасте жизненных позиций (Сокол и Уж, Буревестник и гагары).

В силу той же особенности мировосприятия Гаршин, с одной стороны, тяготеет к натуралистичности изображения — и это происходит от стремления увидеть, ощутить действительность в ее наготе, без всех условных покровов, и заставить пережить это читателя.

С другой же стороны, рядом с узконатуралистическим изображением писатель дает широкое отвлеченно-понятийное обобщение, привязывая его к отдельно взятому образу, который, тем самым, получает характер аллегории.

Обе эти крайности соседствуют и потому особенно бросаются в глаза в рассказе «Четыре дня». Подчеркнуто натуралистично изображается труп египетского солдата, именно те детали, которые заставляют содрогнуться нервы героя: «Его волосы начали выпадать. Его кожа, черная от природы, побледнела и пожелтела; раздутое лицо натянуло ее до того, что она лопнула за ухом. Там копошились черви». В картине физического разложения постепенно проступают черты, обозначающие аллегорию смерти: из-под сползшей кожи показывается «страшная костяная улыбка, вечная улыбка»; возникает новая фигура — «скелет в мундире». «Это война, — подумал я: — вот ее изображение».

Откровенно аллегорический смысл имеют образы пальмы, жабы, розы, образы и вся ситуация в притче «То, чего не было». К аллегории тяготеют и некоторые другие образы Гаршина, весьма часто составляя контраст с натуралистическими подробностями описаний.

Подобная двойственность гаршинского стиля по-своему отражает одну из тенденций 80—90-х годов — разложение реалистического художественного сознания, вычленения из целостного изображения жизни оголенной предметности и умозрительных обобщений. Тенденция эта сказалась в ран-

нем творчестве М. Горького и еще определенней — в творчестве Л. Андреева, ряда писателей начала XX века.

Яркое субъективное начало и неприкрашенная «правда факта» своеобразно сочетаются в творчестве В. Г. Короленко (1853—1921).

Первые шаги его в литературе связаны с репортерской работой (заметка в газете «Новости»), а затем опора на живой факт, на текущую действительность становится постоянной чертой и публицистической и беллетристической его деятельности. Значительнейшее место в творчестве Короленко занял очерковый жанр с такими его разновидностями, как «эскиз» («Река играет», «Фабрика смерти»), «этюд» («Не страшное»), «пейзаж» («Смиренные»). Подобные жанровые определения давал сам автор в качестве подзаголовков к своим произведениям. Причем очерковый характер он стремился придать и вещам, казалось бы, чисто художественным: «Слепой музыкант» создавался как «этюд» из области психологии слепорожденного, и в предисловии к шестому изданию Короленко подчеркивает фактическую обоснованность рассказа ссылкой на свои «прямые наблюдения».

Излюбленной формой стал у писателя путевой очерк, дорожные зарисовки, возникновению которых способствовала и вся скитальческая жизнь Короленко. Сосланный сначала в Вятскую губернию (в 1879 году), затем в Восточную Сибирь (в 1881 году), он долгие дни и недели проводит в пути, открывая неведомую ему прежде таежную природу, удивительные человеческие типы, быт коренных обитателей Сибири и тех, кто попал туда не по своей воле. Из этого материала выросли замечательные сибирские очерки писателя. Но и по возвращении из Сибири Короленко много ездит по России, занося попутные впечатления и размышления в записные книжки, нередко при свете лесного костра, бок о бок с недолгими попутчиками, чьи характеры, живо схваченные писателем, также ложатся на страницы его книжек. Так возникали великолепные очерки «В пустынных местах», родившиеся, как сказано в предисловии, «из поездки по Ветлуге и Керженцу», знаменитый очерк «Река играет», названный «эскизом из дорожного альбома», и еще многие произведения.

Тема дороги звучит у Короленко едва ли не настойчивей, чем у других русских писателей. Непосредственней всего она, конечно, разрабатывается собственно в путевых очерках, в которых Короленко развивает богатейшие традиции этого жанра в русской литературе и перекликается

с современными его образцами — столь различными, как «Степь» и «Остров Сахалин» Чехова, как путевые очерки Горького, как очерки Г. Гребенщикова, В. Тан-Богораза.

Но она вторгается и в жанры, далекие от этой традиции. Один из «святочных рассказов» писателя так и называется — «По пути» (1886). Дорога, сибирский тракт здесь не только излюбленное у Короленко место действия, на котором развертываются отношения двух ссыльных — «политического» Залесского и известного всей Сибири бродяги Фролова-Бесприютного. Дорога становится символом жизненного пути человека, несущего на себе груз страданий, социальной несправедливости. Такой смысл заключен в картине, которая открывается взору Залесского. «И завтра, и через неделю, — думал Залесский, — и через месяц то же солнце увидит тех же людей на той же дороге... Только вон тот, что лежит на задней телеге, уже кончил свой путь. И старик, который сидит рядом с ним, пожалуй, тоже скоро его кончит... Да вон еще ребенок, который жалобно плачет в другой телеге... Он родился весной на одном этапе, умрет на другом осенью...»

В другом «святочном рассказе», «Сон Макара» (1883), с которым к писателю пришла широкая известность, герой отправляется знакомой дорогой в тайгу, а оказывается на широкой бесконечной дороге, ведущей к самому Тойону. Он проходит ее всю, и в конце его ждет божий суд, на котором подводится итог всей его жизни. Дорога Макара начинается с обмана, зависти, мести, когда он крадется к чужим ловушкам и гонится за чалганцем Алешкой, покушавшимся на его собственность. А завершается пробуждением человеческого сознания, чувством стыда за собственное существование и гневом на тех, кто гонял его всю жизнь и взвалил на него «ужасное бремя» изнурительного труда, невзгод и страданий. И венчается дорога великой жалостью к нему, несчастному Макару, который ведь «родился, как другие, — с ясными, открытыми очами, в которых отражались земля и небо, и с чистым сердцем, готовым раскрыться на все прекрасное в мире». От этой жалости плачет и старый Тойон, и старый попик Иван, свидетель горестной жизни героя, и молодые божьи работники, плачет и сам Макар, чье ожесточенное сердце, наконец, отошло и смягчилось от того, что все-таки и для него нашлась правда.

На широком волжском пути встречается автор с художником Алымовым («Художник Алымов», 1896). Здесь, на фоне величаво текущей через всю Россию реки, на фоне

открывающегося вокруг простора, где гуляли некогда Разин и Пугачев, отчетливей вырисовывается путь русского интеллигента, исполненный надежд и сомнений, открытий и разочарований.

К познанию народа ведет автора его путешествие по лесным рекам Ветлуге и Керженцу («В пустынных местах», 1890). За каждым речным поворотом открываются новые стороны этой стихийной жизни, «роящейся» еще по своим древним законам, «одинаковым и для лесной борти, и для лесной общины». Но извечный уклад этой жизни разрушается, и все яснее слышится автору «мотив утеснения лесного мира». Течение народной жизни становится более бурным в прежних руслах; все острее, как крутые пороги, встают на его пути неотвратимые вопросы времени.

Однако в конце путешествия это течение выносит лодку на бескрайний волжский простор. Такой финал очерка знаменателен, как знаменательна и последняя деталь: путешественников принимает пароход, увозящий их от старого Керженца, от всего «лесного мира», которому, считает Короленко, не миновать нашествия нового общественного порядка.

В рассказе «За иконой» (1887) дорога — это сам народ, нескончаемой вереницей богомольцев, крестьян, бродяг тянущийся вслед за иконой к дальнему монастырю в Ораниках. Этой дорогой проходит автор вместе со своим спутником, сапожником Андреем Ивановичем. Чем дальше движутся они, тем шире, богаче и вместе с тем противоречивее раскрывается перед ними картина русской жизни, напоминая нам всей чередой дорожных сцен, встреч, разговоров эпическую живопись Некрасова:

Дорога стоголосая
Гудит! Что море синее,
Смолкает, подымается
Народная молва.

Тема дороги окружена у Короленко множеством разнообразных мотивов — социальных, нравственных, психологических, обставлена открытыми в пути человеческими типами, характерами, сопровождается яркими зарисовками природы и быта.

Всему этому пестрому материалу придает внутреннюю связность личность самого «проходящего» — повествователя, автора, с его отчетливо выступающим субъективным мировосприятием. Этот образ восходит и к тургеневскому охотнику, вдумчивому и сочувствующему наблюдателю на-

родной жизни, и к повествователю в «Губернских очерках» Салтыкова-Щедрина (во введении к которым, кстати, также выдвигается тема дороги). Он созвучен образу автора в очерках Г. Успенского и прямо предвосхищает знаменитого «проходящего» в рассказах и очерках М. Горького.

С темой дороги у писателя неизменно связана идея целеустремленного движения — вечного, неустанного движения к лучшему, к будущему, к счастью. Эта идея символически воплощена в образе далеких огней, светящихся впереди на темном пути. Они возникают перед взором автора во многих произведениях. В «Соколинце» они рождают тревожный вопрос: «Что это: родное пламя давно оставленного очага или блудящий огонь над ожидающею во мраке могилой?» А в лирическом этюде «Огоньки» (1900) получают значение бесконечно далекой, но дающей надежду цели. Пусть она носит неопределенный, романтически-условный характер, важно, что к ней влечется душа. «Много огней и раньше и после манили не одного меня своею близостью. Но жизнь течет все в тех же угрюмых берегах, а огни еще далеко. И опять приходится налегать на весла... Но все-таки... все-таки впереди — огни!..»

Короленко, как и большинство писателей того времени, стоял лицом к лицу с хаотической, сдвинувшейся со всех привычных устоев действительностью. Он не видел в ней оснований для широкого идейно-художественного синтеза в духе классического реализма.

Определенней всего драматизм этого мироощущения, столь характерного для эпохи, выражен в рассказе «Художник Алымов». Его герой на опыте собственного творчества с болью осознает, что цельная некогда картина жизни разбита на «осколки», отражающие, хоть и яркие, но разрозненные «клочки» действительности — и потому, что утрачена духовная цельность личности, и потому, что из «клочков» состоит сама эта жизнь.

Алымов тем менее верит в возможность соединения осколков, что разрушены его прежние народнические упования на «меньшего брата», который — думал герой прежде — «придет и все картины сразу по-иному перепишет. Краски даже другие с собой принесет, видеть иначе научит: полнее и глубже!».

Для Алымова оказался утраченным прежний высокий «образ народа», утрачена большая правда, которую искали и видели в народе. Вместо этого, вместо красоты и героизма перед глазами художника лишь мрак, пронизывающий всю русскую историю, слепая стихия. Вместо могуче-

го героического образа атамана Хлопуши, видевшегося Алымову в центре его будущей картины, остается грубый образ «сквернеца», который в Лыскове бурлаков сивухой спаивает.

Так деградирует народническое сознание, деградирует и сам тип народника, превращающегося из сильного деятеля в рефлектирующего скептика, как Алымов, или в «эскиз» человека, как Романыч.

Кризис народничества затронул и Короленко, но не подорвал основ его миросозерцания, потому что оно лишь в незначительной степени зависело от народнических доктрин.

Короленко своими путями стремился придать цельность создаваемой им картине жизни. Однако прежде, чем придавать ей собственно художественный характер, писатель ставил задачи исследования действительности и практического вмешательства в нее.

Не без влияния Н. Михайловского он подходит к жизненному материалу преимущественно с *социологической* точки зрения, беря за основу факт, как он есть, и рассматривая его как элемент общественной системы, как звено какого-либо социального процесса. Отсюда проистекает вполне научный интерес писателя к этнографическим особенностям разных областей России, к хозяйственному укладу, к характерным чертам национальной, сословной, групповой психологии. Этим эмпирическим материалом, тщательно собираемым среди якутского, татарского, русского населения Сибири, в глуши раскольничьих скитов, в Нижегородской губернии, в маленьких городках и местечках Малороссии, насыщены все произведения писателя.

Как факт, выражающий некую общественную закономерность, систему явлений, рассматривает и изображает Короленко характеры, события, свойства личности, приметы быта и нравов. Лежащий в основе документально-очерковых вещей, этот принцип часто переносится и в собственно беллетристические произведения.

Образ Маруси, поставленный в центр обширного цикла очерков «Марусина заимка» (1899), важен автору как живое доказательство того факта, что человек, вырванный из своих естественных условий, инстинктивно стремится восстановить их на другом месте. Маруся, «изломанная и смятая» обстоятельствами, из украинского села попавшая в сибирскую тайгу, хочет и здесь устроить свой «уголок», обзавестись крестьянским хозяйством. Потому она и тянется так к крепкому пахарю-хозяину Тимофею, что рядом

с ним надеется «восстановить в себе женщину и хозяйку». А романтический бродяга Степан оказывается для нее чужим, потому что не дает удовлетворения ее социальным инстинктам.

На судьбе Матвея Лозинского («Без языка», 1894—1895) Короленко исследует резкое противостояние «естественного» человека, воплощающего природно-патриархальный крестьянский уклад, капиталистическому «свободному обществу», основанному на эгоизме, корыстном расчете и насилии.

Настоящий социально-психологический эксперимент ставит писатель в повести «Слепой музыкант» (1886). Он прослеживает формирование личности в слепорожденном человеке, выясняя при этом влияние на него важнейших факторов: природы, простонародного окружения, интеллигентной дворянской семьи, искусства, «рациональной педагогики» его дяди.

В основе этого, одного из самых значительных произведений Короленко также лежит «правда факта», которой писатель остается верен и в изображении уклада богатой помещичьей семьи Юго-Западного края, и в обрисовке характера старого гарибальдийца Максима, и в воссоздании психического развития слепого Петра Попельского. Как и в очерках, фактический материал черпался автором из действительности: из воспоминаний слепорожденной девушки, из наблюдений над мальчиком, который постепенно терял зрение, над взрослым слепым человеком, развитым, образованным, музыкантом по профессии. А сцена со слепыми звонарями была прямо взята с натуры во время посещения Саровского монастыря.

Короленко исследует душевную жизнь героя и открывает удивительно тонкие, едва уловимые ее стороны, переход звуковых ощущений в почти зримые образы окружающего мира, образы, полные красок (так постигает Петр «упруго-волнующийся» красный цвет через ощущение «возбужденно-радостного» праздничного колокольного трезвона), движения.

С каждым шагом жизнь все шире открывается герою, хотя глаза его незрячи. В изображении этого процесса решающую роль играет убеждение писателя, что всякому человеку присуще «инстинктивное, органическое влечение к свету» — оно и ведет Петра к познанию жизни. Убеждение это, как подчеркивает сам Короленко, возникло априорно, «подсказано лишь воображением» — оно глубоко *субъективно* и проистекает из «прирожденного оптимиз-

ма» писателя, как определял его миросозерцание дореволюционный исследователь Ф. Д. Батюшков.

Подчиняясь этому миросозерцанию, выстраиваются и все эпизоды душевного и умственного развития героя.

Первые эмоциональные отклики, сильные, но еще стихийные, безотчетные, рождает в нем музыка грубоватого «хлопа» Иохима, который играет на простой дудке, вобравшей в себя всю мягкую прелесть украинской природы, задумчивую грусть народной души. В состязание с незамысловатыми мелодиями Иохима вступает фортепиано, на котором играет мать Петруся. В конце концов искусство народа, соединившее в себе природное начало и память о героической истории, сливается с высокой музыкальной культурой и образует цельный гармоничный мир, который и выражает Петр в своих чудесных импровизациях. Но чтобы придать им истинно народный характер, нужен был сильный ум и воля дяди Максима, научившего мальчика понимать чужое горе, звать людей к свободе и подвигу, которым сам Максим отдал лучшие годы, сражаясь под знаменами Гарибальди. Он воспитал ум и совесть Петра, а чуткая, нежная Эвелина развила его сердце.

Так развертывает писатель свою субъективную «программу» достижения истины и счастья. Эта «программа» воплощает его действительно врожденную веру в неистребимость добра, в стремление всякого человека к свету, в победу этого стремления над тьмой и в буквальном физическом, и в символическом — социально-духовном смысле.

Рациональная сторона этой «программы» связана с социально-этическими воззрениями писателя. Короленко с ранних пор уверовал в святость личности, ее прав, в торжество справедливости и закона, которые необходимо отстаивать при любых условиях, если нужно, прибегая и к силе. Эту позицию, противостоящую морали «непротивленчества», он отчетливо выразил в «Сказании о Флоре, Агриппе и Менахаме, сыне Иегуды» (1886).

Писатель-гуманист, он ни на йоту не отступал от своих взглядов, когда дело доходило до практического вмешательства в жизнь — как то было в случае с защитой мултанских вотяков, обвиненных в ритуальных человеческих жертвоприношениях, в случае с «карательной экспедицией» Филоиова в Сорочинцах и многих других. По поводу событий текущей жизни, глубоко волновавших гражданскую совесть и чувства писателя, звучали его многочисленные публицистические выступления, возбуждавшие широкие

отклики в обществе и нередко влиявшие на исход дела. Таковы его «Павловские очерки», серия статей «Мултанское жертвоприношение», очерки «Дом № 13», «Сорочинская трагедия», «В успокоенной деревне», «Бытовое явление».

Присутствие социально-этической «программности» ощутимо во всем творчестве писателя без исключения: пишет ли он о сибирских поселенцах и бродягах, о бесправном, забитом Макаре, о несчастном станционном писаре на Ат-Даване, о сыне городского судьи, попавшем в «дурное общество», или, наконец, о своей жизни, создавая громадное историко-мемуарное полотно «История моего современника» (1905—1921).

Эта «программность» связывает в определенное художественное единство все то, что художник Алымов именовал «осколками», «клочками» одной картины жизни, — все, что у Короленко рассеяно в многочисленных «очерках с натуры», этюдах, в отрывках «из записной книжки» («Двадцатое число»), «из архивных дел» («Колечко»), в набросках, эскизах, «записках репортера» («Не страшное») и прочих фрагментах.

Если социально-этическая часть «программы» писателя обращена к научно-художественному исследованию, к документально-фактическому воспроизведению жизни, к публицистической действенности, к реалистическому методу, то эмоционально-эстетическая сторона ее тяготеет к романтизму, к фантастике, к музыкально-поэтической форме, к интуитивному постижению жизни.

Короленко стремился к гармонии между той и другой стороной, к синтезу реалистического и романтического начал. В этом творческом устремлении отразились одновременно практический склад ума, деятельный характер писателя и мечтательно-музыкальный строй его художнического таланта. Такое сочетание придает весьма своеобразный колорит произведениям Короленко, от которых веет бодростью, душевным здоровьем, жизнелюбием, что на фоне пессимистических настроений, мрачного драматизма, приглушенных красок в литературе 80—90-х годов выглядело особенно отрадно и обнадеживающе.

Обе стороны «программы» Короленко соединялись в его художественной трактовке человека. Писатель требовал от личности максимального напряжения духовных и физических сил в борьбе за свободу, за свои права, за справедливость, за свое и чужое счастье. В таком высоком деянии выражается истинная сущность личности. Естественно,

что в литературном образе Короленко выдвигал на первый план героику, наиболее яркие и характерные проявления человеческой натуры.

Закономерно, что «вершинные», исключительные моменты существования характера становятся смысловым центром во многих произведениях писателя.

С почти схематической отчетливостью этот прием выступает в очерке «Мгновение» (1900), где уже названием из ряда жизненных событий выделяется краткий, но важный эпизод. Летаргическое существование заключенного в испанской тюрьме инсургента Диаца вдруг разбивается безумным порывом к свободе — он бежит из темницы, и одинокий парус его лодки исчезает в бурном просторе моря.

Все старые романтические ходы и стилевые приемы воскрешает здесь Короленко, чтобы еще раз патетически ответить на давний, коренной вопрос романтиков: «Не стоит ли один миг настоящей жизни целых годов прозябанья?» В единственном таком миге, утверждает писатель — в один голос и с ушедшим «неистовым» романтизмом, и с вступающим в литературу М. Горьким, — в таком миге вся истина и все счастье жизни, всякая иная жизнь сопоставима лишь с тюрьмой и с летаргическим сном.

Однако Короленко, наследуя романтическую концепцию человека, переносит «взлеты» характера и в сугубо реалистический контекст. Именно так строится один из лучших его рассказов-очерков «Река играет» (1891). В нем истинный характер героя, паромщика Тюлина, раскрывается в редкие минуты опасности, суровых испытаний, которые уготовила ему неспокойная река. Во все остальное время героическое, «богатырское» начало этой натуры скрыто под грубоватым, неярким покровом обыденности. Тут он вполне сливается с бытом и нравами той простонародной среды, которая создает и множит подобные типы.

Сильная, смелая душа, воля, ловкость, хватка просыпаются в Тюлине, начинают свободно и весело «играть» в ответ на зов разыгравшейся стихии. Так и в каждом из русских людей, из этой бесконечной пестрой их массы, говорит Короленко образом Тюлина, могут взыграть жизненные силы и двинуть жизнь вперед, против течения стихии и наперерез ей.

Социально-этическая «программа» писателя, во многом определяющая освещение документального материала в очерковых вещах, сюжеты и образы в его беллетристических произведениях, носит рационалистический характер.

Но он зачастую скрадывается в атмосфере повествовательной манеры Короленко, в которой еще отчетливее проступает субъективное начало.

В ней главенствует романтическая экспрессивность, красочность, естественная живость, сочность народной речи и чисто малороссийская мелодичность и лиризм авторского голоса. Не чужды Короленко сентиментальные оттенки в обрисовке близких ему героев — они, как и склонность писателя к мягкому юмору, проистекают из свойств национального украинского характера. Следует также указать и на влияние Диккенса, к которому писатель с ранних пор испытывал сильное влечение.

Громадное гармонизирующее воздействие на сознание и сам стиль Короленко-художника оказывала природа, к живому, стихийному, глубоко эмоциональному языку которой писатель был чрезвычайно восприимчив и с любовью воспроизводил его в своих сибирских, русских и малороссийских пейзажах, особенно в музыкально-ритмических формах рассказа.

ПОЭЗИЯ

Сравнительно с прозой, поэзия 80—90-х годов занимает в литературном процессе весьма скромное место, хотя и отмечена некоторыми признаками нового подъема.

На эпохе еще лежат отблески ярких поэтических явлений предыдущих десятилетий. Так, поэзия, служившая «чистой красоте», напоминает о себе в творчестве А. Фета, который после недолгого перерыва появляется в печати и публикует четыре выпуска «Вечерних огней» (1883—1891).

Его лирика богата свободным и сильным чувством, предстающим в бесконечно разнообразных оттенках — в этом направлении углубляет Фет «вечные» темы искусства, почти не расширяя их круга. В его поэзии новое содержание добывается не столько за счет новой предметности изображения, сколько за счет смело обновляемой формы стиха. Именно форма у Фета, приобретая поистине музыкальную подвижность и гибкость, запечатлевает такие комбинации настроений, переливы мысли и чувства, которые не были известны дофетовской поэзии.

С творчеством Фета связана тенденция, прямо ведущая к становлению поэзии символизма. Объективно-психологические мотивировки поэтического образа все более вытесняются субъективно-психологическими и чисто эстетическими мотивировками; самостоятельную художествен-

ную ценность приобретают эксперименты со стихотворной формой. Все это вскоре найдет отражение в поэтической практике К. Д. Бальмонта, В. С. Соловьева, Ф. Сологуба, в декларациях Н. М. Минского, Д. С. Мережковского — непосредственных родоначальников русского символизма.

Но здесь уже начинается качественно иной этап развития поэзии, который сложится вполне к 900-м годам. А в 80—90-е годы продолжавшая традиции классической русской поэзии и доведшая их до логического завершения фетовская лирика, с ее чувственной силой и богатейшей поэтикой, оставалась обособленным явлением.

Для многих поэтов этих лет сохраняют свою притягательность темы и образы демократической поэзии 60—70-х годов, прежде всего поэзии Некрасова. Однако трактовка их оказывается беднее, более скудны художественные средства разработки этих тем, тише и монотоннее авторский голос.

Нередко в стихах 80—90-х годов можно встретить отзвуки лермонтовских мотивов и настроений — интерес к его романтической лирике, как, впрочем, и к творчеству Пушкина и вообще к поэтам первой половины века, заметно возрос в ту пору. Но никому из поэтов не удавалось приблизиться к высотам лермонтовской поэзии, совмещающей беспощадное отрицание с могучим жизнелюбием, энергию и живописность стиха с точностью и глубиной мысли.

Чувства разочарования, безнадежности, «гражданская скорбь», душевная надломленность не знают исхода и создают в поэзии общую атмосферу трагичности, мрачного и «больного» времени.

Одним из выразителей этой атмосферы стал С. Я. Надсон (1862—1887). Он воплотил в своей поэзии ту духовную драму, которую переживала интеллигенция в пору крушения народнической идеологии.

Испытывая сильное влияние Некрасова, Надсон выступает с позиций гражданской активности, становится «в ряды борцов поруганной свободы», неоднократно обращается к теме общественного долга перед народом, революционной борьбы, резкой критики современной действительности (стихотворения «Полдороги», «Ни звука в угрюмой тиши каземата...», «Из песен о невольниках», «Не хотел он идти, затерявшись в толпе...», «На могиле Герцена» и др.).

За подобными выступлениями поэта стояла вера в то, что борьба и подвиг не бесплодны, что социальные идеалы достижимы. Эти убеждения Надсона отразились в одном

из самых популярных его стихотворений «Друг мой, брат мой, усталый страдающий брат...».

Но в этом и состояла характернейшая для эпохи особенность сознания Надсона, что рядом с такой верой открывались бездны неверия и отчаяния.

> Я в жизнь не верую — угрюмо и сурово.
> Смерть, только смерть одна мне грезится кругом!.. —

признается поэт и затем приходит к обобщению, исполненному самого мрачного пессимизма:

> Добро ли, зло ль вокруг — забвенье и могилы —
> Вот цель конечная и мировой итог.

Чем дальше, тем настойчивее звучит у Надсона тема трагической гибели человека. Она главенствует в стихотворениях «Гаснет жизнь, разрушается заживо тело...», «Червяк, раздавленный судьбою...», «Умерла моя муза...», «Да, молодость прошла...».

Перед неотвратимым и мрачным финалом жизни поэт испытывает гнетущее чувство бессилия. Этим чувством окрашены все устремления поэта, а в его лице — всего современного поколения.

Бессилием поражена у Надсона сама любовь — главная движущая стихия его поэзии. Поэт стремится любить и сострадать, дойти в любви до самопожертвования и подвига. Он жаждет, чтобы любили и его. Он заклинает:

> Верь в великую силу любви!..
> Свято верь в ее крест побеждающий.

И вместе с тем знает, что этой веры, способности к деятельной любви нет ни в нем самом, ни в других людях.

Так идеал, провозглашенный поэтом, тут же подвергается всеразрушающему сомнению, так каждый порыв восторга сопровождается приступом отчаяния. Рядом с образом героя, стремящегося к великим целям, является «демон тоски и сомненья».

Подобные противоречия составляют главное нравственно-психологическое содержание поэзии Надсона. И, надо сказать, выражалось оно в весьма экспрессивной, хотя и однообразной стихотворной форме. Экспрессия надсоновского стиха — это экспрессия страстной декламации, в которую вложено чаще всего одно, но безраздельно господствующее в данный момент чувство.

Его главная особенность — полная искренность и безыскусственность. Лирическое чувство у Надсона не ищет

себе глубоких образных воплощений, не заботится о ритмико-мелодическом оформлении. Мы то и дело встречаем вместо поэтических образов общие понятия из области этики и социологии. Вместо художественной идеи — лирическую формулу, созданную из готовых элементов по готовым образцам; расхожую сентенцию, публицистическую риторику.

Стих Надсона изобилует поэтическими штампами и на уровне лексики, где воспроизводится весь словесный набор гражданской лирики («вождь», «боец», «усталые рабы», «месть», «борьба», «звуки слез и горя» и т. п.), и на уровне тропов, где чрезвычайно много банальных эпитетов и сравнений, избитых метафор и пр. Монотонна ритмическая организация, скудны его строфика и рифма.

Следует отметить, что эти свойства Надсона выражают одну из тенденций поэзии 80—90-х годов: стилевую застойность, обеднение стихотворной техники, что было связано с условиями, в которых развивалась литература тех лет.

И все-таки Надсон, несмотря на ограниченность дарования и крупные недостатки стиха, сумел выразить преобладающее настроение своего времени, извлечь из своей «унылой и однообразной» лиры те звуки, которые неизменно задевали за живое огромное число его читателей.

В эпоху идейных кризисов, «роковых сомнений», в тягостной атмосфере социального гнета реальным выходом становилось революционное деяние, направленное на переустройство жизни.

По этому пути пошли многие представители радикально настроенной интеллигенции, ставшие в ряды борцов, профессиональных революционеров. Некоторые из них приобрели известность и как поэты. Это В. Н. Фигнер, Ю. Н. Богданович, Г. А. Лопатин. В их стихах зародилась поэзия, получившая название «тюремной лирики». Само определение говорит о тех условиях, в которых возникла эта лирика: «Она рождалась в одиночных камерах, в мрачных казематах, отражая скорбные думы, мечты и страдания мужественных борцов за «дело народное» [1].

Наиболее значительным среди поэтов революционного народничества был П. Ф. Якубович (1860—1911). В его литературной деятельности отразилась свойственная всем поэтам этого ряда коренная перегруппировка ценностей: искусство в их ценностной системе занимает сугубо подчиненное место, оно поставлено в зависимость от целей и средств общественно-политической деятельности и жестко

[1] История русской литературы: В 4 т. — Л., 1983. — Т. 4. — С. 92.

связано требованиями и этическими нормами революционной борьбы.

Этими условиями очерчивается круг тем, мотивов и образов, задается идеал и эмоциональная тональность стихов Якубовича. В этих же пределах воспринимает и усваивает поэт наследие Некрасова, идейную близость к которому он неизменно подчеркивал.

В стихах Якубовича за аллегорической образностью, условными фигурами, устойчивыми настроениями всегда сохраняется неизменная система понятий и отношений. В центре этой системы — герой, вступающий в борьбу за торжество «святого идеала», отказывающийся от «спокойного» счастья в царстве несправедливости, герой, готовый на подвиг и жертву в схватке с ненавистным врагом. Разнообразные вариации в пределах этой системы (герой предстает или в образе современного революционного деятеля, или в аллегорическом образе орла), драматизация отношений, патетические возвышения авторского голоса и создают такие стихотворения, как «Друзья, в тяжелый миг сомненья...», «Решение», «Выбор», «Ночь. Тихо... Ни стонов, ни слез...» и др.

Наряду с поэзией гражданской активности и революционного деяния развивалась поэзия, тяготеющая к философскому созерцанию, к углублению в интимные переживания, к традиционному культу прекрасного.

В русле этого направления протекало позднее творчество поэтов старшего поколения — А. Н. Майкова, Я. П. Полонского. К нему же принадлежали очень разные по своим общественным позициям и по характеру дарования К. М. Фофанов, А. Н. Апухтин, А. А. Голенищев-Кутузов, К. К. Случевский, К. К. Романов (К. Р.), Н. М. Минский, С. А. Андреевский, Д. Н. Цертелев, С. Г. Фруг.

Начавший свой творческий путь еще в 50-е годы, А. Н. Апухтин (1840—1893) лишь в 80-е годы становится широко известным поэтом. Именно в эту пору его лирика, проникнутая меланхолическими настроениями, тоской, страстными, но безответными порывами чувства, оказывается наиболее созвучна мироощущению его многочисленных читателей.

Главная фигура в поэзии Апухтина — образ томящегося жизнью, разочарованного героя, черты которого рисуются в лирике («Письмо», «Сумасшедший», «Из бумаг прокурора»), в поэмах («Год в монастыре») и в прозе (повесть «Дневник Павлика Дольского»).

Средствами поэтического рассказа и исповеди Апухтин

воссоздает психологический мир своего героя, часто исполненный драматических противоречий. Мучительные состояния души выступают еще острее на фоне воспоминаний о прошлом, к которым часто обращается поэт («Пара гнедых»).

Апухтин немало преуспел в сближении русского стиха с разговорной речью, придав первому непринужденность и свободу, необходимую для рассказа о событиях обыденной жизни, для искреннего, непроизвольного излияния души перед собеседником. Это способствовало успеху его монологов-исповедей, в которых в живых реалистических чертах выступил современный человек.

Одновременно стих Апухтина откликается на лучшие традиции русской песенной лирики. Так рождаются знаменитые апухтинские романсы «День ли царит...», «Забыть так скоро...», «Ночи безумные, ночи бессонные...», «Разбитая ваза» и др.

Активно выступает в 80-е годы К. К. Случевский (1837—1904), хотя успех и популярность приходят к нему лишь под конец жизни. Поэтический язык Случевского не сразу был принят как естественная и законная форма выражения его противоречивого сознания. Но в конце концов стало понятно, что этот необычный язык, «немузыкальный и прямо неуклюжий», выражает собою противоречия и самой эпохи.

«Случевский-поэт — косноязычен, — писал В. Брюсов, — но косноязычен по-своему. Его немузыкальный стих нередко таит в себе глубокую энергию выражения. Случевский-мыслитель часто противоречит сам себе, но в этих противоречиях есть страстная искренность» [1].

Противоречия сознания Случевского крупны и философски значительны. Он не боится их и смело идет навстречу, даже играет ими, как, например, в поэме «Элоа», одном из значительнейших своих произведений. Там Сатана кощунственно утверждает, что вместе с обетованным воскресением из мертвых воскреснет и все нынешнее безобразие рода человеческого и грядущая чаемая гармония обернется, таким образом, новым хаосом.

В подобных парадоксальных поворотах мысли, к которым весьма склонен поэт, ощутимо влияние Достоевского (ему Случевский посвятил в 1889 году специальный очерк). Заметно это влияние в стихотворениях «После казни в Женеве», «Меня в загробном мире знают...».

[1] История русской литературы XIX в./Под ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского. — М., 1911. — Т. 5. — С. 277.

Но в конечном итоге движение философско-этической и художественной мысли поэта далеко расходится с позицией автора «Братьев Карамазовых».

Случевский рассматривает бытие зачастую в слишком отвлеченных категориях, человек у него лишается социально-исторической конкретности и, кажется, обретает какую-то иную, фантастическую природу:

И мнится при луне, что мир наш — мир загробный,
Что где-то, до того, когда-то жили мы,
Что мы — не мы, послед других существ, подобный
Жильцам безвыходной, таинственной тюрьмы.

Картина мира зачастую окрашивается в глубоко пессимистические тона, и здесь уже гораздо существенней влияние всей эпохи социальных кризисов, атмосферы упадка и безверия вкупе с авторитетной для Случевского, как и для многих его современников, пессимистической философией Шопенгауэра.

А рядом с умозрительным взглядом на мир, с мотивами иллюзорности бытия, с иррациональными ощущениями и фантастическими образами вдруг возникают обыденнейшие подробности земного существования, подчеркнуто «непоэтические» детали и обороты речи. Возникает та необычная, но выразительная стилевая дисгармония, которая и создала Случевскому репутацию «косноязычного» поэта.

Отмеченные особенности художественной манеры Случевского позволяют говорить о нем как о поэте с исключительно сильно выраженным субъективным началом.

Наследником романтических традиций и одновременно предтечей символизма выступал К. М. Фофанов (1862—1911). Он, отчасти через влияние Лермонтова, глубоко усвоил главную антитезу романтической эстетики: высокая идеальность мысли, искусства, мечты — низкая реальность обыденной жизни. Эта антитеза стала ключом восприятия современной поэту действительности. Так, она предстает в программном стихотворении «Два мира»:

Там — свет небес и радужен и мирен,
Там в храмах луч негаснущей зари.
А здесь — ряды развенчанных кумиров,
Потухшие безмолвно алтари...
То край певцов, возвышенных, как боги,
То мир чудес, любви и красоты...
Здесь — злобный мир безумья и тревоги,
Певцов борьбы, тоски и суеты.

В начале 80-х годов Фофанов еще очень близко к сердцу принимает события общественной жизни, создает стихо-

творения, посвященные борьбе и казни народовольцев («Хоть грустно мне за них, но я горжуся ими...», «Молитва», «Узник», «Мне снилось, сожгли мы царей-палачей...»).

Но вместе с крушением революционного порыва героев рушатся и надежды поэта на какие-либо перемены в мире. «Старые глашатаи свободы» ушли («Отошедшим»), и больше некому встать на их место. Остается лишь «робкое, больное поколение», вступающее в эпоху потерянных целей, разрушенных кумиров:

Мы к миру холодны, и мир к нам равнодушен...
Мы не умеем жить!

Вместо героики, борьбы за идеалы остается лишь «борьба за призраки свободы». Фофанов разочаровывается во всех попытках активного вмешательства в жизнь. Привлекавшая его прежде в творчестве Надсона лирика «гражданской скорби» теряет в его глазах поэтическую ценность. И тем сильнее влечет его к себе *«тот»* мир, и теперь поэт переносит центр своей духовной жизни в царство идеально-прекрасного:

Блуждая в мире лжи и прозы,
Люблю я тайны божества:
И гармонические грезы,
И музыкальные слова.
Люблю, устав от дум заботы,
От пыток будничных минут,
Уйти в лазоревые гроты
Моих фантазий и причуд.

Там Фофанов создает немногими, но свежими красками, простыми поэтическими средствами действительно гармонический прелестный мир художественного вымысла — мир, где «гордым царем в изгнанье» выступает светлая и чистая человеческая душа, бежавшая из «дымного царства душной мглы» («У печки»).

Однако, как верно заметил Брюсов, Фофанов, истинный «прирожденный» поэт, не мог не чувствовать, бессознательно, смутно, силы и красоты подлинной действительности». И эта действительность, преображенная фантазией поэта, входила постепенно в царство прекрасного. Тогда рождались насыщенные глубоким смыслом грандиозные образы. Таков образ Петербурга, когда Фофанов, как подросток Достоевского, видит этот «умышленный» город сквозь туман и чудится ему, что

...каменных громад недвижный караван
Вот-вот сейчас, волнуясь, колыхнется
И в бледных небесах исчезнет, как туман.

Чехов, очень чуткий к «поэзии действительности», особо выделил и подчеркнул несомненную талантливость Фофанова среди многих современных ему поэтов.

ДРАМАТУРГИЯ

Самые яркие и самобытные явления в драматургии 80—90-х годов связаны с творчеством А. Н. Островского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова.

С 1880 по 1884 год Островский создает свои последние пьесы: комедии «Невольницы», «Таланты и поклонники», «Красавец-мужчина», «Без вины виноватые», семейные сцены «Не от мира сего».

В этих пьесах главенствуют женские характеры, рисуются судьбы русских женщин в разнообразных любовных и семейных коллизиях. И почти всюду женщина свободнее и выше в своих душевных движениях, чем мужчина, подчинившийся духу буржуазной эпохи, власти обстоятельств.

«Женщины поздних пьес Островского, — замечает исследователь, — несут в себе огромную энергию любви, привязанности, самоотвержения, но эти дары никому не нужны. Порывы их расточаются в пустоту, сами они гибнут...»[1]. Безотрадные ноты в этих «печальных комедиях» из русской жизни несомненны, однако им сопутствует неугасающая вера Островского в очищающую силу любви, в возвышающую силу искусства.

По пути, проложенному Островским еще в 50—70-е годы, Л. Толстой в 80-е годы приходит к своей народной драме «Власть тьмы» (1886). Буржуазной растлевающей «тьме» он противопоставляет здесь те основы патриархальной морали, к которым приводил своего героя Островский еще в пьесе «Не так живи, как хочется», особенно любимой Толстым. Но у Островского эта мораль была прибежищем мятущегося героя от греховных и гибельных страстей. А у Толстого она становится средством остановить стимулируемый капитализмом процесс разрушения личности, семьи, общества.

С позиций этой морали судят герои-крестьяне жизнь высших классов в комедии Толстого «Плоды просвещения» (1891).

[1] Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. — М., 1975. — Т. 5. — С. 490.

В те же 80-е годы крестьянская тема в пьесах второстепенных драматургов катастрофически мельчала, обрастала штампами, внешними сценическими эффектами. О таких пьесах писал тогда Островский: «Драматические произведения «из народного быта» надоели: в них нет личности, нет проявления воли; в них люди действуют под влиянием страстей, аффектов, потому «чем чуднее, тем вернее». А вот создайте интеллигентную, тонкую комедию, внутреннюю борьбу, лицо...» [1].

Создателем такой драматургии, новаторской для русской литературы XIX века, становится А. П. Чехов. Многими нитями мир Чехова-драматурга связан с творчеством Островского, но гораздо значительнее принципиальные различия между ними.

Драматизм у Островского проистекал из положения героев относительно друг друга и от места их в социальном укладе. И выступал он сильно и крупно в подвижном событийном плане, до дна обнажая характеры персонажей.

Драматизм Чехова коренится не в данном положении героев; у него это итог многих прежних состояний жизни, следствие многих отношений, идей, стремлений, исторически наложившихся друг на друга и вдруг дающих о себе знать в характере, в поступке, в реплике героя. Чеховский драматизм дан преимущественно через сознание героя и через атмосферу действия, сотканную из множества, на первый взгляд, незначительных, случайных деталей быта, поведения, настроения.

Уже в первой большой пьесе Чехова «Иванов» (1887) истоком драматической ситуации оказывается внутренний мир героя, несущий в себе острые противоречия современной жизни. В следующих пьесах — «Чайка» (1895—1896), «Дядя Ваня» (1897), «Три сестры» (1900), «Вишневый сад» (1903) — итоги жизни становятся сложней и объективней, но передаются Чеховым во все более тонких оттенках, кроющихся в глубине главных образов и в структуре произведения как лирико-драматического целого.

То неблагополучие современной жизни, которое переживали герои чеховских пьес, в последней пьесе Л. Толстого «Живой труп» (1900) не столько переживается, сколько беспощадно обнажается в его неприглядных подробностях и подвергается самому суровому суду писателя-моралиста.

---

[1] А. Н. Островский в воспоминаниях современников. — М., 1966. — С. 294.

В драматургии этого периода рядом с немногими сильными и самобытными творениями, принадлежащими Островскому, Л. Толстому, Чехову, соседствует масса произведений так называемой «репертуарной драматургии».

Ее многочисленные авторы, среди которых были далеко не бесталанные писатели, разрабатывали ходовые темы литературы тех лет. О вырождении дворянства писали И. В. Шпажинский («В забытой усадьбе», 1880), А. И. Сумбатов-Южин («Сергей Сатилов», 1883), Е. П. Карпов («Чары любви», 1887; «Ранняя осень», 1890). Современная интеллигенция изображалась в пьесах В. И. Немировича-Данченко «Шиповник» (1882), «Новое дело» (1890), «Цена жизни» (1896), П. М. Невежина «В родном углу» (1892) и др.

В подобных произведениях русская социально-бытовая драма, поднятая на такую высоту Островским, переживает явный упадок. В ней усиливаются элементы мелодраматизма, все более шаблонной становится сама драматургическая техника, многие характеры утрачивают психологическую глубину и социальную масштабность. На почве этого упадка на рубеже веков складывается, с одной стороны, драматургия модернизма, с другой — новая реалистическая драма М. Горького.

Литература. История русской литературы: В 4 т. — Л., 1983. — Т. 4. — С. 27—176; История русской поэзии. — Л., 1969. — Т. 2; Бялый Г. А. Всеволод Гаршин. — Л., 1969; Батюшков Ф. Д. В. Г. Короленко как человек и писатель. — М., 1922; Груздев А. И. Д. Н. Мамин-Сибиряк. Критико-биографический очерк. — М., 1958; Русские драматурги XVIII—XIX вв. Л.—М., 1962. — Т. 3. Вторая половина XIX века.

Лев Николаевич Толстой

(1828—1910)

Л. ТОЛСТОЙ И ЕГО ЭПОХА

Назвав первую из своих статей о Толстом «Лев Толстой, как зеркало русской революции» и напомнив в самом ее начале, что великий художник революции «явно не понял», от нее «явно отстранился», В. И. Ленин сразу же указал тем на масштаб Толстого, на внутренние противоречия в его созданиях и судьбе, на своеобразие эпохи, которой тво-

рец «Войны и мира», «Анны Карениной», «Воскресения» принадлежал, на сложность отношений здесь (да и не только здесь) искусства с действительностью.

Как же связываются между собой в этом чрезвычайном «случае» — в «случае Толстого» — «жизнь» и «творчество», столь часто союзом «и» нами лишь разграничиваемые или сводимые достаточно внешне и формально? Сам Толстой ведь склонен был, по-видимому, считать своего Константина Левина, к творению искусства никак не причастного, вполне «соответственным» себе, создавшему образ и этого человека, и еще многих-многих других людей.

Тут как раз, можно думать, перед нами и предстает наглядно одно из важнейших и характерных именно для Толстого «сопряжений». Это эпоха революции, рушившая прежние жизненные устои, лишавшая безусловности все утвердившиеся понятия, представления, институты, побуждала Толстого жить во всем и неизменно полною мерой, что называется — на свой риск и страх, увидеть все вне привычной освященности и непререкаемости. Толстой словно призван был творить все и в самой жизни заново. Пути его с революцией могли не сходиться, но в решительности, в энергии его выказывало себя именно ее дыхание, ее порыв. И он не остановился и перед тем, чтобы не выделять, не ценить в себе писателя, чтобы неоднократно не уходить от литературы к совсем иным своим делам — то к школе, то к переустройству хозяйства, то к суровому проповедничеству, в самом деле не усматривая коренной разницы хотя бы между своим Левиным и собою.

По впечатлению одного из литераторов нашего уже времени, Юрия Олеши, он и писал так, словно бы до него никто не писал, будто он пишет впервые. Потому что и во всем остальном он поступал, действовал так же, не полагаясь ни на какой и ни на чей уже имеющийся опыт. Человеком литературы в собственном смысле этих слов он, столько написавший, достигнувший в этом самых высоких вершин, так и не стал, ничему готовому, определившемуся и здесь не вверился. Его книги были для него лишь одной из форм искания и утверждения истины, формой, отнюдь не единственно возможной, пусть сам он остаться без нее не мог.

Искания истины начались у Толстого рано и сразу же стали разворачиваться достаточно бурно.

Родившийся в 1828 году, шестнадцати лет он поступил на философский факультет Казанского университета «по разряду арабско-турецкой словесности». Справедливы, по

всей вероятности, предположения, что выбор этот не был случаен — «восточный вопрос» в преддверии Крымской войны приобретал остроту, и юный Толстой на это по-своему откликнулся.

Перейдя на юридический факультет, он увлекся сравнением «Наказа» Екатерины II с идеями Монтескье, стал приходить к самостоятельным выводам и, как позднее вспоминал, «бросил университет именно потому, что захотел заниматься». Отвлеченные умозрения, однако, не могли занять Толстого надолго, и, отправляясь из Казани в деревню, он предполагал посвятить себя прежде всего хозяйству и отношениям с мужиками.

Но и науки отнюдь не были брошены. Составленный Толстым на ближайшие два года его деревенской жизни план предусматривал: «1) Изучить весь курс юридических наук, нужных для окончательного экзамена в университете. 2) Изучить практическую медицину и часть теоретической. 3) Изучить языки: французский, немецкий, русский, английский, итальянский и латинский. 4) Изучить сельское хозяйство, как теоретическое, так и практическое. 5) Изучить историю, географию и статистику. 6) Изучить математику, гимназический курс. 7) Написать диссертацию. 8) Достигнуть средней степени совершенства в музыке и живописи. 9) Написать правила. 10) Получить некоторые познания в естественных науках. 11) Составить сочинения из всех предметов, которые буду изучать».

Грандиозный план этот, разумеется, не мог быть исполнен. Однако как показателен для Толстого масштаб задуманного! Как характерно, что в предполагавшихся занятиях науками так заметны практический уклон, стремление приложить науки к жизни! Оставаться от жизни в стороне, не быть с нею содружным Толстой уже и тогда просто не мог, хотя и не умел еще найти применения своим желаниям и силам.

Прожить долго в деревне Толстой тоже не смог. Он едет в Москву, потом в Петербург, опять возвращается в деревню. А в двадцать три года, в 1851 году, отправляется с братом Николаем на Кавказ, где вскоре поступает на военную службу.

И начиная с 1847 года он вел дневник. Никогда, наверное, не будет окончательно решен вопрос, имел ли Толстой в виду, когда предпринимал свои подневные записи, выход в дальнейшем в литературу. Во всяком случае по харак-

теру своему дневник этот безусловно способствовал выработке у него навыков наблюдения и психологического анализа. Поэтому, когда с приближением эпохи революции своеобразие индивидуальных человеческих развитий приобрело новую значимость, Толстой больше, чем кто бы то ни был из его современников, оказался готовым ответить на вопрос новых времен, тех, которым В. И. Ленин в ряду других определений даст и определение «эпохи Толстого». Чернышевский не случайно угадал по первым же толстовским произведениям наличие у их автора особой склонности и способности к самонаблюдению (и даже точнее и определеннее — дневниковых записей): перед проницательным критиком возникала здесь личность художника, которая сама по себе предоставляла богатейший материал для суждений и выводов о человеке. Чернышевский и прошел сразу же от созданий Толстого к нему самому, к особенностям его видения, к чистоте его нравственного чувства.

В 1852 году Толстой послал Некрасову в «Современник» свою первую повесть «Детство», работа над которой шла одновременно с созданием первого из военных рассказов Толстого — «Набег». В этой первой повести Толстой уже полною мерою заявил себя.

ТРИЛОГИЯ «ДЕТСТВО», «ОТРОЧЕСТВО», «ЮНОСТЬ»

«12 августа 18... ровно в третий день после дня моего рождения, в который мне минуло десять лет и в который я получил такие чудесные подарки, в 7 часов утра Карл Иваныч разбудил меня, ударив над самой моей головой хлопушкой — из сахарной бумаги на палке — по мухе. Он сделал это так неловко, что задел образок моего ангела, висевший на дубовой спинке кровати, и что убитая муха упала мне прямо на голову. Я высунул нос из-под одеяла, остановил рукою образок, который продолжал качаться, скинул убитую муху на пол и хотя заспанными, но сердитыми глазами окинул Карла Иваныча. Он же, в пестром ваточном халате, подпоясанный поясом из той же материи, в красной вязаной ермолке с кисточкой и в мягких козловых сапогах, продолжал ходить около стен, прицеливаться и хлопать».

Так начинается толстовское «Детство». И так на наших глазах Толстой начинает глубинную перестройку литературы и всего художественного сознания в его целом.

До Толстого в подобной сцене, прежде всего, опреде-

ляющими оказались бы известный бытовой уклад, его воздействие на принадлежащего ему человека. Вспомним, что в опубликованном незадолго перед «Детством» «Сне Обломова», вошедшем позднее в знаменитый гончаровский роман, привычный уклад быта, вся сложившаяся система отношений в быту так и не дают в мальчике проявиться, «выйти в дело» его собственным желаниям и устремлениям.

История же героя на страницах «Детства» открывается тем, что Николенька просыпается и тотчас же начинает выяснять, почему это произошло и как ему самому к обстоятельствам своего пробуждения отнестись. А Толстой, не отрываясь, вглядывается, как же пойдет, как развернется в маленьком Иртеньеве вот на этом пустом вроде бы месте процесс его душевной жизни. Вглядывается, потому что сложившиеся условия и установления перестают уже обладать над человеком прежней властью, не могут больше снять или хотя бы отодвинуть значения его собственных душевных движений.

Тогда же примерно, когда Толстой создавал «Детство», Герцен в «Былом и думах», имея за своим автобиографическим героем непосредственно собственный опыт превращения дворянского юноши в революционера-подвижника, находил совершившемуся объяснение в прямом диктате крупнейших, выдающихся событий современной истории. Много внимания уделил он тому, что появился на свет в 1812 году, что семейная драма его вписана в год 1848-й... За самим человеком, над ним и здесь оставалось, таким образом, что-то, что как бы предуказывало его формирование.

В окончательном тексте «Детства» с первой же сцены перед нами все то, и только то, что замечено, воспринимается самим Николенькой. Что сохраняется потом в его собственной памяти. Так, решающе важной становилась теперь вместо давления среды, времени «диалектика души» самого человека (как назовет это, опираясь именно на изображения Толстого и в статье о Толстом, Чернышевский), его собственная душевная работа. Любого, всякого человека. Даже ничем и никак не выделяющегося.

Произведенный Толстым (и по-другому Достоевским) сдвиг, переворот в воссоздании жизни знаменовал собою начало той эпохи, когда людям самим предстояло складывать свои судьбы, когда в них самих судьбы эти стали определяться. Эпохи революции. Хотя в «Детстве» Николенька делает на пути своего движения лишь первые шаги,

Толстой уже рассказывает, как Николенька задумывается вдруг о несправедливости, как не может о ней забыть, как «набирает» и «набирает» в остроте переживания ее, в своем представлении о ней обнаруживает, что дорога здесь перед его героем, перед человеком вообще простирается бесконечная.

Всей своей жизнью Толстой затем подтвердит, что пройти по этой дороге можно было и в самом деле далеко. А пока, открывая свою первую повесть пустяковым как будто эпизодом с мухой и завершая ее смутными предчувствиями героя на пороге отрочества, писатель убеждал, что совершается в любом человеке работа души постоянно, непрерывно идет в каждом по-своему, что вехи, ступени ее у всякого собственные, неповторимые, *его,* почему повествование об Иртеньеве и имеет такие неожиданные начало и конец, могло бы бесконечно продолжаться и в одну, и в другую сторону и в воспроизводимом ничто не должно быть упущено или опущено.

Оказавшись главным предметом толстовского внимания и изображения, «диалектика души» тут же становилась и первоосновным творческим принципом писателя, его *художественным методом,* то есть особым способом осваивать мир, о чем тоже с предельной чуткостью и точностью сказал Чернышевский. Новая историческая пора обозначалась одновременно в жизни, в литературе, в критике... Человеческий потенциал подымался, выказывал себя по всему фронту менявшейся русской действительности.

Тут везде неповторимо детские впечатления тех самых минут, когда Николенька, которому только исполнилось десять лет, проснулся утром в своей кроватке.

«Матушка сидела в гостиной и разливала чай: одной рукой она придерживала чайник, другою — кран самовара, из которого вода текла через верх чайника на поднос. Но хотя она смотрела пристально, она не замечала и того, что мы вошли». Это первые строки второй главы «Детства». И это опять-таки живое восприятие Николеньки, когда он входит, вот сейчас, в гостиную.

Первая повесть Толстого и разворачивается, переходя от одного очень конкретного и очень частного впечатления мальчика к другому такому же. Она сама живет вроде бы так же, как ребенок в своих контактах с миром.

И, однако, в первой же строке «Детства» время действия указано таким образом, что очевидно все это было все-таки давно — число, месяц, год помечены издалека.

В «воображении» взрослого человека прошлое, давнее может, оказывается, ожить заново с тою же полнотой, с тою же первоначальностью, с какими оно некогда — в детстве, в отрочестве, в юности — в его сознание, в его душу впервые вошло. Именно ожить в «воображении».

«Воображение» не только воскрешает прошлое. В нем также таится — в самом буквальном смысле этого слова — будущее. Маленький Николенька как будто только выдумал сон о смерти maman, чтобы как-то объяснить свои слезы. Однако maman вскоре и в самом деле умерла. Выдуманный сон — из первой главы «Детства»; смертью maman, переживанием этой смерти детство Николеньки заканчивается. И, значит, такая именно выдумка пришла мальчику в голову не случайно.

«Это была действительность, это было больше, чем действительность: это было действительность и воспоминание», — читаем мы у Толстого. И в самом движении фразы предстает усилие связывания, соединения разного, разнородного. А то, как присутствует детство в книге, написанной взрослым человеком, обнаруживаем, что затрачиваемые усилия не напрасны. Свершения искусства Толстого были свершениями самой жизни.

В 1847 году в «Письмах из Avenue Marigny» Герцен заявил: «Понять всю ширину и действительность, понять всю святость прав личности и не разрушить, не раздробить на атомы общества самая трудная социальная задача. Ее разрешит, вероятно, сама история для будущего, в прошедшем она никогда не была разрешена».

Толстой, казалось бы, сразу и целиком уходил в неповторимую единственность индивидуальных развитий. Да, именно и только вот этот мальчик, Николенька Иртеньев, мог именно так проснуться, разбуженный Карлом Иванычем, рано утром в третий день после того, как ему исполнилось десять лет. И все подробности пробуждения к нему лишь одному и относятся.

Но изображение доходит до такой «мелочности», что тут-то и происходит «генерализация» (оба эти термина принадлежат самому Толстому и настойчиво им использовались). Потому что при всей неповторимой единственности узора и сплетений «диалектики души» в этом или ином случае составляются-то узор и сплетения из «материалов» душевной жизни, в самом конечном счете в самых мельчайших своих частицах общих всем людям, и в этих мельчайших частицах сугубо Николенькино оказывается близким любому из нас, читателей разных эпох, сходится са-

мым непосредственным образом с чем-то в каждом человеке.

Толстовский Иртеньев, живя вновь своим детством, всем своим детством, восклицает однажды: «Счастливая, счастливая, невозвратимая пора детства! Как не любить, не лелеять воспоминаний о ней?» Но кто не почувствует себя здесь, пройдя дорогами повествования, хоть в самой малой мере вместе с Иртеньевым? Или когда Иртеньев спросит уже прямо у всякого из нас: «Случалось ли вам, читатель, в известную пору жизни, вдруг замечать, что ваш взгляд на вещи совершенно изменяется, как будто все предметы, которые вы видели до тех пор, вдруг повернулись к вам другой, неизвестной еще стороной?»

Мы часто говорим об общечеловеческом в классике. Так оно и есть. Чем и объясняется непреходящее ее значение, но к Толстому этот тезис приложим в степени особой, в смысле самом прямом. Люди совсем другого времени и иных жизненных условий, мы совершенно узнаем в толстовских изображениях первой влюбленности Наташи Ростовой или отчаяния ее брата при его проигрыше Долохову какие-то собственные свои переживания. И это оттого, что, входя в процесс протекания душевной жизни, Толстой обнаруживал в его «микроэлементах» некие непреложные свойства самой материи, если можно так сказать, человеческого существования. Те, без которых и вне которых оно не является собою, не может сохранить отличительных своих качеств.

Когда Николенька переступает порог детства, одной бессознательной привязанности ко всем, с кем он до сих пор был в общении, становится недостаточно. Да и не дано ей, такой, какая она есть, устоять. Поначалу Николенька впадает при этом в отчаяние. Все представляются ему только чужими и враждебными, не способными и не желающими его понять. И весь период отрочества кажется взрослому Иртеньеву сплошной «бесплодной пустыней».

А затем Николенька начинает выстраивать свою дружбу с Нехлюдовым. Но ими обоими — и Николенькой, и Нехлюдовым — она создается искусственно, мучительно придумывается. И потому подлинной близости не получается. Напротив, теряет силу и то, что могло бы молодых людей в самом деле свести. Однако Толстой сосредоточен на возможностях действительного человеческого общения и единения все больше.

Толстой глубоко входил во многие не тронутые или почти не тронутые литературой пласты реальности, и возни-

кала опасность утраты, раздробления целостной картины мира. Но толстовские изображения этой опасности органически противостояли.

Вот в «Детстве» «в комнату вошел человек лет пятидесяти, с бледным, изрытым оспою продолговатым лицом, длинными седыми волосами и редкой рыжеватой бородкой. Он был такого большого роста, что для того, чтобы пройти в дверь, ему не только нужно было нагнуть голову, но и согнуться всем телом. На нем было надето что-то изорванное, похожее на кафтан и на подрясник; в руке он держал огромный посох. Войдя в комнату, он из всех сил стукнул им по полу и, скривив брови и чрезмерно раскрыв рот, захохотал самым страшным и неестественным образом. Он был крив на один глаз, и белый зрачок этого глаза прыгал беспрестанно и придавал его и без того некрасивому лицу еще более отвратительное выражение». И повсюду здесь неразрывны юродивый Гриша и то, как подействовал он на мальчика Николеньку, как навсегда остался в иртеньевском сознании. Ведь и в огромности посоха, и в чрезмерной раскрытости рта, и в страшной неестественности хохота, и в отвратительном выражении некрасивого лица... в равной мере обнаруживают себя и сам юродивый, и реакция на него Николеньки, сохраняющаяся во взрослом Иртеньеве. Одно с другим сливается нераздельно.

Так же это и с днем охоты: «День был жаркий. Белые, причудливых форм тучки с утра показались на горизонте; потом все ближе и ближе стал сгонять их маленький ветерок, так что изредка они закрывали солнце. Сколько ни ходили и ни чернели тучи, видно, не суждено им было собраться в грозу и в последний раз помешать нашему удовольствию». Не герой появляется «на фоне» какого-то отдельного от него состояния природы, где-то рядом с нею, но словно бы сам он ее с собою вводит, и вводит в той степени, в какой она явилась фактом его душевных переживаний.

Углубляясь в реальность, Толстой сберегал целостность воссоздания ее в искусстве, чему служила новая наполненность, новая емкость рождавшихся еще в трилогии изображений.

ВОЕННЫЕ РАССКАЗЫ. «УТРО ПОМЕЩИКА»

Мы уже отметили выше, что военные рассказы Толстой стал писать одновременно с первой своей повестью. Они

сопутствовали трилогии и дальше, вплоть до публикации в 1856 году завершившей ее «Юности».

Исследуя в повестях трилогии путь нравственного формирования человека, писатель обнаруживал, как трудно даются людям даже при самых высоких и чистых их устремлениях самосовершенствование, душевный и духовный рост. Как одно из серьезнейших препятствий в этом смысле виделось ему отсутствие необходимой выдержки и стойкости.

Собственные впечатления Толстого этой поры связаны были по преимуществу с поведением людей в условиях боевых действий. Эти свои впечатления он и стал разрабатывать в военных рассказах, не доверяя никаким готовым понятиям, устанавливая заново, что же такое стойкость, дается ли она человеку принадлежностью к определенному кругу, образованностью и т. д. и т. п. Так и появились у Толстого один за другим такие воеиные рассказы, как «Набег», «Рубка леса», «Разжалованный».

Когда же писатель попал в Севастополь и принял участие в событиях Крымской кампании, значение военной темы в его творчестве существеннейшим образом расширилось. Уже 2 ноября 1854 года, еще по пути в Севастополь, Толстой записал в дневнике: «Велика моральная сила русского народа. Много политических истин выйдет наружу и разовьется в нынешние трудные для России минуты. Чувство пылкой любви к отечеству, восставшее и вылившееся из несчастий России, оставит надолго следы в ней. Те люди, которые теперь жертвуют жизнью, будут гражданами России и не забудут своей жертвы. Они с большим достоинством и гордостью будут принимать участие в делах общественных, а энтузиазм, возбужденный войной, оставит навсегда в них характер самопожертвования и благородства». О том, как быстро и решительно углублялся в это время под воздействием происходившего толстовский «взгляд на вещи», позволяет судить хотя бы тот факт, что меньше чем через месяц после приведенной записи, 28 ноября 1854 года, писатель в том же дневнике пометил: «Россия или должна пасть, или совершенно преобразоваться. Все идет навыворот, неприятелю не мешают укреплять своего лагеря, тогда как это было бы чрезвычайно легко, сами же мы с меньшими силами, ниоткуда не ожидая помощи, с генералами, как Горчаков, потерявшими и ум, и чувство, и энергию, не укрепляясь, стоим против неприятеля и ожидаем бурь и непогоды, которые пошлет Николай

Чудотворец, чтобы изгнать неприятеля... Грустное положение — и войска, и государства».

Начала эпичности прорастали у Толстого неотделимо от дальнейшего углубления психологического анализа. Вот в «Севастополе в мае» мы видим, как неумолимо проявляет себя стихия войны, как вроде бы теряет перед ее лицом всякое значение любой отдельный человек. Но краткое сообщение о смерти одного из эпизодических персонажей рассказа, убитого на месте осколком, соседствует с подробнейшей передачей того, что успел подумать, перечувствовать, вспомнить в одно лишь последнее мгновение своего земного бытия этот вполне заурядный Праскухин, со сколькими другими людьми он ощутил себя внутренне связанным, и открывается, как бесконечно наполнена, как неизмеримо богата отдельная человеческая жизнь сама по себе, какой бы ни выглядела она со стороны.

Соединение общей картины событий и пристального вглядывания в конкретного частного человека принесло Толстому в «Севастопольских рассказах» небывалую стереоскопичность изображений. Это завоевание по-новому продолжилось в повести «Утро помещика» (1856), сменившей у писателя неосуществленный замысел «Романа русского помещика».

Отзываясь об «Утре помещика» сразу же по появлении повести в печати, Н. Г. Чернышевский отметил, как последовательно расширяется кругозор художника — теперь писатель уже входит и в крестьянскую избу. Однако еще более важным оказалось для критика иное — то, что он обозначил следующими словами: «...Граф Толстой с замечательным мастерством воспроизводит не только внешнюю обстановку быта поселян, но... их взгляд на вещи. Он умеет переселяться в душу поселянина...»[1]. Уже в первых произведениях Толстого великого революционера обнадеживала открытая художником способность человека к безграничному внутреннему развитию и совершенствованию. Сейчас, с «Утром помещика», эта надежда получала новые опоры и подкрепления, ведь оказывалось, что человеку, во всяком случае обладающему художническим даром, доступен «взгляд», далеко не совпадающий с его собственным, что возможность «переселяться в душу поселянина» для людей совсем иного воспитания, положения в обществе и т. п. отнюдь не заказана. Да и герою повести, князю

---

[1] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., — М., 1948. — Т. 4. — С. 682.

Дмитрию Нехлюдову, к литературе никак непричастному, приходит в финале «мысль: «Зачем он не Илюшка»[1]. Свершения искусства оплодотворяли и питали в самом точном смысле этих слов наиболее передовые устремления времени.

РОМАН С «ЧИСТЫМ ИСКУССТВОМ»

Переход Толстого от «Севастопольских рассказов» и «Утра помещика» к идее «чистого искусства» по первому впечатлению представляется почти невероятным. А между тем это было именно так, и меньше года разделяет публикации «Утра помещика» и «Люцерна».

Собственно, уже и в «Севастопольских рассказах» и в «Утре помещика» писатель поделился горьким и тяжким своим разочарованием. Трудный час Севастополя не изменил состояния русского общества. Нехлюдов, который проявил готовность покинуть город, университет и пойти по крестьянским дворам, так и не узнал, чем может он помочь мужику, и ни одним из его мужиков не был понят. Вот и приходилось теперь Толстому взывать к силам вечным — к природе, к художеству, к благу семейных союзов и обращать к ним свои создания. У Толстого этот «ход» никак не был бегством от действительности, но, напротив, свидетельством намерения во что бы то ни стало на нее повлиять да еще почти отчаянной ставкой в этом отношении на искусство.

Именно в «Люцерне», открывающем у Толстого полосу его увлечения «чистым искусством», толстовское обличение чрезвычайно усилилось и обострилось. Как раз здесь писатель впервые открыто и дерзко отверг привычные представления о важном и неважном в истории и объявил событием громадного, даже исключительного исторического значения тот факт, что сто человек, слушавших нищего певца, не дали «ему ничего и многие смеялись над ним». Надежду же на людское пробуждение художник черпал в том, что в момент, когда певец пел, те самые люди, которые потом от него отвернулись, слушали его самозабвенно: искусство, пусть и ненадолго, заставило сытых обывателей замереть и прислушаться.

В «Альберте» Толстой рассказал, как способность соз-

---

[1] Один из крестьянских персонажей в «Утре помещика».

давать высокие художественные творения может сочетаться в человеке с крайним и губительным для него самого неблагообразием, которое, однако, не является помехой порывам и восторгам вдохновения.

Степень близости к природе или удаления от нее стала в «Трех смертях» критерием естественности или неестественности человеческого поведения, проверяемого тут перед лицом смерти. А в «Семейном счастье» семейные отношения, семейная привязанность спасают в конечном счете героиню от соблазна и совсем уж вроде бы возможного падения.

Но упования Толстого на «чистое искусство» были недолгими, они охватывают период меньше чем в три года — с 1856 по 1859-й. Уже ранней осенью 1859 года начались занятия в организованной Толстым яснополянской школе.

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Поворот Толстого к педагогике был тоже достаточно крутым. Завоевав уже широкое признание, писатель уходил, как ему тогда казалось, из литературы навсегда и опасался лишь того, что литературная известность помешает современникам всерьез отнестись к его новому делу. Недоумение, действительно, было едва ли не всеобщим. А Толстой уже учил детей, затем стал открывать новые школы, издавать педагогический журнал «Ясная Поляна»... Его планы и на этот раз были громадны — опять целью было преобразование всей русской жизни.

Учениками в школах Толстого были крестьянские дети, не тронутые цивилизацией, не утратившие естественности, открытые и доверчивые. Учить же их призваны были интеллигенты, вооруженные всяческими знаниями. Предполагалось, что учащиеся и учителя в ходе занятий поделятся друг с другом — дети получат знания, а учителя воспримут детскую чистоту и непосредственность. В результате и должно было сложиться «единое человечье общежитие», если вспомнить здесь известную формулу Маяковского. Как видим, от задачи своей Толстой не отступал, менялись лишь пути ее решения.

Характер дарования Толстого вполне обеспечивал успех его деятельности в школе — в писательстве своем он ведь тоже был занят единственностью и многообразием индивидуальных человеческих развитий. Сам Толстой хорошо рассказал о том, как удивительно жила его школа. Однако

цель, им себе поставленная, не достигалась и достигнута быть не могла — накопленные веками противоречия не снимались и таким способом. Убедившись в этом, Толстой стал терять к школе интерес. Произошло это к 1863 году.

«КАЗАКИ»

По мере охлаждения Толстого к школе у писателя постепенно всплывали его прежние литературные замыслы — практическое разрешение волновавших его вопросов явно не получалось, и его снова влекло в литературу.

Одним из наиболее ранних и устойчивых толстовских замыслов был замысел кавказской повести. Писатель длительное время провел на Кавказе. У него накопилось там немало собственных впечатлений, не совпадающих с романтической традицией изображения этого края. Не могли Толстого устроить и очерки кавказской жизни, начавшие появляться в 40-х годах и написанные в духе «натуральной школы»: все здесь ограничивалось зарисовкой отдельных сторон кавказской повседневности. Кавказ в целом, как некий особый мир, так и продолжал оставаться средоточием всяческой экзотики и «дикой простоты».

У самого Толстого с самого начала его писательского пути, с 1852 года, подбирались разного рода заметки и наброски к повествованию о Кавказе. Но и у него они долго тяготели лишь к быто- и нравоописанию. А ограничить этим да еще противоборством с романтизацией Кавказа свою писательскую задачу Толстой не мог — ему так «не писалось».

Запас впечатлений, очевидно, давил на писателя, и, ища выхода, он даже попытался однажды начать свое кавказское повествование стихами, но тут же бросил, убедившись, что истинно поэтический характер произведению может придать лишь высота и значительность разрабатываемого содержания, какие тогда у него на «кавказском материале» не рождались. Так со своим кавказским замыслом Толстой надолго оказался в тупике.

Однако, как мы помним, вышедшее в 1856 году «Утро помещика» заканчивалось тем, что Нехлюдов, приехавший в деревню спасать мужиков, задумывался, «зачем он не Илюшка»... Перед толстовским героем возникала, очевидно, необходимость войти самому в простую жизнь, найдя

для этого какие-то пути. Тут-то и открывались возможности кавказской темы.

В «Казаках», какими они сложились в конечном счете, молодой московский дворянин Дмитрий Оленин, никем не гонимый и не утесняемый, покидает, как ему представляется, навсегда Москву, свет. Покидает потому, что в Москве ему не любится и не живется, молодость проходит напрасно. Он едет на Кавказ, чтобы полюбить там «женщину гор», начать все заново и совсем по-другому.

Толстой отправляет своего героя в подобном настроении именно на Кавказ, помня, что здесь природа обладает особенной силой воздействия на человека, а простые люди не испытывали крепостной зависимости, совместная, общая жизнь их не была порушена, от горьких впечатлений от отношений с «господами» они свободны. Таким образом, встреча Оленина с жителями казачьей станицы могла явить собою поставленный в самом чистом виде и при наилучших условиях опыт сближения человека из «образованного сословия» с миром простых людей.

Поначалу все в «Казаках» складывается вроде бы благоприятно, даже счастливо. Горы Кавказа, а потом природа сразу же очищают душу Оленина. Он становится вольней, естественней во всех своих поступках, в поведении. Казаков, представленных Толстым как человеческое единство, он многим привлекает к себе: Ерошку тем, что проявляет внимание и интерес к рассказам старого казака, Марьяну — нежностью, мягкостью своего обращения с ней. Их даже тянет к Оленину — замкнутость, ограниченность собственного бытия, по всей видимости, уже не вполне может их самих удовлетворить. Но, когда Оленин хочет сблизиться с ними совершенно, они его отталкивают, чувствуя, что это разрушило бы цельность их существования, внесло бы в их души разлад. И ни Ерошка, ни Марьяна даже не взглянут вслед покидающему станицу Оленину. Да и Оленин не может и не должен, по Толстому, отрешиться от органической для него потребности в постоянном самоанализе, от присущей человеку «образованного состояния» сложной «моральной механики», неприемлемых в казачьем мире, герой возвращается в свой круг, сознавая, что обрекает себя этим на неизбежное душевное опустошение, но ничего иного перед ним сейчас нет.

В опыте, поставленном Толстым на кавказском материале, результат получился отрицательный. И тем самым развеивались, как будто окончательно, надежды указать современникам, что же им делать. Так оно и вышло бы, не будь Толстой по-прежнему неразрывно связан с жизнью, не отзывайся он на все, что рядом и вокруг происходило.

Крушение крепостнической системы ознаменовалось среди прочего и возвращением в столицы тех немногих декабристов, которые дожили до этой поры. С некоторыми из них Толстой встретился и поразился тому, как нравственно сохранны были эти столько пережившие люди, как возвышались они над средним уровнем общества, в которое теперь им приходилось вступить. Он и взялся соотнести «возвращающегося декабриста», распространяющего на все свой «строгой и несколько идеальный взгляд», с людьми новых поколений. В начатом повествовании писатель сразу же и резко противопоставляет бывшего декабриста, напряженно размышляющего о народе, в народе сейчас видящего «главную силу», всем, кто ринулся в мелкую и своекорыстную в конечном счете борьбу, кто погряз в злободневности.

Долго примерялся Толстой ко времени, которое должно было быть охвачено его новой книгой. Проникая постепенно в истоки характера героя, он пришел в конце концов к войнам с Наполеоном начала XIX века как к исходному моменту повествования. Рядом с героем появились и заняли место и многие другие лица.

В одном из черновиков предисловия к «Войне и миру» сам Толстой так рассказал о становлении своего исторического замысла: «...Я начал писать повесть с известным направлением, героем которой должен был быть декабрист, возвращающийся с семейством в Россию. Невольно от настоящего я перешел к 1825 году, эпохе заблуждений и несчастий моего героя, и оставил начатое. Но и в 1825 году герой мой был уже возмужалым и семейным человеком. Чтобы понять его, мне нужно было перенестись к его молодости, и молодость его совпадала со славной для России эпохой 1812 года. ....Но и в третий раз я оставил начатое... между теми полуисторическими, полуобщественными, полувымышленными великими характерными лицами великой эпохи личность моего героя отступила на задний план, и на первый план стали, с равным интересом для меня, и молодые и старые люди, и мужчины и женщины того времени».

«Замысел, «пробуя» эпохи, искал себе выражения и обрел его, соединившись с двенадцатым годом»[1], — говорит современный исследователь. Торжество России в 1812 году над Наполеоном оказывалось необходимым писателю, как имевший место в историческом прошлом, к тому же недалеком, реальный факт счастливого разрешения острейших противоречий и всеобщего неблагополучия. Обретенное тогда людьми внутреннее согласие с собою и друг с другом утверждалось в его глазах как пример и урок той поре, когда Толстой начинал писать свою «книгу о прошедшем». Он прямо обращал ее к 60-м годам и брался установить, чем вообще в конечном счете всегда живут люди, верил, что может «заставить любить жизнь в бесчисленных, никогда не истощимых всех ее проявлениях», как выразится он в письме 1865 года к П. Д. Боборыкину.

Люди «Войны и мира» появляются на страницах книги в «составе» широкого, охватывающего их всех движения.

Даже отдельный человек, сам по себе, несет тут в каждый момент внутренне бесконечное множество связей с бог знает каким числом других людей, знакомых и вовсе не известных ему. И потому так органична, так естественна и необходима редкостнейшая населенность толстовской книги.

Вот князь Андрей, смертельно раненный при Бородине. «Он вспомнил Наташу такою, какою он видел ее в первый раз на бале 1810 года, с тонкою шеей и тонкими руками, с готовым на восторг, испуганным, счастливым лицом, и любовь и нежность к ней еще живее и сильнее, чем когда-либо, проснулись в его душе. Он вспомнил теперь ту связь, которая существовала между им и Анатолем Курагиным, он вспомнил все, и восторженная жалость и любовь к этому человеку, наполнили его счастливое сердце». Погруженный, казалось бы, совершенно и исключительно в себя, князь Андрей в самой глубине души открывает неотделимость свою, своей судьбы от жизней иных, нерасторжимость существующих, неуклонно развертывающихся, действенных в нем «сопряжений».

Даже в Николае Ростове, как ни узок остается этот человек, Денисов, и Александр I, и Наполеон не только встре-

---

[1] Бочаров С. Роман Л. Н. Толстого «Война и мир». — М., 1978. — С. 14.

чаются как его, Ростова, разновременные впечатления. Все вместе они, по-своему, в Николае Ростове «сходясь», выводят все-таки его к многосложности происходящего.

«Ростов долго стоял у угла, издалека глядя на пирующих. В уме его происходила мучительная работа, которую он никак не мог довести до конца. В душе поднимались страшные сомнения. То ему вспоминался Денисов со своим изменившимся выражением, со своей покорностью и весь госпиталь с этими оторванными руками и ногами, с этой грязью и болезнями. Ему так живо казалось, что он теперь чувствует этот больничный запах мертвого тела, что он оглядывался, чтобы понять, откуда мог происходить этот запах. То ему вспоминался этот самодовольный Бонапарте со своею белой ручкой, который был теперь император, которого любит и уважает император Александр. Для чего же оторванные руки, ноги, убитые люди? То вспоминался ему награжденный Лазарев и Денисов, наказанный и не прощенный. Он заставал себя на таких странных мыслях, что пугался их».

Ростов здесь тоже, как и князь Андрей, наедине с собой. Но как неотделимо его состояние от его связи с другими людьми, близкими и совсем далекими!

Короленко был прав, когда утверждал, что Толстой, как никто, поднимал в своем воображении сразу множество лиц. Он мыслил как художник связями их между собою, «совместностью» их судеб.

История входит у Толстого с первых же страниц «Войны и мира» внутренним состоянием и отношениями между собой вымышленных лиц на вечере у Анны Павловны Шерер, их разговорами о гриппе в Москве, появлением самого слова «грипп» в их обиходе...

Пушкин еще мог одновременно с «Капитанской дочкой» писать о той же поре исторический труд (пусть с художническими «прорисовками») — «Историю Пугачева». Для Толстого такое было уже невозможно. Для него только проникновение в «диалектику души» обыкновенных людей и было единственным средством освоить историю.

Совсем не парадокса ради повторял творец «Войны и мира», что «узел» книги, где обрисованы Бородино, совет в Филях, пожар Москвы, Кутузов и Наполеон, — увлечение Наташи Анатолем Курагиным. В полной отданности Наташи после охоты, после удивительной ее пляски у дядюшки, одним лишь сиюминутным своим желаниям — источник невозможной вроде бы встречи ее в самой себе с

Анатолем Курагиным, для которого только подобные желания и существуют.

С такой поглощенностью человека самим собою несовместима причастность его к общему. Утвердись, восторжествуй такое отпадение от общего — и истории пришлось бы уступить место хаосу, потому что тем самым она, по Толстому, потеряла бы свои основания, покоящиеся в совместности частного бытия всех людей. Наташе удается спастись от возникшей уже было перед нею катастрофической перспективы, а Наполеон со своим своеволием терпит поражение — и для Толстого это «значит», что истории не пропасть, что в самом главном своем она «остается».

Нераздельность частного существования каждого и жизни всех наиболее решительно в «Войне и мире» отстаивается образом Каратаева, особой его художественной природой.

Как и Наташа, Каратаев тоже руководим отнюдь не расчетом, не разумом. Но в стихийных его побуждениях, в полную противоположность Наташе, нет и *ничего своего*. Даже во внешности его снято все индивидуальное, а говорит он пословицами и поговорками, запечатлевшими в себе лишь общий опыт и общую мудрость. Нося определенное имя, имея свою биографию, Каратаев, однако, в полной мере свободен от собственных желаний, не существует для него ни личных привязанностей, ни хотя бы инстинкта охраны и спасения своей жизни. И Пьер не мучается его смертью, притом что свершается это насильственно и у Пьера почти на глазах.

Наделен Каратаев именем древнего философа Платона — так Толстой прямо указывает, что вот это-то и есть самый высокий «тип» пребывания человека среди людей, участия в движении времени, истории.

Образ Каратаева вообще, пожалуй, наиболее непосредственно «сопрягает» в книге «картины жизни» с рассуждениями Толстого самого широкого охвата. Здесь открыто сходятся, взаимно «высвечивая» друг друга, искусство и философия истории. Философская мысль тут прямо внедряется в образ, «организует» его, образ же животворит собою, конкретизирует, заземляет ее построения, ищет им собственно человеческую оправданность и подтверждение.

Сам Толстой, говоря в одной из редакций эпилога «Войны и мира» о «большинстве... читателей», «которые, дойдя до исторических и тем более философских рассуждений, скажут: «Ну, опять. Вот скука-то», — посмотрят, где кончаются рассуждения, и, перевернув страницы, будут продол-

жать дальше», заключал: «Этот род читателей — самый дорогой мне читатель... от их суждений зависит успех книги, и их суждения безапелляционны... Это читатели художественные, те, суд которых дороже мне всех. Они между строками, не рассуждая, прочтут все то, что я писал в рассуждениях и чего бы и не писал, если бы все читатели были такие». И сразу же, вроде бы вполне неожиданно, продолжил: «...Если бы не было... рассуждений, не было бы и описаний».

Так создатель «Войны и мира» объяснял, что ввести истинный взгляд на историю было его неизменной целью, о достижении которой он постоянно и всячески заботился, самое же существо этого взгляда предполагало прежде всего развертывание «описаний». Историю ведь, по Толстому, сотворяла, придавая ей смысл и значение, вся жизнь всех людей, и уже поэтому «отступлениям» изначально суждено было оказаться беднее, уже «описаний», что и сам Толстой сознавал.

Современники 1812 года, наверное, больше всего другого изумлены были в «Войне и мире» как раз невозможностью отделить здесь частных людей, частное в людях от истории.

«...В упомянутой книге трудно решить и даже догадаться, где кончается история и где начинается роман, и обратно», — недоумевал П. А. Вяземский в специально направленной против «Войны и мира» статье «Воспоминания о 1812 годе». «Если бы книга графа Толстого была написана иностранцем, то всякий сказал бы, что он не имел под рукой ничего, кроме частных рассказов...» — раздраженно восклицал А. С. Норов. А между тем Вяземский присутствовал при Бородине именно частным образом, почти совершенно так, как Пьер в «Войне и мире». Порицая Толстого, Вяземский называл «Войну и мир» «апелляцией на мнение, установившееся» о 1812 годе. Он по-своему был даже прав. Толстой в самом деле решительно переступал через привычные представления о том, кем, как и когда «делается» история.

В. Б. Шкловский в книге «Заметки о прозе русских классиков» верно заметил, что частная жизнь и события истории остро соотнесены друг с другом в таких европейских романах, как «Пармская обитель» Стендаля, «Ярмарка тщеславия» Теккерея, «Отверженные» Гюго. Но здесь утверждающийся «частный интерес» в качестве чуть не един-

ственной подлинной реальности, в сущности, безоговорочно отводил историю как таковую. Подобная тенденция сыграла на Западе роль огромную и прогрессивную. Конечно же, не случайно обогатила она мировую литературу великими романами, в числе которых и названные. Однако устремления и традиции собственно эпические тут отступали. И Бернарду Шоу будет казаться, что Толстой тоже «смотрит на мир из-за кулис политической и общественной жизни», настолько все иное будет для него тут исключено.

Но у Толстого общая жизнь, ее внутренние скрепы отнюдь не потерялись. Здесь утверждался иной, особый путь, которому были уже в России свои поразительные предвестия. И А. А. Фет в письме Толстому по выходе «Войны и мира», сказав как будто то же, что потом скажет Шоу, — «Главная задача романа — выворотить историческое событие наизнанку», — продолжит, однако, эту фразу таким образом, что сразу станет явственным коренное различие между толстовской книгой и современными ей историческими романами Запада. В «задаче» «Войны и мира» Фет увидел рассмотрение исторических событий «с сорочки, то есть рубахи, которая к *телу ближе* и под тем же блестящим общим мундиром у одного голландская, у другого батистовая, а у иного немытая, бумажная, ситцевая». В понимании Толстого Фетом выказывала себя та самая линия развития, которая позволила «Войне и миру» сложиться в особенном ее качестве, прорасти и перерасти на «романной» основе в эпопею нового времени.

О «Войне и мире» даже недостаточно сказать, что здесь князь Андрей, Пьер, Наташа, Николай Ростов и многие, многие другие «рядовые», вымышленные, частные лица совершенно неотъемлемы от исторической жизни России.

Неудачу первой войны с Наполеоном у Толстого *определяют, «образуют»* незнание Пьером, что ему делать с собой, его женитьба на Элен, которой он в тяжком душевном кризисе по-французски объясняется в любви, любви на самом деле не испытывая, проигрыш Николая Ростова Долохову, его позорное поведение с отцом, первое горькое поражение князя Андрея, которому приходится расстаться со своими наполеоновскими упованиями...

А потом, перед Бородином, Пьер уже сможет сблизиться с ополченцами и быть принятым ими, князь Андрей един в своих чувствах с Тимохиным и со «всяким русским» и сам это сознает... Бородино в книге самым непосредственным образом *вырастает* из нового душевного состояния, но-

вого душевного «уровня» подавляющего, решающего большинства людей России.

Когда Николай Ростов в страшном для него сражении оказался лицом к лицу с французами, «ему вспомнились любовь к нему его матери, семьи, друзей». Частная жизнь, собственные его привязанности и живые «накопления» торжествуют в человеке, когда приходит трудный час, и этим-то и «обеспечивается» восходящее движение истории. Князь Андрей при Аустерлице совершил подвиг. Он бросился вперед со знаменем и увлек за собой дрогнувший было батальон. Но вот он упал сраженный. И разочаровался в Наполеоне. Однако когда он стал бредить, в его «горячечные представления» вступили «мечтания об отце, жене, сестре и будущем сыне»... Хотя отношения с отцом и сестрой были ему нелегки, а жену он не любил... При Бородине на батарее, куда попадает Пьер, чувствуется «одинаковое и общее всем, как бы семейное оживление», солдаты «приняли Пьера в свою семью», «присвоили себе»...

Так силы частной жизни людей, домашних отношений, семейной близости предстают и в исторических событиях, в историческом действии самыми безусловными. Соответственно любой из деятелей исторических проходит у Толстого испытание мерою частного человека как единственно обязательной для всех.

Наполеону, погубившему многие тысячи людей, приведшему к катастрофе собственную армию, вменяется в особую вину то, как ведет он себя перед портретом сына и как играет именем матери. Точней, в поведении Наполеона перед портретом сына или в его кокетничании именем матери император французов «содержится» в «Войне и мире» уже весь, со всеми его историческими деяниями.

Кутузов заслуживает у Толстого признание как полководец, потому что мы видим: старик этот имеет право посылать других на смерть, не себя он стремится вознести, не свою волю продиктовать истории, но чутьем угадывает, как следует, надлежит ему сейчас в его положении поступить.

Раздетый Наполеон оказывается разоблаченным. Кутузова, который у А. Михайловского-Данилевского в его известном Толстому «Описании Отечественной войны» при появлении посланца с сообщением об уходе Наполеона из Москвы сидит в сюртуке, Толстой заставляет лежать, «облокотившись на руку». Он у Толстого говорит с явившимся офицером «тихим старческим голосом, закрывая распахнувшуюся на груди рубашку», а лицо его, когда он выслушал донесение, «сощурилось, сморщилось», чего ни у Ми-

хайловского-Данилевского, ни в каких-либо других источниках начисто нет. И все это оправдывает и возвышает в Кутузове, остающемся неизменно просто человеком, «только» человеком, и полководца. Кутузов и как полководец занимает, по Толстому, в общем движении людей лишь одно из мест, нисколько и ни в чем не превосходящее все другие.

Сплетая историю с частным существованием всякого из людей, автор «Войны и мира» стремился утвердить тип общественного развития, основанный на самых простых и непреложных проявлениях человеческого бытия. А рядом Чернышевский в «Что делать?» устанавливал, насколько действительно новы «новые люди», подвергая их проверке ситуациями опять же в первую очередь частных отношений...

Так с разных сторон отстаивалось литературой 60-х годов человеческое содержание в историческом процессе, уничтожалась грань между историческим романом и любой иной «разновидностью» большой повествовательной формы, решительно сближались друг с другом образность искусства и отвлеченно-философская мысль.

А. В. Амфитеатров в своей книге о «Войне и мире» «1812 год. Очерки из истории русского патриотизма» писал: «...поздно пришедший в наши библиотеки лично, без псевдонимов, С. Г. Волконский — давний и хороший друг каждого русского человека, не чуждого знакомства с отечественной литературою. Мы знали если не его самого, то его нравственный портрет и идеи в Андрее Болконском». И действительно, вряд ли даже известное сходство фамилий (Болконский — Волконский) не несет в себе связи героя Толстого с тем, с кем сам Толстой был знаком, к кому высказал несомненный интерес и кто так во многом нравственно напоминает князя Андрея.

Откроем, однако, записки С. Г. Волконского хотя бы там, где он рассказывает о получении Аннинской ленты. «Не утаю, — рассказывает Сергей Волконский, — что, получив Аннинскую ленту, едва произведенный в генерал-майоры, я был очень обрадован этим награждением и чистосердечно сознаюсь в малодушестве своем, а именно, получив ленту около вечера, я так любовался ею, что, ложась спать, ее повесил на стул, поставленный насупротив меня, с тем, чтобы до сомкнутия глаз любоваться ею». Сколько еще трогательного простодушия в этом поступке будущего героя-декабриста, сколько и в самом деле чистосердечности в позднейшем его признании!

В глазах творца «Войны и мира» и простодушие, и наивная чистосердечность обретали, пожалуй, еще бóльшую (или, точней, более острую) значимость. Наверное, во многом именно за эти качества он и Николая Ростова поставит, как будто неожиданно, достаточно высоко, хоть и не сможет не дать ему при этом малой душевной подвижности. Но как далеки окажутся и простодушие, и наивность от князя Андрея, как, если угодно, недостижимы для него! А сменит их совсем иное, чем когда-то у Волконского, напряжение душевных исканий. И если Волконский, будучи осужден, потеряет свои награды с горечью, то князь Андрей сам придет к отказу от всякой славы людской. Но будет во всем этом и утрата прежней непосредственной энергии жизни, которая именно у Толстого окажется уже в очень большой цене.

«Войной и миром» обнаруживалось, как не могло сохраниться все прежним, тем, что было у начала века, в людях России. И открывалось при этом, как не должно было то, прошлое, потеряться. «Сопряжением» воссозданного с воссоздававшимся «Война и мир» и утверждала единство истории, единство жизни.

Когда Денис Давыдов уходил в партизаны, в этом было очень много от безудержного романтического порыва и совсем мало от сознательного намерения поднять народную войну. В письме Багратиону сам Давыдов так объяснял свое стремление к партизанским действиям против французов: «Вам известно, что я, оставя место адъютанта вашего... и вступая в гусарский полк, имел предметом партизанскую службу и по силам лет моих, и по опытности, и, если смею сказать, по отваге моей». Сожалея впоследствии о партизанской поре, оставшейся позади, он задавался вопросом, звучавшим так: «Но отчего тоскую и теперь о времени, когда голова кипела отважными замыслами и грудь, полная обширнейших надежд, трепетала честолюбием изящным, поэтическим?» [1]. Преобладание здесь повсюду именно романтического порыва и романтической же разочарованности очевидно.

Но независимо от собственных побуждений Давыдова, или Сеславина, или Фигнера их действия в 1812 году помогали развертыванию уже тогда широкого и массового движения, того именно движения, которое, по острому впечатлению Наполеона, шло сменить собою бурную и громкую роль ярких и увлеченных собою личностей. И «Война и

[1] Давыдов Д. Соч. — М., 1962. — С. 315, 373.

мир» своим соотнесением Денисова или Долохова, с одной стороны, с Тихоном Щербатым или старостихой Василисой, с другой, осуществляла самый этот процесс.

Когда Софья Андреевна Толстая или сестра ее, Т. А. Кузминская, настаивали на том, что они описаны в «Войне и мире», у них были к тому свои основания: для того изображения семьи и дома Ростовых, какое мы находим в книге о 1812 годе, Толстому действительно нужны были какие-то опоры и в его современности, его собственный семейный уклад, сложенный в 60-е годы, немало в этом смысле для него значил.

В XIX столетии искусству со все большими усилиями приходилось добывать органичность и полноту своих отношений с действительностью. Но при этом оно и со все большей и все более целенаправленной энергией отстаивало собственно человеческие связи между людьми, развязывало те потенциальные социалистические ресурсы в их общении и общности, которые позволяют участвовать в этих последних «индивидам как таковым» [1], по известному выражению К. Маркса.

У Толстого еще трилогия «Детство», «Отрочество», «Юность» развертывала действенность всего процесса человеческих общений. «Война и мир» ведет в этом смысле дальше. Здесь обновляющие возможности взаимоувлечения, вообще взаимодействия людей при живых «контактах» их друг с другом выразили себя с энергией небывалой и чрезвычайной.

Не воспринимая подчас в полной мере (по разным причинам) всей знаменательности и значительности «Войны и мира» в этом отношении, мы иногда и теперь радуемся тому, что князь Андрей якобы остается «бесполезен и ненужен» даже на Бородинском поле, или упрекая Толстого за то, что он «героев-дворян» «написал... возвышенно, слив самые светлые мысли членов многочисленной семьи Ростовых, семьи Болконских, Пьера Безухова и других с думами народа о России, о борьбе против интервенции, избавил героев от чувства собственничества...». И тогда получается, что сила даже самых глубинных и широких человеческих общений вовсе и не может быть столь действенной, как это утверждается «Войной и миром», что последняя вроде бы

---

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. — Т. 3. — С. 69.

и не стала сама тоже силой в совершавшемся и назревавшем дальше движении русской жизни.

На самом деле «Война и мир» и с этой стороны оказывалась движением жизни сквозь немалые препятствия к собственным своим ресурсам.

Люди начала XIX столетия и впоследствии не без гордости вспоминали о замкнутости жизни в свое время. «...К чести моего времени, скажу, — говорила одна из них,— что тогда... неравные браки не были так часты, как теперь. Каждый жил в своем кругу, имел общение с людьми, равными себе по рождению и по воспитанию, и не братался со встречным и с поперечным...».

Другая в письме убеждала приятельницу, явно этому радуясь, что сразу же по возвращении в освобожденную Москву ее жителей деление на «кружки» в светском обществе совершенно восстановилось. «Общество по-прежнему, — писала она, — делится на множество кружков, которые один с другим не находятся в сношении; каждому из этих кружков нет дела до того, что происходит в остальных».

Но декабристы на следствии много говорили уже о том, как собственный опыт общения с миром заставил их пересмотреть привычные представления, сблизил друг с другом, как логика совместного участия в тайных союзах вела их дальше.

В «Войне и мире» после 1812 года в лысогорском доме мы встречаем, «как в каждой настоящей семье... несколько совершенно различных миров...». И породнившихся Пьера и Николая Ростова разводят в разные стороны политические разногласия. Ростов не в состоянии ни понять, ни даже услышать того, что говорит ему Пьер. Между ними — стена.

И все-таки в тех же Лысых Горах «совершенно различные миры», «каждый удерживая свою особенность и делая уступки один другому, сливались в одно гармоническое целое». И только особые, политические разногласия лишают Пьера и Николая Ростова внутренних путей друг к другу. И даже в жестоком сражении, захваченный доблестью *чужих* солдат, Багратион кричит *им*, сейчас своим врагам: «Браво!»

Сильно двинутые 1812 годом особое самоощущение и новая мера энергии каждого в «составе» свободно возникающего целого в дальнейшем, при Толстом, развертывались и нарастали. По бесконечно широкому фронту утверждалось восприятие непредустановленной, подвижной, свобод-

ной связи людей как особой и даже исключительной силы. «Война и мир» принесла здесь немало от себя.

В середине 30-х годов вышли «Походные записки артиллериста» Ильи Радожицкого, содержавшие впечатления этого офицера в пору Отечественной войны. Судя по этим запискам, самые заурядные участники событий 1812 года не оставались внутренне неподвижными, вступая в новые для них и непривычные «контакты» с населением тех мест, где они оказывались. Радожицкий рассказывает об удивлении и удовольствии общения, пришедших к нему и его товарищам в австрийской деревне. Он помнит свое впечатление. Но этим все здесь и ограничивается.

Уже давно замечено, что от указанного момента в «Записках...» Радожицкого тянутся нити к утренней встрече в деревне Зальценек толстовского Николая Ростова с немцем — хозяином дома и двора, где он находится на постое, и к его знаменитому возгласу: «Und vivat die ganze Welt!» Как много, однако, дает тут «Война и мир» от себя!

Ростов возвращается в деревню Зальценек с фуражировки «в тот самый день, когда в главной квартире все было поднято на ноги известием о поражении Мака». Но и в это тяжелое утро живые общения людей идут своим чередом — и делают свое дело!

Хозяин-немец, выглянув из коровника, где он «вычищал навоз, вдруг увидел Ростова». Лицо его от этого «просветлело». Он «весело улыбнулся и подмигнул», приветствуя молодого человека. Николай Ростов обратился к нему со словами, которые тот часто говорил: «Hoch Österreiche! Hoch Russen! Kaiser Alexander hoch!»

Но тут радость общения уже вступила в собственные права и повлекла обоих дальше. «Немец засмеялся, вышел совсем из двери коровника, сдернул колпак и, взмахнув им над головой, закричал: «Und die ganze Welt hoch!»

Ростов сам, так же как немец, взмахнул фуражкой над головой и, смеясь, закричал: «Und vivat die ganze Welt!» Хотя не было никакой причины к особенной радости ни для немца, вычищавшего свой коровник, ни для Ростова, ездившего со своим взводом за сеном, оба человека эти со счастливым восторгом и братскою любовью посмотрели друг на друга, потрясли головами в знак взаимной любви и улыбаясь разошлись...»

Да, «не было никакой причины к особенной радости...». Но два человека сошлись ранним утром и потянулись друг к другу при всей друг от друга далекости. И обоим стало

радостно. И оба прорвались тут, заражая и ведя друг друга, к «счастливому восторгу и братской любви».

Из просто передаваемого Радожицким благожелательного, но при этом и спокойно-размеренного удивления одних людей другими «Война и мир» с ее энергией связывания времен, утверждения единства процесса жизни добывает возможность и реальность возникающего мгновенно живого устремления двух навстречу друг другу. Устремления, в котором оба заражающе друг на друга действуют. Вынесенные начальной фразой о поражении Мака и о том, что происходило тогда же «в главной квартире», на простор истории, этот порыв и прорыв людей, друг другом ведомых, оказываются порывом и прорывом книги Толстого к самому глубинному внутреннему «механизму» и одновременно к самым существенным перспективам хода жизни.

Николай Ростов и немец-хозяин хоть и далеки, но не враждебны друг другу. Однако вот схваченного в оставленной русскими войсками Москве и обвиняемого в поджогах Пьера приводят к «Аракчееву Наполеона» — маршалу Даву, «известному своей жестокостью». Даву поглощен делами, раздражен, и Пьер с его судьбой для него вовсе не существует. Но в какое-то мгновение «Даву поднял глаза и пристально посмотрел на Пьера. Несколько секунд они смотрели друг на друга, и этот взгляд спас Пьера. В этом взгляде, помимо всех условий войны и суда, между этими двумя людьми установились человеческие отношения. Оба они в эту одну минуту смутно перечувствовали бесчисленное количество вещей и поняли, что они оба дети человечества, что они братья».

Пусть тут же, отвлеченный адъютантом, Даву забудет в Пьере человека и отвернется от него. Это мгновение, когда они «смотрели друг на друга», вместе «перечувствовали бесчисленное количество вещей» и так вместе же поднялись, ведя друг друга до высоты «детей человечества», *было!*

В действительности же, стоящей, как известно, за этой сценой «Войны и мира», Даву, поглядев на задержанного и приведенного к нему В. А. Перовского, готов был и хотел послать того на смерть, и только честное свидетельство адъютанта, что Перовский не тот, за кого его Даву принимает, спасло Перовского от гибели. Искусство здесь с удивительной явственностью и силой как бы совершенно непосредственно брало на самое себе производство форм человеческого общения и общности.

Живое, подлинное общение людей в «Войне и мире» бесконечно шире, богаче, действеннее одной лишь связи словами, которыми они могут обменяться друг с другом. Истинное взаимопонимание, совершеннейшая близость Наташи и Пьера выражают себя тем, что «она разговаривала так, как только разговаривает жена с мужем, то есть с необыкновенной ясностью и быстротой познавая и сообщая мысли друг друга, путем, противным всем правилам логики, без посредства суждений, умозаключений и выводов, а совершенно особенным способом. Наташа до такой степени привыкла говорить с мужем этим способом, что вернейшим признаком того, что что-нибудь неладно между ней и мужем, для нее служил логический ход мыслей Пьера». И отсюда же, между прочим, то необыкновенное, исключительное значение, какое придано именно «Войной и миром» мимике, жестам, интонациям, обмену улыбками, диалогу глаз и т. д. и т. п., о чем столько справедливого и тонкого высказано многими исследователями. Всем этим в «Войне и мире» не столько «выражен» человек, сколько *живет мир* бесконечных человеческих отношений и связей.

Болконский высоко поставлен «Войной и миром». Но Наташе даже в лучшие их часы не было с князем Андреем просто и легко. Для старой графини даже тогда, когда она отвечает согласием на предложение князя Андрея и хочет «любить его, как сына», он остается «чужим». И еще тогда, когда, по первоначальному предположению Толстого, князь Андрей оставался после войны жив, не с ним, а с Пьером должна была соединиться судьба Наташи.

С Пьером, а не с князем Андреем, потому что в князе Андрее возможности взаимообмена со всеми и со всем вокруг все-таки не безграничны и, едва только обнаружив себя, начинают затухать, а Пьер радуется, когда может сказать: «Мы думаем, что как нас выкинет из привычной дорожки, все пропало; а тут только начинается новое, хорошее». И это Пьер мог смеяться в плену над тем, что его «заперли». И сойтись здесь с Каратаевым. И испытать когда-то при ссоре с Элен «увлечение и наслаждение бешенства». И «сопрячь» в своей душе дружбу с Болконским, постижение Каратаева, женитьбу на Наташе, участие в тайном обществе и еще многое, многое другое... Действенность живых общений реализует себя в Пьере с бесконечной энергией. И именно с ним оставлена Наташа.

Если Пьер замечателен больше всего тем, как к нему сходятся, «сплетению» в нем продолжаясь, самые разные живые силы мира, то Наташа в поразительной степени спо-

себна вызвать, пробудить поток живого, захватывающего человеческого общения.

Это ведь она заставила князя Андрея впервые почувствовать слезы в горле, хотя когда-то он уже плакал. И она же вытащила его из богучаровского затворничества, а потом отвлекла от Сперанского. При ней Борис Друбецкой неожиданно для себя самого становился вдруг иным, чем сам того хотел.

В самом начале книги, «заскочив» с нерассчитанного «бега» слишком далеко, она разрушила холодную чинность приема гостей и растормошила всех своим весельем. И тут же, захваченная сама впечатлением случайно увиденного чужого поцелуя, позвала целоваться благоразумного Бориса.

Дерзкий вопрос Наташи о пирожном за торжественным столом вызывает у Марии Дмитриевны Ахросимовой желание как-то поддержать и эту выходку, и вообще эту отчаянную девочку, и вот уже весь дух за столом меняется.

Из разного рода источников достаточно известно, что при оставлении Москвы дворянские семьи отнюдь не спешили отдавать подводы для раненых и предпочитали увезть свое имущество. По черновикам «Войны и мира» Ростовы сбрасывали с подвод вещи и размещали раненых, лишь выполняя растопчинский приказ. В книге Наташа своей слиянностью со всем сейчас происходящим увлекает за собой отца и мать, и это ей обязаны раненые спасением, ею поднят захватывающий уже и других порыв.

Даже о самой себе Наташа думает не только «от себя», но тут же и как бы от кого-то иного, так невозможно для нее не потянуть за собой других, не вовлечь и их в любые свои впечатления, переживания, каковы бы эти последние ни были. «Это удивительно, как я умна и как... она мила», — продолжала она, говоря про себя в третьем лице и воображая, что это говорит про нее какой-то очень умный, самый умный и самый хороший мужчина». Чужие слова обязательно несут в себе для Наташи отсвет того, что она сама сейчас чувствует, что в ней происходит, потому что не может же это «ее» так в ней и замкнуться, пропасть, не заразить других.

Толстой и здесь многое предугадал в возможных исторических перспективах и значимости человеческих душевных состояний. Впоследствии одна из героинь «Народной воли» Вера Фигнер скажет, что именно превзбыточно-радостное настроение первого вступления в жизнь было истинным источником ее «альтруистических стремлений».

В эпилоге Наташа находит выражение и продолжение себя в семье, в детях. И все же нельзя не заметить, что жизнь ее самой идет теперь только в кругу семьи и непосредственных выходов за эти пределы уже не видно. А рядом не находят, как мы уже упоминали, взаимопонимания породнившиеся Пьер и Николай Ростов...

Складывание, образование единства, *мира* людей является в «Войне и мире» одновременно и условием, и результатом победы 1812 года. Однако Толстой не отводил глаз от противоречий реальности, которые не снимались и этим действительно великим торжеством. Спасительный ответ для современности, ради которой писатель адресовался в прошлое и к которой предстояло теперь снова впрямую вернуться, отыскан опять-таки не был.

«АННА КАРЕНИНА»

«В то время как у Ростовых танцевали в зале шестой *англез* под звуки от усталости фальшививших музыкантов и усталые официанты и повара готовили ужин, с графом Безуховым сделался шестой удар», — так совершается в одной из глав «Войны и мира» переход от повествования о Ростовых к событиям в доме Безухова. Одно к другому здесь никак не «пригнано», никакая жесткая связь не устанавливается. Именно так и сводит «Война и мир» далекие друг от друга, совсем разные явления идущей жизни. Сводит, не направляя, не устремляя все и не устремляясь сама в какую-нибудь одну «сторону».

И комета 1812 года, которую видит Пьер, впервые признавшись Наташе в своей любви, тоже соединяет — на этот раз душевное состояние героя с наступающими для человечества временами — тоже без какого-нибудь символического перенапряжения, почему в конце второго тома книги может быть прямо и даже простодушно сказано: «Пьеру казалось, что эта звезда вполне отвечала тому, что было в его расцветшей к новой жизни размягченной и ободренной душе».

Образ *мира* в «Войне и мире» созидается и живет в свободном сопряжении людей, фактов, событий самых разнородных. И не случайно вот этими именно словами и понятиями — «мир» и «сопряжение» — Толстой в своей книге 60-х годов так дорожил.

А теперь обратимся к одной из самых памятных сцен «Анны Карениной» — той, что рисует Анну, когда она в поезде возвращается из Москвы в Петербург.

«Она (Анна. — *Я. Б.*) провела разрезным ножом по стеклу, потом приложила его гладкую и холодную поверхность к щеке и чуть вслух не засмеялась от радости, вдруг беспричинно овладевшей ею. Она чувствовала, что нервы ее, как струны, натягиваются все туже и туже на какие-то завинчивающиеся колышки. Она чувствовала, что глаза ее раскрываются больше и больше, что пальцы на руках и ногах нервно движутся, что внутри что-то давит дыханье и что все образы и звуки в этом колеблющемся полумраке с необычайною яркостью поражают ее. На нее беспрестанно находили минуты сомнения, вперед ли едет вагон, или назад, или вовсе стоит. Аннушка ли подле нее или чужая? «Что там, на ручке, шуба ли это или зверь? И что сама я тут? Я сама или другая?» Ей страшно было отдаваться этому забытью».

Небывалая целеустремленность и центростремительность возникают здесь в толстовском изображении. Внутреннее состояние Анны схватывается с чрезвычайной остротой и напряжением. И кажется, вот-вот свойственные реализму полнота и цельность отношений с миром уже окончательно отступят ради какой-то категорической односторонности.

В то самое время, когда писалась «Анна Каренина», натурализм, проникая в действительную сложность биологического существования человека, все настойчивее приходил к выводу, что природе своей человек исключительно и фатально подчинен. Чем точней и сильней было такое воссоздание трудных, мучительных человеческих состояний у Флобера или Золя, тем меньше, однако, оказывалось в них реального жизненного драматизма. Потому что владели эти состояния человеком сами по себе уже безраздельно и безысходно. И ни у персонажей, ни у писателей не было, собственно, никакого выбора — оставалось лишь отдаться во власть слепой и темной биологической закономерности.

Толстой в своей новой устремленности оказывался вроде бы совсем рядом с решениями натуралистов. Но он избежал подобного сужения творческой задачи. Золя считал недостоверным свидание в саду Жюльена Сореля с мадам де Реналь из стендалевского «Красного и черного», потому что здесь не было развернуто воздействие на женщину летнего воздуха, запаха цветов, ночных испарений земли... О своей же «Терезе Ракен» он говорил: «Взять сильного мужчину и неудовлетворенную женщину, отыскать в них животное начало, видеть только это начало, вызвать жесто-

кую драму и тщательно отмечать переживания и поступки этих людей...»

А Толстой, погружаясь во внутреннее состояние Анны как будто бы полностью, улавливал у героини и ее «улыбку, волновавшуюся между губами и глазами». И это волнение улыбки «между губами и глазами» подчеркивает несводимость жизни человека к одним лишь «состояниям», как бы полно и сложно они ни изображались.

Именно несводимость. Потому что волнующаяся «между губами и глазами» улыбка по самому своему существу не может быть только «сигналом», «проявлением» чего-то происходящего в сознании, как очень скоро станет это с воспроизводимой подробностью у Пруста, что тоже будет строго направлять и ограничивать искусство во взгляде на человека — здесь уже сугубым психологизмом.

Анна встречает Вронского на вокзале железной дороги. С железной дорогой связаны начало их отношений, потом сцена в Бологом, наконец, гибель Анны. Так железная дорога приобретает в романе, что неоднократно отмечалось, достаточно определенный символический смысл. Однако та же характеристика состояния Анны в железнодорожном вагоне, которую мы выше приводили, заземляет «воспаривший» символ: здесь передано, помимо прочего, физиологическое и психологическое ощущение непривычно быстрого по тем временам движения в поезде, что и не позволяет символике стать особым пластом, особой сферой отвлеченности.

И мужик, неоднократно возникающий в страшных видениях Анны, соотнесен в романе с теми мужиками, что косят с Левиным, с Федором, с Фоканычем...

В «Анне Карениной» нет того свободного разлива изображения, какой был в «Войне и мире». Толстого здесь словно бы тянет всякий раз в какую-то одну из сторон, каждая из которых настойчиво заявляет свои особые права. Каждая уже дает где-то рядом с Толстым или вот-вот даст новое, отдельное направление в искусстве. Направление частное и частичное. Но Толстой не уходит ни в один из тупиков. Уже обособлявшиеся тенденции художественного развития он еще удерживает вместе, хоть и рвутся они в разные концы. Его главное устремление — то самое, что было и в «Войне и мире»: помогать людям «полюблять жизнь», как он сам тогда это обозначил.

Как же достигалось высокое художественное равновесие в «Анне Карениной»?

В первых черновиках будущего романа Анна была нехороша собой, ее манеры были грубы, даже вульгарны. И вольно или невольно она выглядела тут едва ли не прежде всего неизбежной и даже необходимой жертвой собственной своей грубой природы.

В Анне окончательного текста страсть «зажигает кровь». В устремленности своей к Вронскому она остановиться не в состоянии. Испытав перед лицом подступившей смерти ужас близости с «обоими Алексеями», она и после этого опять бросится к Вронскому, оставив мужа, оставив сына, без которого, как ей прежде казалось, она не могла жить.

Но тут все это уж никак не потому, чтоб она была дурна, изначально порочна. Здесь другое: в Анне — при искусственности многого и многого в ее жизни с Карениным — как раз уцелела, не пропала живая сила чувств. И она, эта живая сила, вырывается сразу же, еще на вокзале в Москве, избытком «чего-то».

При этом стихия трагического в природно-естественных проявлениях человека ощутима в «Анне Карениной» повсеместно. И относится это не к одной Анне.

Скачки — высший подъем, высший взлет природно-естественного во Вронском. Он слит здесь совершенно с прекрасным существом Фру-Фру. Слит, как тоже совершенное в своем роде создание природы.

«В то самое мгновение, как Вронский подумал о том, что надо теперь обходить Махотина, сама Фру-Фру, поняв уже то, что он подумал, безо всякого поощрения, значительно наддала и стала приближаться к Махотину с самой выгодной стороны... Вронский только подумал о том, что можно обойти и извне, как Фру-Фру переменила ногу и стала обходить именно таким образом.

Следующие два препятствия, канава и барьер, были перейдены легко, но Вронский стал слышать ближе сап и скок Гладиатора. Он послал лошадь и с радостью почувствовал, что она легко прибавила ходу, и звук копыт Гладиатора стал слышен опять в том же прежнем расстоянии.

Вронский вел скачку...» Вел, опережая соперников и будучи первым в своем союзе с Фру-Фру. И уже: «Браво, Вронский!» — послышались ему голоса.

Но человек и платит за особое свое место в природном мире. Платит цену страшную.

В Фру-Фру в природном ее деле нет сбоя и ограничений: «Канавку она перелетела, как бы не замечая. Она перелетела ее, как птица...» А Вронский за движением лошади «не поспел». Движение обрывается, и он стоит на земле

перед еще живым и погубленным им удивительным существом. За высшим взлетом природности, естественности Вронскому, оказалось, не угнаться.

Может, так это только с Вронским? Левин едва ли не во всем Вронскому противоположен, и не случайно промелькнувшая было в черновиках дружеская связь между ними до окончательного текста романа не дошла. Но и у Левина тоже есть свои и тоже завершающиеся драматически минуты полного, совершенного сближения с природой, с природным существом — с собакой Лаской на охоте, когда оба действуют, чувствуют вместе и солидарно. Краски мира тут для постоянно мучающегося, сомневающегося Левина вдруг предельно чисты и просты: «месяц... как облачко белел на небе»; «синева трав перешла в желтоватую зелень»; «дым от выстрелов, как молоко, белел по зелени травы»...

Охота приносит удачу... И сразу же после счастливой этой охоты Левин «почувствовал себя сброшенным с высоты счастья, спокойствия, достоинства в бездну отчаяния, злобы и унижения», «все и всё стали противны ему». Его настигла ревность. Именно теперь, и в особенно унизительных формах.

Очевидно, человек так «обработан» уже всем историческим процессом, так включен в многообразие и многосложность собственно человеческих отношений, охватываемые Толстым, что даже краткие мгновения полной слитности исключительно с миром природного выводят его из обязательной для него ныне многомерности и неизбежно оборачиваются растерянностью, смятением, бедой.

В «Войне и мире» все герои сразу и легко заражались общим увлечением охотой, и законы естественности торжествовали, пусть и ненадолго, но вроде бы безраздельно в каждом. Однако именно это пробуждение «природного» начала в Наташе Ростовой приводит ее к сближению с Анатолем Курагиным, героиня обнаруживает «курагинское» в самой себе. Выйдя, выскочив вполне из условностей мирской суеты, она заодно выпала и из *человеческой* связи людей друг с другом, оказалась перед катастрофой.

В «Анне Карениной» Толстой видел перед собою своих современников, еще более утончившихся в индивидуальном человеческом развитии. И убеждался, каких срывов стоят им моменты поворота к одной только природе вне и внутри себя.

Так выяснилось, что, замыкая человека на природном, натурализм не только ограничивал реальность, но и, в сущ-

ности, уходил от важнейших ее противоречий. Толстой же бесстрашно шел за жизнью во всей ее сложности.

Демократически настроенные современники «Анны Карениной» с недоумением и огорчением восприняли тот факт, что в центре толстовского романа 70-х годов оказалась женщина, жизнь которой так и не выходит за пределы света. С чрезвычайной резкостью высказались об этом Некрасов, Щедрин, неоднократно и не менее резко выступал народник Ткачев...

Уже в наши дни выражались сожаления о том, что у Толстого, в отличие от поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», не обрисованы бедствия пореформенного крестьянства и его протест.

К этому можно добавить, что слой интеллигенции, состав участников освободительного движения к 70-м годам в России настолько демократизировались, что свет в это время уже отнюдь не был средоточием образованности и тем более источником вольномыслия. Когда-то Белинский, сетуя на «изысканность» Печорина, в статьях о «Евгении Онегине» произнес панегирик светскому воспитанию: оно единственное тогда давало возможности хоть относительно свободного формирования человека. При Толстом все уже было иначе. И повествования о происходящем в свете опустились до уровня романов Авсеенко, поставлявших скучающим барыням и барышням беллетристическое чтение о «красивых переживаниях». Доживала эта тема затем в «кишке» предреволюционных лет, уже окончательно себя исчерпав.

Но в обращении Толстого к судьбе Анны проявился едва ли не максимальный по той поре, истинный демократизм. Ведь героиня Толстого, для которой никакой другой среды и жизни, кроме как светская, просто не существует, заходит в своих поступках так далеко, что это становится угрозой для всего существующего склада отношений. Столкновение героини со светским ее окружением предстает в романе «Анна Каренина» совсем по-особому. Свет тут проявляет себя не только ханжески и лицемерно. За светом у Толстого стоят все, любые объединения людей, исключающие возможность свободного проявления личности в контактах с каждым из «других» и с обществом в целом. Таким образом, низвергнутым на ступень светских пересудов, светской молвы становилось отныне не что-нибудь частное и локальное, но господствующая мораль всех выказавших

себя доселе форм жизнеустройства. Подлинная же нравственная требовательность все больше сосредоточивалась именно в личности, в ее самооценке, — это так и в Анне, и в Левине, и в Каренине, и даже во Вронском...

Такое же решительное превращение произошло у Толстого соответственно и с успевшей уже стать к тому времени одиозной «антинигилистической» темой.

Во всех случаях, вплоть до Тургенева и Достоевского, акцент в разработке этой темы так или иначе падал на обвинение тех, кто, вольно или невольно, но разошелся с основаниями сложившейся нравственности. «...Ни закон, ни религия, ни суждения общие не дали ему и тени помощи...» — помечено у Толстого уже в черновиках об Алексее Александровиче Каренине. Анна «беспрестанно повторяла: «Боже мой! Боже мой!» Но ни «боже», ни «мой» не имели для нее никакого смысла». Не находят ответа на самое для них главное и оба брата Левины. И нетрудно увидеть, что у Толстого упор сделан на том, как мало может помочь в коренных ныне человеческих нуждах, в вопросах жизни и смерти утвердившееся миропонимание, как изжило себя оно.

«Антинигилистическим» мотивам не осталось в конечном счете в «Анне Карениной» никакого места. Их вытеснила трагедия человеческих судеб, которым существующие верования не могли больше дать никакой опоры. И совсем недаром на Западе именно в Толстом усматривали в разные времена наиболее глубокое и серьезное выражение «русского нигилизма».

Однако и «сопротивление материала» со стороны того же светского жанра Толстой испытал немалое.

И в первых черновых набросках и в первой законченной редакции «Анна Каренина» начиналась эпизодами светских общений. В набросках — дома у Бетси Тверской после театрального спектакля, в первой законченной редакции — на московской выставке скота. И в обоих случаях свет брал свое.

Первая законченная редакция, например, открывалась так: «В Москве была выставка скота. Зоологический сад был полон народа. Сияя открытым, приятным лицом с румянымн полными губами, с шляпой, надетой немного набок на кудрявые редкие русые волосы, и с сливающимися с седою остью бобра красивыми с проседью бакенбардами, шел известный всему московскому свету Степан Аркадь-

ич Алабин (потом он получил фамилию Облонского. — *Я. Б.*), член суда, с нарядной дамой и, раскланиваясь беспрестанно встречавшимся знакомым, нагибаясь над дамой, заставляя ее смеяться, может быть слишком легким, под влиянием выпитого за завтраком вина, шуткам. Такой же веселый и румяный и таких же лет, известный Красавцев шел с ним рядом и принимал участие в разговоре».

Атмосфера светскости явно затягивала здесь Толстого. Устанавливался легкий, бегущий ритм. Легкая, ироническая интонация сразу же и неумолимо отнимала значительность у всего, чему предстояло затем совершиться.

В круговороте светских разговоров и встреч даже «скот», сразу же заявленный и вроде бы безусловно способный у Толстого неотразимо ввести нечто, свету противоположное, не мог, так сказать, проявить себя и становился случайным поводом для очередного светского действа.

Но не только инерцию светского жанра преодолевал Толстой.

В «Анне Карениной» много смертей: гибнет Анна, умирает Николай Левин, стреляется, а потом уезжает умирать на войну Вронский... Все это описано у Толстого очень сосредоточенно. Единственная имеющая в романе название глава называется «Смерть».

А в черновиках, в журнальном тексте романа Левин еще тяжело переживал смерть старого слуги Парфена Денисыча, тут же испытывал ужас при встрече с бешеной собакой. И, пусть на недолгий срок, в нем поселялось стойкое чувство бесцельности всего в предощущении неотвратимого конца.

В некоторых вариантах Анна на московском перроне, когда поездом был раздавлен человек и кто-то сказал, что смерть была мгновенной, взволнованно переспрашивала: «Мгновенная?» Так уже задолго наперед она сама предугадывала, предчувствовала, как кончит, под таким трагическим «знаком» развивалась и вся история ее любви.

В роман Толстого проникал мотив бессилия человеческого, безусловной тщетности любых попыток и способов выстоять. Тот мотив, что перед лицом драматического хода усложняющейся жизни будет форсированно разрабатываться декадентами.

Так что же, Толстой умело и вовремя останавливался, искал и находил «среднюю линию», шел с самим собой на компромисс? Но ведь столкновение Анны со светом решительно требует новой системы всех отношений человека и общества, развитие личности предстает непреложным ис-

ходным условием стоящей ныне задачи. Можно ли вне этого помыслить о внутренних законах «Анны Карениной»?

Толстой последовательно ведет рядом истории Анны и Левина, и линии эти нигде не вытесняют одна другую. Писатель воссоздавал с максимальной напряженностью разные, во многом даже противоположные жизненные пути, стремясь установить, к чему же приведет, к чему выведет соотнесение их друг с другом. А в Алексее Александровиче тоже взят не монстр, которого было бы легко подвергнуть обличению, не щедринский градоначальник, каких в ту пору на государственной службе было немало, но человек, по выражению Томаса Манна, «внушающий уважение к себе», пытавшийся сознательно построить свою жизнь строго и достойно на фундаменте сложившихся узаконений, и на этом подорвавшийся.

В страстном приятии трудовой крестьянской жизни Левин доходит до «отречения от своей старой жизни, от своих бесполезных знаний, от своего ни к чему не нужного образования. Это отречение доставляло ему наслаждение и было для него легко и просто». И в самый этот момент полной готовности уйти в крестьянский мир Левин встречает снова Кити — и обнаруживается, что «как ни хороша эта жизнь, простая и трудовая», уйти в нее он не может, потому что любит «ее» — Кити. Противоположные устремления левинской души дорастают каждое до крайней своей точки, и желание героя заняться трудом на земле, конечно же, не обесценивается тем, что решение это остается неисполненным. Просто любовь Левина к Кити оказывается и для него самого и в глазах Толстого ничуть не ниже его высокой готовности. «Всего лишь» любовь к бесхитростной и немудрящей Кити. И в этом опять же проявлялась мера демократизма, готовности Толстого к содружеству и сотрудничеству со всей жизнью, со всем живым в ней.

В эпизоде бала, где Анна отнимает Вронского у Кити, когда передается впечатление, производимое Анной на обоих этих людей, шесть раз повторяется слово «прелестно» — с нарастающей силой вырывается в нем его как будто совсем потухшая глагольная действенная энергия («прелестно» же от «прельщать»!). Так свершается самое действие взлета и торжества страсти. Слово, перенапрягаясь, сгорая, вводит в состояние предельное, непосредственно слову, самому по себе, уже неподвластное.

Вроде бы все со словом «прелестно» уже произошло: оно в обычном своем употреблении себя исчерпало, чуть ли не окончательно скомпрометировало, возвратиться к нему

уже, пожалуй, невозможно. Но, когда Левин собирается переменить «тягостную, праздную, искусственную и личную жизнь» на «трудовую, чистую и общую», он называет эту иную жизнь тем же словом — «прелестной» и восхищается, «как все прелестно в эту прелестную ночь». Слова сохраняют для Толстого и в привычном, затертом использовании живую силу. В контексте романа одно не снимает и не сминает другого.

Даже у противоречащих реальности, но опирающихся на живое чувство представлений Толстой не отбирает их прав, их правоты. Маленький Сережа, конечно же, ошибается, отказываясь признать коротенькое словечко «вдруг» обстоятельством образа действия. Однако Толстой видит за этим нежеланием Сережи и спасительное противостояние души мальчика всякой отвлеченной премудрости, действительно могущей подменить собой живые отношения с миром. Левин, глядя на небо, думает: «Разве я не знаю, что это — бесконечное пространство и что оно не круглый свод? Но как бы я ни щурился и ни напрягал свое зрение, я не могу видеть его не круглым и не ограниченным и, несмотря на свое знание о бесконечном пространстве, я несомненно прав, когда я вижу твердый голубой свод, я более прав, чем когда я напрягаюсь видеть дальше его». Толстой и тут со своим героем, с его необходимым доверием к простой, доступной глазу очевидности.

Творец «Анны Карениной», стремясь к полноте воссоздания жизни, как бы «входит» в каждого из героев, и не только в людей. Во время левинской охоты с Лаской он долго-долго следит за Левиным ее глазами, через нее отгадывает, что Левин испытывает, думает, что он собирается сделать.

В сцене скачек неоднократно сменяются ракурсы Вронского и Фру-Фру. «Только потому, что он чувствовал себя ближе к земле, и по особенной мягкости движения Вронский знал, как много прибавила быстроты его лошадь», — это «от» Вронского. «Канавку она перелетела, как бы не замечая», — вводится «взгляд» Фру-Фру. «Она перелетела ее, как птица...» — произносит от себя автор. И в простоте, бесхитростности толстовского сравнения — этого «как птица» — непреодолимая приверженность создателя «Анны Карéниной», который, кажется, вот-вот, увлекаясь, уйдет в одни тонкости и сложности словесного изображения, так поддающиеся ему, такие в самом деле существенные, к первоначальному, первоосновному, ощутимо живому. «...Как птица» — только этими словами и хочет передать Толстой

прямо «от себя» восторг перед бегом-полетом Фру Фру. «Она стала биться, как пойманная птица», — с открытой взволнованностью и состраданием говорит он об Анне, заметавшейся, когда Вронский упал.

Роман Толстого несет в себе как будто взаимоисключающие тенденции действительности. Несет естественно. Каждую в энергическом, полном и сильнейшем ее натяжении. Не опуская и не упуская бесконечной разветвленности всякой из них.

Вот первая фраза «Анны Карениной», хрестоматийно известная: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». Первой ее частью Толстой словно бы уверенно объявляет о некоем широком единстве — по крайней мере «всех счастливых семей». Но тут же выходит к конкретному и отдельному. Дальше движение толстовской мысли пытается связать разнящееся, противостоящее. Целостность он хочет, пытается добыть из всей разветвленности нарастающих, обостряющихся, пронизывающих все и вся антагонизмов.

Толстой ставит Анну рядом с Карениным, а потом с Вронским, снова с Карениным и снова с Вронским. Сводит Вронского с живописью, с деревней. Алексей Александрович мучается тем, что его прощение не нужно Анне и не признано светом. «Я не могу их соединить, а это мне одно нужно, — говорит Анна Долли о своем отношении к Вронскому и к сыну. — А если этого нет, то все равно. Все, все равно».

По-своему формулирует ощущение непреодолимой противоречивости жизни Стива Облонский. «— О моралист! — обращается он к Левину. — Но ты пойми, есть две женщины, одна настаивает только на своих правах, и права эти твоя любовь, которой ты не можешь ей дать; а другая жертвует тебе всем и ничего не требует. Что тебе делать? Как поступить?» И заключает: «Тут страшная драма». На своем, так сказать, уровне он и пытается сочетать — семью и легкие увлечения, положение в свете и хлопоты о выгодном месте в новейшем акционерном обществе... Стиве даже удается достичь тут некоторого результата, и он симпатичен, мил Толстому тем, что не хочет ограничить, обкарнать себя. Однако создатель «Анны Карениной» и ироничен по отношению к этому своему герою. Помириться на том, что устраивает Стиву, он, конечно же, не может.

По мере развертывания романа Толстой, однако, все

настойчивей шел к тому, чтобы одну из жизненных сфер поставить всей жизни в пример, в образец, усматривая здесь неизменное торжество чаемой и так остро необходимой гармонии. На подобную роль для него выдвигалась патриархальная жизнь «земледельческого народа».

Но книге Толстого дала имя Анна. Зная наперед, чем неминуемо все для героини обернется, писатель не мог увлеченно, зачарованно не следить за выходом ее в собственную ее жизнь, на свой путь. И Левин не должен был при единственной встрече с нею остаться к ней равнодушным. В разговоре с Анной он восходил к чему-то тоже несомненно высокому: «Левин говорил теперь совсем уже не с тем ремесленным отношением к делу, с которым он разговаривал в это утро. Всякое слово в разговоре с нею получало особенное значение». Потом всем этим Левин будет смущен. А между тем и он тоже идет совершенно своим путем. И параллельное движение историй этих героев указывает на то, что опыт Левина и опыт Анны не могут исключить друг друга.

Однако Анну Толстой спасти не может. Левина же он поворачивает к патриархальности, уверяя себя и нас, что так решается все. Для этого в последней части романа ему приходится остаться уже без Анны — с нею патриархальности совместиться не дано, а именно ее облик, ее судьба стояли ведь у истоков книги...

Отходя от неуклонного и неизменного поначалу расширения романного замысла, Толстой постепенно направлял его в единственное русло. Отсутствие Анны в последней части разрешало это сделать, но писатель выходил таким образом уже прямо к морализаторству и проповеди.

Возможности романного жанра иссякли у Толстого надолго.

ПЕРЕЛОМ

На рубеже 70-х—80-х годов Толстой пережил один из самых острых и сложных кризисов на своем пути, завершившийся «переломом» — решительной перестройкой всего мировосозерцания. По известному определению В. И. Ленина, он теперь «обрушился с страстной критикой на все современные государственные, церковные, общественные, экономические порядки, основанные на порабощении масс, на нищете их, на разорении крестьян и мелких хозяев вооб-

ще, на насилии и лицемерии, которые сверху донизу пропитывают всю современную жизнь» [1].

«Анна Каренина», письма Толстого, его реакция на события тех лет открывают нам, как шел он к «перелому».

В «Анне Карениной» ведь оказалось, что именно человеческая яркость, душевное богатство героини не позволяют ей «уместиться» в жизни, остаться с людьми и среди людей. Писатель не нашел в себе сочувствия тому общественному возбуждению, какое возникло в конце 70-х годов против действий турок на Балканах и предшествовало войне, — тем самым он все дальше расходился с господствовавшими настроениями. После убийства царя Александра II Толстой обращался к новому царю с требованием простить убийц и так положить начало новой эпохе во всех отношениях между людьми, на новые основания опирающейся нравственности. В письме Н. Н. Страхову от 5 мая 1881 года Толстой утверждал, что «...самодержавие известного характера есть не что иное, как известная форма, совершенно внешняя, в которой... в недолгий промежуток времени жил русский народ» и которая сейчас совершенно изжила себя. 6 июля того же года он записал в дневнике: «Революция экономическая не то, что может быть. А не может не быть. Удивительно, что ее нет».

В «Исповеди» (1882) Толстой рассказал о своем постепенном, но последовательном разочаровании в казенной религии и церкви, о том, как убедился он в искажении ими истинного смысла человеческого бытия. Писатель отверг правомерность разделения людей на народ и «образованное сословие», потребовал от всех труда руками своими на земле. Отрицая все современные порядки, единственное и вместе с тем несомненное средство спасения он усматривал во всеобщем и безусловном отказе от насилия.

Отказ от насилия никогда и ни в коем случае не был для Толстого формой примирения со злом. Он исходил прежде всего из того, что во всей предшествующей истории насилие не привело к уничтожению зла: говоря нашим языком, одни формы эксплуатации и порабощения лишь сменялись другими. Толстой учитывал также, что техническая вооруженность человечества растет и потому со временем применение насилия может поставить весь мир перед угрозой самоуничтожения. Между тем насилие все больше входило в жизнь людей, принималось и одобрялось.

Однако Толстой, как это вообще часто с ним бывало, абсолютизировал возможности и значение «непротивления

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч. — Т. 20. — С. 40.

злу насилием». Он отказывался, несмотря на многочисленные резонные возражения, признать, что применение силы в каких-то обстоятельствах может оказаться неизбежным, что обойтись без нее иногда все-таки невозможно, хотя и не следует разрешать это себе наперед как нечто несомненное в практическом и нравственном смысле.

Усваивавшийся им патриархально-крестьянский взгляд, давая Толстому широкую опору в критике современных порядков, всей «господской» культуры и цивилизации, немало и ограничивал писателя. В частности, он заставил его осудить все собственное прежнее художественное творчество как «бессознательное», отвернуться от ряда значительных явлений в мировом процессе художественного развития, осудить профессиональные занятия искусством.

В «Исследовании догматического богословия» (1884) Толстой безоговорочно развенчал догматы православной веры, а в трактате «В чем моя вера?» (1884) противопоставил им свое религиозно-нравственное учение, проповедь «непротивления злу насилием». Трактат же «Так что же нам делать?» (1886), в основание которого легли наблюдения самого писателя над жизнью трудового люда, главным образом во время переписи, представил широкую картину народных бедствий и нищеты.

Позднее, во время голода 1891—1892 годов, Толстой самым деятельным образом участвовал в оказании помощи голодающим. Усилиями его и его помощников было открыто почти две сотни столовых. В статьях о голоде, обращенных ко всему миру, он рассказал о причинах сложившегося положения и прямо предъявил обвинение правящей верхушке и господствующим классам.

В революционерах Толстому в это время стало близким их отрицание существующего строя, хотя средства их оставались ему, проповеднику истинного, как он полагал, христианства, разумеется, совершенно чужды.

ПОСЛЕ ПЕРЕЛОМА: НАРОДНЫЕ РАССКАЗЫ, ПОВЕСТИ, ДРАМАТУРГИЯ

Народные рассказы Толстой-художник адресовал самому широкому читательскому кругу. Он отказался здесь от привычных для себя форм развернутого психологического анализа и обратился к прямому поучению и морализированию. Толстой брался тут ответить на такие «первоосновные» вопросы, как «чем люди живы?» или «много ли человеку земли нужно?». Порою и в этой, новой для себя

манере он достигал больших художественных высот. Когда, скажем, в одном из позднейших народных рассказов — в «Алеше Горшке» (1905) — героя, которому отказали в праве на любовь и счастье, спрашивают, бросил ли он свои глупости, и тот отвечает: «Видно, что бросил», а затем говорится, что Алеша «засмеялся и тут же заплакал», то, по справедливому заключению исследователя, «в этих двух словах толстовская «диалектика души» находит для себя новый способ выражения» [1].

Однако Толстой продолжал писать и в прежней своей, «необщедоступной», как он ее сам иногда называл, манере. Так, в частности, написаны повести «Смерть Ивана Ильича» (1886) и «Крейцерова соната» (1889).

В первой из них Толстой предъявил всей современной жизни обвинение в том, что она лишена подлинного человеческого наполнения и не может выдержать проверки смертью. Перед лицом смерти все у Ивана Ильича, прожившего жизнь самую обычную, похожую на множество других жизней, оказывается «не то». Имевший службу, семью, друзей, доставшуюся ему по традиции веру, он умирает совсем одиноким, испытывая неодолимый ужас и не зная, чем помочь остающемуся жить мальчику — своему сыну. Неукротимая привязанность к жизни заставила писателя отвергнуть ее в тех формах, в каких она являлась ему.

Будучи твердо убежден, что той жизни, какая есть, продолжаться незачем и нельзя, а иная еще не открылась, Толстой в «Крейцеровой сонате» выступил за воздержание от деторождения, с решительным осуждением половых отношений вообще — опять же «вообще». Можно, конечно, изумляться толстовскому максимализму и категоричности. Но нельзя не видеть, как бесконечно серьезно стояли в его глазах вопросы сегодняшнего и завтрашнего бытия человечества.

«Крейцерова соната» говорит о несовместимости идущей сейчас жизни людей с подлинными духовными завоеваниями человечества, сделанными на всем его пути. Современный обыватель, рванувшись под воздействием музыки к чему-то, что превышает его низменную повседневность, и вообразить не может ничего другого, как адюльтер. И Позднышев, и его жена, и Трухачевский только к адюльтеру в сознании своем и склоняются. Потому и оборачи-

---

[1] Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. — М., 1983. — Т. 14. — С. 485 (комментарии М. Н. Бойко).

вается, не может не обернуться для них исполнение бетховенской сонаты катастрофой.

Период после «перелома» принес Толстому первые свершения в области драматургии — в 80-х годах были написаны «Власть тьмы» и «Плоды просвещения», после смерти его, в 1911 году, опубликован был «Живой труп».

Во «Власти тьмы» Толстой отстаивал, как и в других своих созданиях этого времени, нормы патриархально-крестьянской жизни. Развитие действия приводит в конечном счете косноязычного золотаря Акима, воплощающего этот идеал, к победе и торжеству. Но писатель никак не приукрашивал положения вещей в деревне. Народникам представлялось, будто только политика правительства распространяет денежные отношения среди мужиков, рушит патриархальность. У Толстого мы видим, что с патриархальностью противоборствует весь ход дел в деревне. Пьеса по своем появлении поразила всех в России и за рубежом суровой правдой воссоздания крестьянского мира в новом его состоянии и облике. Не случайно с постановками ее оказался связанным процесс обновления, демократизации сцены конца XIX — начала XX века в ряде стран Западной Европы. И толстовская вера в непреходящую все-таки силу, несмотря на все происходящее, здоровых начал старой крестьянской нравственности была тоже небесплодной. В недавнее уже относительно время это подтвердил проживший больше четверти столетия спектакль Малого театра (1956), где свет во «Власти тьмы» воссиял поэтически и с большой убедительностью.

Губительность для самих людей образованного круга их отделенности от народа, от народных нужд — тема комедии «Плоды просвещения». Мужики пришли к господам за землей, но те, оказывается, отгородившись от главного, насущного, погрязли в никчемных, нелепых занятиях и затеях, стали верить в духов и прочую чепуху, ни к чему серьезному уже неспособны и заслуживают лишь всяческого осмеяния — оно-то пьесой и предлагается в форме острой и выразительной.

Герою «Живого трупа» Федору Протасову стыдно вести ту жизнь, какую ведут все вокруг. И нет у него сил против нее подняться. Вот он и решает покончить с собой — освободить так себя самого, освободить близких от смущающего, тяготящего их беспутного своего поведения. Но и тут он не умещается в традицию, в норму, которая сложилась уже и для такого рода поступков. Сняв номер в гостинице, написав предсмертную записку, поднеся револьвер

к виску, — он остается жить, исчезнув лишь для тех, кому с ним было мучительно. Ценою нищенства, бездомности, утраты имени ему как будто удается отвоевать себе независимость, «отдельность» от господствующего склада отношений. Однако спустя недолгое время все выясняется. Протасову грозит по закону насильственное возвращение к семье, которая чужда ему и которой не нужен он. Теперь уже он находит в себе силы, чтобы застрелиться, — ведь иначе ему предстояло бы отказаться от себя, склониться перед установлениями, для него, безусловно, неприемлемыми. Протасов все-таки сохранил для себя и осуществил возможность выбора, как ни тяжело это ему далось. Он по праву является лицом драматическим.

«ВОСКРЕСЕНИЕ»

Последнему роману Толстого, «Воскресению», вышедшему в свет в 1899 году, суждено было стать и одним из последних романов XIX века. Он действительно во многих отношениях явился итоговым для своего столетия.

«Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жались, как ни забивали камнями землю, чтобы ничего не росло на ней, как ни счищали всякую пробивающуюся травку, как ни дымили каменным углем и нефтью, как ни обрезывали деревья и ни выгоняли всех животных и птиц, — весна была весною даже и в городе. Солнце грело, трава, оживая, росла и зеленела везде, где только не соскребли ее, не только на газонах бульваров, но и между плитами камней, и березы, тополи, черемуха распускали свои клейкие и пахучие листья, липы надували лопавшиеся почки; галки, воробьи и голуби по-весеннему радостно готовили уже гнезда, и мухи жужжали у стен, пригретые солнцем. Веселы были и растения, и птицы, и насекомые, и дети. Но люди — большие, взрослые люди — не переставали обманывать и мучить себя и друг друга. Люди считали, что священно и важно не это весеннее утро, не эта красота мира божия, данная для блага всех существ, — красота, располагающая к миру, согласию и любви, а священно и важно то, что они сами выдумали, чтобы властвовать друг над другом».

Это начало «Воскресения». И все современное жизнеустройство сразу же предстает перед нами как ложное в самом своем основании, опутавшее и запутавшее всех людей, о чем писатель прямо и с полной убежденностью и

объявляет. Он не признает никаких условностей, людьми допущенных и принятых, и потому, не соглашаясь скрыть за привычным обозначением «город» существо происходящего здесь, говорит об «одном небольшом месте», куда собрались «несколько сот тысяч», чтобы «забивать камнями землю», «дымить каменным углем и нефтью», «выгонять всех животных и птиц»... Толстой обвиняет и обвиняет. И верит, что что бы ни было, весна все-таки не может не быть весной, трава не может не расти и не зеленеть.

А дальше мы узнаем, что Катюшу Маслову ведут в суд. И судить ее будут за преступление, которого она не совершила. В числе ее судей — барин Нехлюдов, повинный во всем горьком и страшном, что с нею стряслось. Несправедливость дошла уже в самом деле до последнего предела.

Люди, которые судят Катюшу, поймут ее и поверят ей. Они не захотят ей зла. Но отношения их с нею разворачиваются в границах установившейся нравственности и общественной системы. И, сами того не желая, они обрекут ее на каторгу и Сибирь. Никакие собственно человеческие отношения внутри существующего жизнеустройства становятся уже невозможны, даже нереальны.

Однако Толстой настаивает и на том, что «близится конец века сего и наступает новый». Еще 30 ноября 1889 года он занес в свой дневник такую запись о современной «форме жизни»: «Она будет разрушена не потому, что ее разрушат революционеры, анархисты, рабочие, государственные социалисты, японцы или китайцы, а она будет разрушена потому, что она уже разрушена на главную половину — она разрушена в сознании людей».

Нехлюдову достаточно встретить в суде обманутую и брошенную им когда-то Катюшу, чтобы он решительно переломил свою жизнь, отказался от владения землей, взял на себя ответственность за всю дальнейшую судьбу Масловой, с головой окунулся в хлопоты о многих и многих арестантах. А Катюше появление перед нею Нехлюдова вернуло давнюю чистую любовь ее к нему, заставило и ее думать и помнить уже не о себе, но о других: снова любя Нехлюдова, она не разрешает себе воспользоваться его чувством вины перед нею и уходит с другим человеком, которому она нужна. Воскресают в романе и Катюша, и Нехлюдов, воскресают после всего, что с каждым из них произошло, — для новых совсем отношений друг к другу, указывая тем, по Толстому, новый отныне путь и любому, всякому из людей. В конце романа мы застаем Нехлюдова за чтением Евангелия — общество, которому предстоит

сложиться, полагал Толстой, должно объединить теперь всех на той же нравственной основе, на какой все для человечества когда-то начиналось.

В книге, которая писалась Толстым в 90-е годы, нельзя было обойти тех, кто, бросая вызов господствовавшему строю, обращался к революционной борьбе. И творец «Воскресения» воздал им должное.

Катюша «очень легко и без усилия поняла мотивы, руководившие» революционерами, «и, как человек из народа, вполне сочувствовала им. Она поняла, что люди эти шли за народ против господ и то, что люди эти сами были господа и жертвовали своими преимуществами, свободой и жизнью за народ, заставляло ее особенно ценить этих людей и восхищаться ими». Именно одна из революционерок, Марья Павловна, верно и тонко объяснила Нехлюдову, что для Катюши принять его предложение и стать его женой было бы страшней всего — это значило бы, что она готова сейчас связать его собою, что страшная ее судьба ей самой ничего не открыла, никуда ее не вывела. Так революционеры признавались Толстым людьми подвига, людьми нового века, хоть их способа действий он одобрить и не мог.

«Воскресение» Толстой писал как роман и как обращение — призыв к России и ко всему человечеству. Он и сам назвал его однажды «совокупным — многим — письмом». Граница между искусством и непосредственным общественным действием в самом точном смысле этого слова тут в значительной мере снималась.

В эстетическом трактате «Что такое искусство?» (1897—1898), в статьях об искусстве этого же десятилетия Толстой прямо возлагал и на искусство ответственность за положение в обществе, за состояние отношений между людьми.

В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

После «Воскресения», все последнее десятилетие своей жизни, Толстой продолжал писать, как это у него называлось, «художественное». Его удивительный дар не слабел.

Опубликованная, как и «Живой труп», посмертно, в 1911 году, повесть «Хаджи-Мурат», оказалась словно бы прологом к художественным завоеваниям нового века. «В центре внимания этой эпической драмы ставится один человек, одно крупное событие, которое сплачивает вокруг себя все остальное... При этом масштабы поднятых проб-

лем не падают и не умаляется объем захваченной в художественные сцены жизни — благодаря тому, что повышена значительность каждого лица, и тому, что сильнее подчеркнута внутренняя связь отношений их друг к другу как единиц общей мысли»[1]. Документы вмонтированы в повесть в их собственном, так сказать, виде. Соблюдена точность всякого рода — географическая, этнографическая, медицинская... И с непреложностью открывается, как одинок, как затерян в потоке всего, а часто и обречен живой человек, сколь ответствен и виновен перед ним ход истории, в какой жалкой цене стоит даже самая яркая и сильная человеческая жизнь.

Но «художественное» в 900-е годы Толстой писал чаще всего, по его же выражению, «от себя потихоньку», не придавая ему решающего значения. Еще в 1893 году в письме к Лескову он даже утверждал, что «совестно писать про людей, которых не было и которые ничего этого не делали». «Совестно писать неправду, что было то, чего не было», — возвращался он к тому же и в том же году в дневнике. «Надо быть правдивым, а не выдумщиком. Вот почему я и предпочитаю читать исторические журналы, а не общелитературные»[2], — повторил он позднее, в 1898 году, одному из мемуаристов. Неприятие или во всяком случае сомнения у Толстого, очевидно, все больше вызывали не только специальные занятия «художественным», но и само оно в особом своем качестве.

И он все больше сосредоточивал свои усилия на прямом вмешательстве в ход жизненных событий. Это, разумеется, питало собою и литературную деятельность писателя — у Толстого на всем протяжении его долгого пути так ни разу и не появилось ни малейших признаков не только «литературщины», но и литературной «умелости», так называемого «мастерства»[3], а замыслы обступали его чуть не до последнего часа. Однако захвачен был поздний Толстой прежде всего прямым пересозданием мира людского.

Неуклонно борется он против применения насилия. В 1900 году выступает со статьей «Не убий». В 1901 году

---

[1] Палиевский П. В. Литература и теория. — М., 1979. — С. 12—13.

[2] Фаресов А. И. Мое знакомство с Л. Н. Толстым//Летописи Государственного Литературного музея. — М., 1938. — Кн. 2. — С. 442.

[3] «Ох, эта литература, которая пахнет литературой! Главное достоинство Толстого состоит в том, что его вещи жизнью пахнут», — писал как-то в 1868 году Тургенев П. В. Анненкову.

требуст от царя прекратить репрессии против студентов. После поражения революции 1905 года в знаменитом своем «Не могу молчать» (1908) осуждает правительственный террор, смертные казни... Обличает, обвиняет, зовет...

Но безусловно отвергал Толстой и насилие революционное, хотя должен был признать, что и крестьянство все больше втягивалось в революционные действия. В 1908 году в предисловии к альбому художника Орлова с изображениями русской деревни он с горечью констатировал, что «русский мужик научился делать революции».

Продолжалась, шла дальше неустанная работа Толстого над собой самим. В ней он видел обязательное условие понимания других людей и за пять лет до смерти, 21 сентября 1905 года, записал: «Во мне все пороки, и в высшей степени... Все, все есть, и в гораздо большей степени, чем у большинства людей. Одно мое спасение, что я знаю это и борюсь, всю жизнь борюсь. От этого они называют меня психологом». Стремясь, видимо, быть последовательным до конца, привести ради этого собственный быт в совершенное соответствие с утверждаемой программой жизни, поддержать личным примером призыв «отойти от зла», Толстой и ушел на своем восемьдесят третьем году из Ясной Поляны... Ушел, снова — даже на краю зияния — побуждая людей задуматься и изменить жизнеустройство.

«Скульптор Эрзя изобразил Толстого в вихре его закрутившейся бороды. Это символ движения, движения, как бы вырастающего из самого себя. Это символ движения его пламенной совести... которая не мирилась ни с какими остановками и окостенением. Если бы Толстой выздоровел, он бы не остался на «своей» станции Астапово. Он бы пошел дальше, ибо ему нужно было уйти от всего, что грозило его остановить. Для него не было в жизни станций и остановок, он был странником, типичным русским странником по натуре и по своим писательским и этическим исканиям»[1].

Литература. Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. — М., 1960—1965; Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. — М., 1978—1985; В. И. Ленин о Толстом. — М., 1969; Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. — М., 1978; Л. Н. Толстой в русской критике. — 3-е изд. — М., 1960; Бурсов Б. И. Л. Н. Толстой. Семинарий. — Л., 1963; Аннинский Л. А. Лев Толстой и кинематограф. — М., 1980; Бабаев Э. Г. «Анна Каренина» Л. Н. Толстого. — М., 1978; Бочаров С. Г. Роман Л. Толстого «Война и мир». — 3-е изд. — М., 1978; Бурсов Б. И.

[1] Лихачев Д. С. Лев Толстой и традиции древней русской литературы//Литература — реальность — литература. — Л., 1984. — С. 130

Лев Толстой и русский роман. — М.; Л., 1963; Гинзбург Л. О психологической прозе. — Л., 1977 (гл. «Проблемы психологического романа»); Громов П. О стиле Льва Толстого. «Диалектика души» в «Войне и мире». — Л., 1977; Днепров В. Искусство человековедения. Из художественного опыта Льва Толстого. — Л., 1985; Ермилов В. В. Толстой-романист. «Война и мир». «Анна Каренина». «Воскресение». — М., 1965; Мотылева Т. Л. О мировом значении Л. Н. Толстого. — М., 1957; Полякова Е. И. Театр Льва Толстого. Драматургия и опыты ее прочтения. — М., 1978; Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. — М., 1972 (статьи «Идеи и формы в творчестве Л. Толстого»; «О психологизме в творчестве Стендаля и Л. Толстого», «Образ Кутузова и философия истории в романе Л. Толстого «Война и мир»); Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. — М., 1975 (гл. «Новаторство Льва Толстого в романе-эпопее «Война и мир»); Шкловский В. Б. Лев Толстой. — 2-е изд., испр. — М., 1967; Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой. Семидесятые годы. — Л., 1974.

Антон Павлович Чехов

(1860—1904)

Чехов сказал однажды: «Все мною написанное забудется через 5—10 лет; но пути, мною проложенные, будут целы и невредимы». Первая фраза — отчасти дань скромности, отчасти шутка, вторая — полна глубокого и важного смысла. Чехов считал себя пролагателем новых путей и в этом видел свое писательское назначение. Какие же это были пути?

В конце 80-х годов, когда творческий метод Чехова уже вполне определился, он заметил в письме Плещееву от 9 апреля 1889 года: «Цель моя — убить сразу двух зайцев: правдиво нарисовать жизнь и кстати показать, насколько эта жизнь уклоняется от нормы. Норма мне неизвестна, как неизвестна никому из нас. Все мы знаем, что такое бесчестный поступок, но что такое честь — мы не знаем».

Можно ли, однако, показать уклонение от нормы, не зная, что такое норма? Чехов считал это возможным. Норма жизни и человеческих отношений, думал он, не всегда может быть прямо выражена и декларирована, но подлинный художник всегда чувствует и ощущает ее, видит отклонения от нее, показывает их и таким образом как бы конструирует норму от обратного.

Иногда Чехов имеет дело с отклонениями явными, зримыми, грубыми и нелепыми. На них он отвечает смехом. Но чем дальше, тем больше внимание Чехова останавливается не на том, что ясно видно, а на том, что едва заметно,

что скрывается, прячется под покровом обыденной, привычной повседневности. Отклонением от нормы он начинает считать не только вопиющие факты социального зла, прямое бесчестие или прямую ложь в отношениях между людьми. Отклонение может быть микроскопично, почти неощутимо, совершенно будничио—и тем не менее оно должно быть отмечено и показано именно как отклонение от нормы, как ее нарушение. Вопиющие факты социального зла и неправды, резкие, определенные, бросающиеся в глаза, — это не единственный и даже не главный показатель ненормальности жизни, это только частный случай, такой же, как тысячи других, менее заметных, труднее ощутимых. Художник на то и художник, чтобы видеть то, чего не дано видеть рядовому наблюдателю.

В марте 1886 года в письме брату Николаю, рассуждая о требованиях воспитанности, Чехов заметил, что настоящие люди «болеют душой и от того, чего не увидишь простым глазом». Это требование чеховской этики становится также коренным принципом его эстетики. В письме А. С. Суворину 17 октября 1889 года, откликаясь в частном письме на одно из мелких будничных проявлений житейской непорядочности, Чехов сказал: «Все это мелочи, пустяки, но, не будь этих мелочей, вся человеческая жизнь всплошную состояла бы из радостей, а теперь она наполовину противна».

Место кричащей несправедливости заступил обычный порядок вещей в мире, который давно сложился и не скоро кончится. Ненормальной оказывается сама норма жизненных отношений, а не ее нарушение — вот о чем говорит Чехов во многих своих произведениях. Ненормально нормальное — эта тема просвечивает во всем творчестве Чехова.

Страшно нестрашное — таково другое выражение той же чеховской темы, той же основной его мысли. Страшны не жизненные трагедии, а житейские идиллии. Страшны не внезапные резкие перемены в человеческой судьбе — страшна, напротив, жизнь, которая совсем не меняется, в которой ничего не происходит, в которой человек всегда равен себе.

Нереально реальное — таково третье (наиболее общее) выражение все той же единой чеховской темы. Сложившаяся жизненная норма, уклоняющаяся от той идеальной нормы, которая существует в сознании писателя, хотя и не может быть определена позитивно, теряет в глазах Чехова реальные очертания и приобретает оттенок призрачности, фантастичности, алогизма. На этом принципе нереальности, алогизма построен, например, рассказ «Случай из прак-

тики» (1898). «Недоразумение», «ошибка», «логическая несообразность», доходящие до фантастики, — вот что раскрывается Чехову в обыденной жизни, если к ней подходить как к «путанице всех мелочей, из которых сотканы человеческие отношения».

Говоря одинаковым тоном о большом и малом, Чехов не делал различия между крупными и мелкими явлениями, между значительными и незначительными событиями и в своей смелой «наивности» реформатора разрушал привычное соотношение тем, сюжетов и авторских акцентов. Это было уже давно замечено читателями и критиками, но далеко не сразу было понято, что возникла новая художественная система, новая поэтика бесконечно малых величин и «подводного течения».

Россия приближалась к периоду исторических бурь. Литература наполнилась большими ожиданиями и предчувствиями. Для того чтобы выразить их, понадобились новые слова и новые пути. Реализм перестраивался и вырабатывал новую форму. Совершался процесс обновления русского реализма.

Посмотрим, как протекал этот процесс в творческом развитии Чехова. Обратимся прежде всего к фактам его жизни, к формированию его личности.

Антон Павлович Чехов родился 17 (29) января 1860 года в Таганроге. Дед и отец Чехова были крепостными помещика Черткова, отца В. Г. Черткова, друга и последователя Л. Н. Толстого. Дед Чехова, Егор Чехов, человек недюжинных способностей и твердого характера, выкупился на волю за большие деньги, скопленные им за много лет. После этого он поступил на службу к графине Платовой в ее имения — степные слободы Крепкую и Княжую и дослужился там до должности управляющего. В этих степных слободах в ранней юности не раз бывал будущий писатель отчасти как гость у своего деда, отчасти как работник у него же. Эти поездки в степные места отразились впоследствии в нескольких рассказах Чехова.

Ко времени рождения Антона Павловича отец его, Павел Егорович, был в Таганроге владельцем бакалейной лавки; дети помогали ему в торговле. Павел Егорович придерживался суровых и патриархальных методов воспитания, работать приходилось много и трудно; подзатыльники, порка — все это было привычным и узаконенным явлением. Вместе с тем Павел Егорович не был лишен

умственных интересов и даже некоторой образованности, он наизусть читал Кольцова, рисовал и играл на скрипке.

Семи лет от роду Чехов был определен в греческую школу, где пробыл два года. Павлу Егоровичу приходилось вести дела с местными греками, он стремился к тому, чтобы сыновья Николай и Антон, которых он думал определить по торговой части, знали греческий язык. Вот почему Чехов попал в это учебное заведение, где, по словам его биографа, старшего брата Александра, «обучались, главным образом, дети шкиперов, дрягилей, матросов, мелких маклеров, греков-ремесленников и вообще низшего ранга». Учили там совершенно безграмотные учителя, а родители отдавали обычно в эту школу своих детей, как пишет тот же биограф, «не столько для обогащения ума книжной наукой, сколько для того, чтобы они (дети) не баловались и не мешали дома».

В 1869 году Чехов поступил в таганрогскую классическую гимназию. Это была обычная провинциальная казенная гимназия, о которой можно себе составить представление по рассказу Чехова «Человек в футляре». Инспектор этой гимназии А. Ф. Дьяконов послужил прототипом для Беликова. Законоучитель протоиерей Покровский дал Чехову шутливое прозвище Чехонте, которое стало его литературным псевдонимом.

Уже в гимназические годы Чехов производил впечатление богато одаренного юноши. Учитель русского языка обращал на него всегда особенное внимание, а товарищи любили его увлекательные рассказы, в которых явственно пробивались юмористические нотки.

Неистощим был Чехов и в импровизациях, которые разыгрывались в семейном кругу.

По свидетельству друзей детства Чехова, будущий писатель в гимназические годы не проявлял живого интереса к общественно-политическим вопросам. Первые толчки к самостоятельной мысли и к критике существующего жизненного уклада он получил не столько от социальных контрастов или политического угнетения, сколько от однообразных впечатлений мещанской жизни, мелочной, скудной радостями, наполненной мелкими дрязгами, отмеченной тяжелой печатью оскорбительной нравственной нечистоплотности, неуважением к человеческой личности. «Для него еще в юности «борьба за существование» развернулась в неприглядной, бескрасочной форме ежедневных, мелких забот о куске хлеба... — писал М. Горький. — Он видел жизнь только как скучное стремление людей к сытости, по-

кою; великие драмы и трагедии ее были скрыты для него под толстым слоем обыденного»[1].

В 1876 году отец Чехова, торговые дела которого пошатнулись, вынужден был закрыть свою лавочку и переехать в Москву, где к тому времени находились его старшие сыновья. Антон Павлович остался в Таганроге без семьи вместе с братом Иваном. Для Чехова наступили особенно трудные времена. Ему приходилось учиться и одновременно зарабатывать на жизнь не только для себя, но и для отчаянно нуждавшейся семьи. Он продолжал жить в доме, который был для него родным, но теперь перешел в чужие руки. За угол, который отвел Чехову новый хозяин дома, он должен был бесплатно заниматься с его племянником. Кроме того, ему приходилось искать для себя и другие грошовые уроки, почти все свободное от занятий время уходило на репетиторство. Этот период нужды и лишений способствовал в то же время развитию у Чехова чувства независимости и собственного достоинства. Он не только сам высоко ценит это чувство, но стремится привить его и своему младшему брату Михаилу. «Не нравится мне одно, — пишет он ему в апреле 1879 года, — зачем ты величаешь особу свою «ничтожным и незаметным братишкой». Ничтожество свое сознаешь? Не всем, брат, Мишам надо быть одинаковыми. Ничтожество свое сознавай, знаешь где? Перед богом, пожалуй, перед умом, красотой, природой, но не перед людьми. Среди людей нужно сознавать свое достоинство. Ведь ты не мошенник, честный человек? Ну и уважай в себе честного малого и знай, что честный малый не ничтожность».

В 1879 году Чехов окончил гимназию и поступил в Московский университет на медицинский факультет. Он очень серьезно занялся медициной, не менее серьезно, чем литературной деятельностью. «Не сомневаюсь, — писал он впоследствии, — занятия медицинскими науками имели серьезное влияние на мою литературную деятельность; они значительно раздвинули область моих наблюдений, обогатили меня знаниями, истинную цену которых для меня, как для писателя, может понять только тот, кто сам врач... Знакомство с естественными науками, с научным методом всегда держало меня настороже, и я старался, где было возможно, соображаться с научными данными, а где невозможно — предпочитал не писать вовсе».

---

[1] Горький М. Собр. соч.: В 30 т. — М., 1950. — Т. 5. — С. 430—431.

Естественные науки сыграли очень важную роль в формировании взглядов Чехова на жизнь. В студенческие годы Чехов задумал даже писать работу на тему «История полового авторитета», в которой с естественнонаучной точки зрения думал осветить женский вопрос. Необходимость равенства полов Чехов собирался тогда аргументировать тем, что «сама природа не терпит неравенства».

Естественные науки способствовали созреванию у Чехова высокого представления о жизни, формированию идеала естественного человека, с разнообразными интеллектуальными задатками, homo sapiens в высшем значении слова. В свете этих взглядов и настроений Чехова становятся понятными его слова в письме А. Н. Плещееву от 4 октября 1888 года: «Моя святая святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода...» Легко представить себе, насколько противоестественными должны были казаться Чехову смешные в своей уродливости формы повседневного быта, досадные и глупые проявления бытовой неопрятности.

В 1884 году Чехов окончил университет. К этому времени он был уже писателем, заметным сотрудником юмористических изданий. В 1880 году в журнале «Стрекоза» было опубликовано «Письмо к ученому соседу», печатался он также в журналах «Будильник», «Зритель», «Мирской толк», «Москва», «Свет и тени», «Спутник».

С 1882 года начинается сотрудничество Чехова в «Осколках», лучшем юмористическом журнале того времени, выделявшемся на общем сером фоне безыдейной юмористической журналистики 80-х годов своим относительно прогрессивным направлением. Работу в этом журнале и близкое общение с его редактором Н. А. Лейкиным Чехов считал важным фактом своей писательской биографии.

Литературная деятельность Чехова началась в тот исторический период, когда закончилась революционная ситуация 70-х годов и в стране надолго воцарилась жестокая реакция. Победа партии самодержавия, торжество «охранителей порядка», бессилие и трусость либерального общества — все это наложило тяжелый отпечаток на русскую жизнь 80-х годов. Важно учесть к тому же, что реакция праздновала свою победу в условиях укрепления в России новых, буржуазных отношений. В эту пору наряду с реакционным помещиком равноправным хозяином положения стал сытый буржуа-мещанин, довольный своим утробным существованием. Против этих «героев времени» — охранителей порядка, чиновников по должности и в душе, против

обезличенных обывателей, против самодовольных мещан — было направлено ранее юмористическое творчество Чехова.

ТВОРЧЕСТВО ЧЕХОВА В 80-е ГОДЫ

Чехов дебютировал рассказами и сценками в мелких юмористических журналах и не сразу выделился на общем фоне. Ранние произведения его далеко не однородны по своему художественному достоинству. Наряду с превосходными комическими рассказами встречаются сценки и очерки, ничем не выделяющиеся среди тех, что помещались на страницах «Осколков», «Будильника» и «Стрекозы», попадаются неостроумные каламбуры и разного рода «мелочишки», написанные ради заработка, в погоне за печатными строчками. Однако при всей разнородности и неравноценности ранних опытов Чехова в них проступают черты, придающие своеобразие облику Антоши Чехонте.

Общий склад современной жизни в ранних юмористических рассказах Чехова предстает как нечто дикое, дремучее, а хозяева этой жизни и люди, ею воспитанные (помещики, купцы, чиновники, мещане), оказываются похожими на животных. Уже в первом рассказе «Письмо к ученому соседу» (1880) выведен дикий помещик, взгляды и понятия которого представляют смесь грубого искательства и простодушной наглости. В рассказе того же года «За двумя зайцами погонишься» все действующие лица — майор Щелколобов, майорша, писарь Иван Павлович — не люди, а какие-то человекоподобные существа. Их переживания — это не человеческие страсти, а нечто совершенно первобытное, вызывающее чувство презрительного удивления.

Самая большая известность среди этих человекоподобных животных Чехова выпала на долю хамелеона. В рассказе «Хамелеон» (1884) Чехов создал обобщение щедринской силы. Мгновенные переходы от угодничества к самоуправству, от самодурства к холопству — эти черты полицейского надзирателя Очумелова — воспринимались не только как характеристика российской полицейщины, но получали гораздо более широкий смысл. Ведь черты хамелеонства есть и у пострадавшего Хрюкина, не возбуждающего никакого сочувствия, и у дьячка из «Хирургии» с его истинно хамелеонскими переливами чувств, и у самого «хирурга» — земского фельдшера Курятина, исполненного гордости знакомством с сильными мира сего и презрением к злосчастному пациенту и ему подобным («Ничто тебе, не околеешь!»).

В более раннем очерке «Двое в одном» (1883) чиновник говорит о свободе, о правах личности, но, увидев своего начальника, сразу становится ничтожен и жалок, гордые претензии мгновенно исчезают. «Верь после этого жалким физиономиям этих хамелеонов!» — думает начальник. Хамелеоном может быть и полицейский, и маленький чиновник, и «человек, который работающий», и интеллигенты, как в рассказе «Маска», и кто угодно. Язва хамелеонства разъедает не отдельных людей и даже не отдельные сословия, а все общество.

Рядом с хамелеонами разных мастей становятся Пришибеевы, пришибленные и пришибающие блюстители порядка, добровольные соглядатаи и охранители основ. Безусловная вера в незыблемость этих основ свойственна всем — и сильным, богатым, властвующим, и слабым, униженным, оскорбленным. Люди видят в себе не людей, а чины и состояния; на этом держится современный порядок жизни.

В рассказе «Смерть чиновника» (1883) умирает маленький чиновник, привыкший унижаться и трепетать, это потомок гоголевского Акакия Акакиевича, но Чехов относится к его личности, к его жизни и смерти совсем не так, как Гоголь. Чехов смеется. Между тем смеяться над одним из «малых сих» и тем более смеяться над смертью — это нечто как будто невозможное, даже кощунственное, но в художественном мире Чехова в этом нет никакой профанации: умирает не человек, а чиновник, то есть некое искажение человека. Так в творчестве молодого Чехова возникал особый, низменный мир, где одинаково смешны и верхи и низы, и сильные и слабые, и наглые самодуры и жалкие «тряпки», «размазни» [1].

Гражданские мотивы чеховского юмора не были оценены и поняты сразу, его смех казался подчас безобидным. Эту версию поддерживали иной раз и демократически настроенные критики, в глазах которых Чехов проигрывал прежде всего по сравнению с Салтыковым-Щедриным, приучившим читателей к «свирепому юмору», подчиненному определенной социально-политической программе. У Чехова такой программы не было. Он был силен непосредственностью, максимализмом требований, ярким гуманизмом, в основе которого лежало представление о совершенном человеке с его умом, талантом, вдохновением и свободой.

Чехов, разумеется, отличался от Щедрина, но многое у

[1] «Тряпка» и «Размазня» — названия рассказов Чехова 80-х годов.

Щедрина было ему близко и родственно. Чехову была близка щедринская тема премудрых пескарей и благонамеренных зайцев; самый жанр юмористической сказки, расцветавший под пером Щедрина одновременно с чеховскими рассказами, открывал широкие возможности для юмористических обобщений, к которым стремился молодой Чехов. Не удивительно, что Чехов учитывал опыт щедринской сатиры, восхищался Щедриным и нередко подражал ему. В щедринском духе выдержана сценка 1884 года «Молодой человек», сказка «Самообольщение» (1884), сценка «Свистуны» (1885), очерк того же года «Рыбье дело (густой трактат по жидкому вопросу)».

Некоторые образы и ситуации этого «трактата» прямо восходят к щедринским сказкам. Например, щука, «когда ей указывают на ее жадность и на несчастное положение мелкой рыбешки», говорит: «Поговори мне еще, так живо в моем желудке очутишься»; карась «сидит в тине, дремлет и ждет, когда его съест щука», приговаривая при этом: «Денно и нощно должны мы быть готовы, чтобы угодить госпоже щуке... Без ихних благодеяниев...» В особенности же характерен голавль, «рыбий интеллигент».

Во многих юмористических рассказах 80-х годов Чехов безжалостно разрушает разного рода мещанские иллюзии, снимая тонкий покров условного благообразия, прикрывающий безобразную сущность житейских отношений. Все скверно в современном мещанском строе жизни и все не то, чем кажется, — это лейтмотив длинного ряда его рассказов-шуток.

В «Исповеди» (1883) все действующие лица безнадежно подлы: и сам герой, которого из человека «переделали в кассира», и его родители, и брат, и жена, и сослуживцы, и начальники, и знакомые. В «Единственном средстве» (1883), где опять Чехов откликается на модную тему воровства среди кассиров, все до одного оказываются ворами. В шутке «Случаи mania grandiosa» (1883) — все помешанные, кто на чем.

Защищая свой сатирический метод, Чехов нередко выступает против литературного приукрашивания действительности, против шаблонных образов благородных, возвышенных героев и героинь. Некоторые эпизоды из произведений литературных корифеев используются у него при этом в пародийном плане.

В «Шведской спичке», пародируя уголовный роман, основанный на психологических тонкостях, он вновь, как бы

невзначай, упоминает имя Достоевского. Ощутительный намек на «Преступление и наказание».

Чехов говорит о том, что в мире, основанном на чинах и деньгах, нет ни невинных страдальцев, ни оскорбленных мужей, ни добродетельных чиновников, ни признательных друзей. Нет даже добрых стремлений изменить собственную жизнь, сделать ее чище, лучше, порядочнее. А если такие стремления появляются, они остаются бесплодными. В рассказе «Конь и трепетная лань» (1885) жена мелкого репортера мечтает о «чистенькой» жизни и о маленьком счастье, но этим мечтам не суждено осуществиться. Актеры преисполняются добрыми намерениями и готовятся изменить свою грязную, запойную жизнь, но все лопается из-за их безалаберности и бесхарактерности («После бенефиса», 1885). Жизнь каждого отдельного человека изменить не так легко, как это представляется по романам.

По контрасту с миром пошлости, нелепости и хамелеонства у молодого Чехова возникали в разных формах образы совсем иной жизни, иных людей и отношений. Характерна в этом смысле повесть «Ненужная победа» (1882), написанная в духе романов известного венгерского писателя Мавра Йокая. Чехов даже слегка утрирует его романтическую манеру, как бы посмеиваясь над гиперболизацией чувств, характеров, сюжетных положений. И в то же время его увлекает яркость повествования, в котором действуют люди сильных страстей, где кипит борьба, где есть обиженные и обидчики, где благородство сталкивается с низостью и корыстью и одерживает победу над ними.

Симпатии автора на стороне страдающих, но гордых и внутренне свободных людей. Все это близко к мелодраме, поэтика которой была не чужда молодому Чехову. Мелодрама демократична и по своей широкой доступности и по своему духу: она поэтизирует борьбу, вселяет надежды и отрицает унылую будничность обывательской жизни и половинчатость чувства.

Мелодраматическая струя чувствуется и в драматическом этюде Чехова «На большой дороге» (1885). Здесь глухою ночью, в непогоду, в кабаке на большой дороге сходятся необычные люди: странник, верящий в то, что в мире были и есть «светлые люди», опустившийся помещик, которого в день свадьбы бросила жена, и главный герой пьесы — бродяга и вор Мерик, человек злой и буйный, презирающий людей и мучающийся лютой тоской.

Для Чехова мелодрама была противоядием против того презренного мирка хамелеонов и Пришибеевых, над которым он беспощадно смеялся в своих юмористических рассказах. Этими же творческими стимулами были порождены прозаические и драматические произведения, посвященные простой жизни обыкновенных людей, с той, однако, особенностью, что из жизни этих людей были исключены низменные чувства и мелкие, пошлые побуждения. Создавался опять-таки условный мир, но не мелодраматический, а отчасти идиллический, отчасти водевильный, как, например, в «маленьком романе» Чехова «Зеленая коса» (1882).

Здесь перед нами совсем особая жизнь, в которой нет социальных контрастов, нет борьбы, нет озлобления, где все затруднения разрешаются легко и ко всеобщему удовольствию. Люди здесь милы и шаловливы, все любят друг друга. Веселая компания очаровательных шалопаев играючи устраивает счастье влюбленных, не причиняя никому серьезных огорчений, даже отвергнутому жениху.

Примерно такова же художественная логика чеховского водевиля. Водевиль — это «народное произведение французов», по выражению Герцена, основан на вере в возможность человеческого благополучия. Зритель всегда ждет от водевиля счастливого поворота событий, и в самом деле, после трудностей, не слишком больших, забот, не слишком тяжелых, и ссор, не слишком серьезных, временно замутившаяся жизнь в водевиле становится еще более счастливой, чем до начала традиционной водевильной путаницы. В водевиле Чехова перед людьми раскрываются неограниченные возможности: мужчина может вызвать на дуэль женщину, безутешная вдовушка — мгновенно влюбиться в незнакомого мужчину, которого за минуту до этого смертельно ненавидела, а заядлый женоненавистник — столь же мгновенно перейти от презрения и гнева к страстному восхищению и любви и даже испытать все эти противоположные чувства в один и тот же миг. И все это будет вполне естественно, только естественность эта подчинена не порядкам той жизни, которой живет зритель, а закону иного, несуществующего жизненного уклада, в котором зло не имеет силы, а добро и радость одерживают победу, как в сказке. Таков «Медведь», таково же отчасти и «Предложение», где ссора для того и возникает, чтобы закончиться примирением, а взаимная несговорчивость жениха и невесты, казалось бы, исключающая возможность свадьбы, все-таки, как дает понять Чехов, свадьбой завершится.

В водевиле естественно то, что неестественно в жизни, в этом его суть и природа. Поэтому не правы исследователи, усматривающие достоинство чеховских водевилей в их жизненном правдоподобии, его нет, есть другое — веселое и дерзкое раскрепощение от порядков и норм обыденного существования. Даже если порядки эти нарушаются просто несусветной путаницей, как в «Юбилее», и то здесь действует водевильный закон отталкивания от обыденной будничности.

Иная жизнь с иными нормами и мерками, противостоящими обывательскому существованию, развертывается перед нами и в рассказах Чехова о детях. Это другая форма противостояния привычным и узаконенным представлениям и порядкам. Здесь может существовать особый, четырехугольный мир, в котором мама похожа на куклу, а кошка на папину шубу, где появляются загадочные существа вроде исчезающей тети, а папа — это не пошлый «папаша» из одноименного рассказа Чехова, а тоже загадочный человек («Гриша»). Освещая мир светом детского сознания, Чехов преображает его, делая милым, веселым, забавным и чистым. Однако роль детского сознания не только в том. Иногда в детских рассказах Чехова привычный мир становится странным, непонятным, ненатуральным. Маленький герой рассказа «Кухарка женится» смотрит, как происходит сватовство, и ничего не понимает, на все совершающееся перед его глазами он глядит как существо с другой планеты, и люди начинают выглядеть как манекены, производящие непонятные действия, которые почему-то никого не удивляют. Удивляются только ребенок и автор, который иногда говорит одновременно за себя и за ребенка: «Опять задача для Гриши: жила Пелагея на воле, как хотела, не отдавая никому отчета, и вдруг, ни с того, ни с сего, явился какой-то чужой, который откуда-то получил право на ее поведение и собственность!»

В этом удивлении, в этой высокой наивности заключена разрушительная сила. Человек удивленный стоит (или ставит себя) вне того порядка, который это удивление вызывает. Удивляются дети, мудрецы и отрицатели. Либеральные публицисты не удивляются, они понимают и объясняют. Толстой удивлялся и недоумевал, очень часто удивлялся Глеб Успенский, в этом была одна из важных особенностей их художественной и мировоззренческой позиции. В своем искусстве удивляться Чехов во многом сближается с ними, отделяя себя от равнодушных и притерпевшихся, от понимающих и разочарованных. В рассказе «Детвора» дети иг-

рают в азартную игру на деньги, но только один из них, мальчик девяти лет, отдает дань «финансовым соображениям», остальные же цены деньгам не знают, для них это только условие игры, копейка для них ценнее рубля, и это их непонимание чисто и мудро. Зато гимназист пятого класса все понимает, он знает также, что детям нельзя давать денег, и «вид у него заспанный и разочарованный». Он мог бы испортить веселую игру, но это ему не удалось, потому что детей сморил сон и они улеглись на мамином постели. Автор желает им спокойной ночи, он с ними заодно, он вошел в их мир, ему нет дела до скучных педагогических догм и запретов, придуманных заспанными и разочарованными умниками.

В рассказе «Дома» (1887) условия и сухая прямолинейность выработанных публичной жизнью моральных представлений выясняется при первом же столкновении с наивными и чистыми детскими понятиями о справедливости и красоте.

Любопытно, что среди людей, отделившихся от привычных жизненных норм, у Чехова оказываются и больные. В рассказе «Именины» (1888) воспроизводится самочувствие больного человека, самим физическим состоянием своим поставленного вне привычной и шаблонной жизненной колеи. Речь идет о женщине, ожидающей ребенка.

Оказывается, что взгляд ее приобретает особую зоркость и обостренную чуткость не только к крупной, но и к мелкой, даже мельчайшей фальши, лжи, непорядочности и уродливости в отношениях между людьми, в самом строе жизни, в бытовом ее укладе; даже ничтожные, почти незаметные шероховатости в мыслях, поступках, словах, в одежде — в чем угодно — задевают героиню рассказа и заставляют ее реагировать на все эти шероховатости с остротой и резкостью, недоступной нормальному, здоровому человеку с неизбежно притупившейся чувствительностью.

Чехову необыкновенно важно также и то, что короткий период выздоровления от тяжкой болезни дает человеку возможность с огромной силой почувствовать ценность жизни и значительность самых простых ее радостей.

Так, поручик Климов в рассказе «Тиф» (1887), оправившись от болезни, испытывает «ощущение бесконечного счастья и жизненной радости, какую, вероятно, чувствовал первый человек, когда был создан и впервые увидел мир... Он радовался своему дыханию, своему смеху, радовался, что существует графин, потолок, луч, тесемка на занавеске,

Мир божий даже в таком тесном уголке, как спальня, казался ему прекрасным, разнообразным, великим».

Этот пронизывающий взгляд больного или выздоравливающего человека сливается с авторским взглядом, и перед читателем вырисовывается утверждаемая автором норма отношения к миру «естественного», «первого» человека, свободного от бытовых и социальных условностей и предрассудков.

Резко выделены у Чехова из обычной среды и люди из народа, вольные скитальцы, мечтатели, артистические натуры, появляющиеся во многих его рассказах 80-х годов («Он понял!», «Егерь», «Художество», «Свирель», «День за городом»).

Очень важно здесь это нерасчленимое единство детскости, мудрости, подвижничества, любви к природе и презрения к оседлости. Если человека, подобного Терентию, («День за городом») поднять на высоты культуры и сделать его бродяжничество сознательным, то перед нами возникнет образ Пржевальского, каким его нарисовал Чехов в 1888 году в замечательном некрологе великому путешественнику. Он для Чехова человек «подвига, веры и ясно осознанной цели».

Люди, ему подобные, доказывают возможность существования деятелей иного типа, чем «скептики, мистики, психопаты, иезуиты, философы, либералы и консерваторы». Смысл жизни таких людей, как Пржевальский, их «подвиги, цели и нравственная физиономия доступны пониманию даже ребенка», и это для Чехова лучшее доказательство их нужности для народа. «Их идейность, благородное честолюбие, имеющее в основе честь родины и науки... делают их в глазах народа подвижниками, олицетворяющими высшую нравственную силу». Важность жизненных целей «в глазах народа» для Чехова равнозначна их доступности «пониманию даже ребенка». Это подчеркивает родство детской и народной темы в творчестве Чехова.

Через два года после этого некролога Чехов сам пошел по пути Пржевальского и совершил с исследовательскими целями путешествие на остров Сахалин. Люди, не знавшие, что значат для Чехова путешествия и путешественники, не могли понять, почему им овладела загадочная mania sachalinosa.

Для Чехова же это был гражданский поступок, отделявший его от скептиков и мистиков, от либералов и консерваторов. Это было для него своеобразное «хождение в народ». В книге «Остров Сахалин» Чехов выступил как ис-

следователь народной жизни, протекающей в условиях каторги и ссылки.

Изучив специальную литературу и проверив научные данные личными впечатлениями художественно зоркого наблюдателя, Чехов рассказал обо всем увиденном и узнанном из книг с удивительной сдержанностью и полным беспристрастием. Мы найдем у него сведения о жестоких врачах и о человечных администраторах, как и о других администраторах, грубых, неотесанных и злых; о казнях, о наказаниях плетьми и рядом с этим о трогательном венчании в тюремной церкви молодого каторжника. Чехов говорит о жестокости и о человечности, о мрачном и об отрадном, но суровых картин и впечатлений у него, разумеется, больше. «Что в России... страшно, то здесь обыкновенно», — пишет Чехов, и рассказывает он об этом страшном без тени сентиментальности или подчеркнутой взволнованности, иной раз даже несколько суховато, и серьезность тона усиливает солидную убедительность сдержанно-спокойного, но далеко не бесстрастного повествования.

Гуманное чувство насквозь пронизывает книгу Чехова, только проявляется оно не в эмоциях автора, а в языке фактов и цифр, говорящих не о виновности «красноносых смотрителей», а о бездушии общего порядка, порождающего гиблые места.

Любопытно одно наблюдение Чехова: рассказывая о сахалинских семьях, он приходит к выводу, что «самые нужные и самые приятные люди на Сахалине — это дети, и сами ссыльные хорошо понимают это и дорого ценят их. В огрубевшую, нравственно истасканную сахалинскую семью они вносят элемент нежности, чистоты, кротости, радости». Таких светлых, умиленных строк очень немного в «Острове Сахалине». Они возвращают нас к уже знакомым мыслям Чехова о детях с их особым внутренним миром и о простых людях из народной среды. Тех и других при всех непреодолимых преградах, отделяющих детей от взрослых, сближает все-таки в глазах Чехова некий дух стихийной, почти бездумной непосредственности. Однако, говорит Чехов, как бы непосредственны ни были люди, жизнь ставит перед ними загадки и заставляет искать ответы. Даже тот, кто почти ни о чем не думает, тот все-таки думает о счастье, о смысле жизни, пусть очень примитивно, но не думать об этом не могут даже самые стихийные люди.

В рассказе «Счастье» (1887) Чехов стремится проникнуть в самый строй и характер первоначальной, едва зарождающейся, только что отделившейся от природы челове-

ческой мысли. В самой обстановке рассказа есть что-то архаическое, неторопливое — пастухи, тысячи овец, — и все погружены в раздумье: думают пастухи, «овцы тоже думали»... Люди думают о счастье, и оно где-то рядом, близко, но не дается в руки. В этом есть какой-то обман, сама жизнь обманывает человека, природа равнодушна к нему, начальство и господа ему враждебны. «Берут их завидки на мужицкое счастье». И все это из века в век, и в этом не видно смысла — такова суть тех длинных, тягучих дум, в которые погрузились герои Чехова.

Повествователь вступает на путь смелого художественного антропоморфизма, и в пейзажных картинах ему открывается, что сама природа говорит и как будто даже «думает» о том же: в полете долговечных птиц, в неизменности природных циклов, в безграничности степи — «ни в чем не видно было смысла» и даже лучи восходящего солнца, ложась на землю, стараются показать, «что это не надоело им», то есть тоже участвуют в каком-то вечном обмане. Но герои Чехова, которые сродни природе, и сама природа, которой надоело обманывать, и повествователь, обнимающий художественным взором и пастухов, и овец, и грачей, и степь, знают, что смысл жизни и счастье вместе с ним должны быть найдены. Повествователь, разумеется, видит дальше, чем его герои. Он знает, что «на этом свете, кроме молчаливой степи и вековых курганов, есть другая жизнь, которой нет дела до зарытого счастья и овечьих мыслей». Чехов больше любил деятельное существование и энергичных людей, чем овечьи мысли и жизнь, застывшую на века. Тем более важно ему было, что смутная мысль о счастье появляется даже среди степного безмолвия.

Примерно так же обстоит дело и в знаменитой чеховской «Степи» (1888). Степь принимает облик живого существа, она изнывает, томится и тоскует. Степная трава жалуется и убеждает кого-то, что солнце выжгло ее понапрасну. Степной коршун «вдруг останавливается в воздухе, точно задумавшись о скуке жизни, потом встряхивает крыльями и стрелою несется над степью, и непонятно, зачем он летает и что ему нужно». Вместе с тем в степи есть нечто богатырское, она навевает мальчику Егорушке сказочные мысли, и он знает, что по степи должны были бы ездить люди вроде Ильи Муромца и Соловья-разбойника и что богатыри были бы ей к лицу.

Эти образы и картины сплетаются с мыслью о счастье, о нем думает степь и тоскуют люди, о нем думает и рассказчик, недаром он спрашивает об одиноком тополе: «Сча-

стлив ли этот красавец?» Мы видим даже безмерно счастливого, влюбленного человека, но он одинок. Все же остальные простые русские люди любят вспоминать прошлое, к настоящему же относятся почти с презрением. Теперь, считают они, «дороги стали короче, купцы скупее, народ беднее, хлеб дороже, все измельчало и сузилось до крайности». Здесь Чехов проницательно отметил характерную черту народного сознания его времени: идеализация прошлого всегда возникает в периоды общественных переломов.

Русская жизнь переживала один из таких периодов, и на степных просторах появились новые люди и новые нравы. По степи «кружит» богач Варламов, и перед загадочной денежной властью его склоняются все: и купец, и объездчик, и священник, и красивая знатная дама. Это богатырь нового времени, в нем виден размах, но нет поэзии, он — олицетворение безрадостной деловой сухости. Появляются в повести и люди, ему противостоящие. Таков Соломон с его невзрачной фигуркой и надменным выражением глаз. Он многое понял в современном строе жизни: «Я лакей у брата, брат лакей у проезжающих, проезжающие лакеи у Варламова, а если бы я имел десять миллионов, то Варламов был бы у меня лакеем». Он отказался признать такой порядок и спалил в печи свои деньги. В его кривлянье, в его надменности, в его ненависти ко всем виден протест, но это протест бессильный и юродивый.

Есть в «Степи» и воплощение подлинной мощи, стихийной и буйной, — подводчик Дымов, рослый, красивый и сильный человек. В нем много злобы и бессмысленной жестокости; наше знакомство с ним начинается с того, что мы видим, как он хлещет что-то кнутом. «Судя по движениям его плеч и кнута, по жадности, которую выражала его поза, он бил что-то живое». Дымов бьет живое существо с жадностью — эта страшная подробность введена не случайно. На этот раз он убил ужа, но про него недаром говорят: «Дымов, известно, озорник, все убьет, что под руку попадется».

И рассказчику тоже кажется, что взгляд Дымова «искал, кого бы убить от нечего делать и над чем бы посмеяться». Егорушка ненавидит Дымова всей душой, а это для автора и читателя много значит. И вместе с тем Дымов не просто злой озорник, а еще и тоскующий человек. «Скушно мне!» — говорит он, и в это время лицо его не выражает злобы.

«Жизнь наша пропащая, лютая!» — восклицает Дымов, и здесь уже видна мысль, еще стихийная, едва нарождаю-

щаяся, но все-таки просыпающаяся мысль. Куда приведет Дымова жизнь — мы не знаем. В одном из писем Чехов говорил, что Дымов создан для революции, но так как ее в России не будет, то он угодит в острог. В рассказе Чехов не дает такого ответа и доверяет жизни досказать будущее этого человека. Не говорит он и о судьбе Егорушки, для которого начинается новая, неведомая жизнь. «Какова-то будет эта жизнь?» — спрашивает автор о своем маленьком герое, но в сознании читателей вопрос расширяется. Что будет с другими людьми? Они тоскуют вместе со степью, они не хотят, чтобы жизнь их была «пропащая, лютая», достойная презрения, и в их неясных мыслях и смутных стремлениях таится возможность важных жизненных перемен.

Об этом Чехов писал не только в «Счастье» и «Степи», но и во многих других рассказах начиная с середины 80-х годов. В это время в русской жизни все явственнее стали намечаться симптомы оживления, предвещавшие общественный подъем 90-х годов. Чехов стремился выяснить, как зарождается в людях мысль о правде и неправде, как возникает первый толчок к переоценке жизни, личной и общей, как человек, совсем, казалось бы, к тому неподготовленный, выходит из состояния умственной и душевной пассивности.

Начинался новый период творческого развития Чехова.

ТВОРЧЕСТВО ЧЕХОВА В 90—900-е ГОДЫ

В рассказе 1886 года «Тяжелые люди» (первая редакция) Чехов писал: «Бывают в жизни отдельных людей несчастья, например, смерть близкого, суд, тяжелая болезнь, которая резко, почти органически изменяет в человеке характер, привычки и даже мировоззрение».

В этих словах заключена целая художественная программа, которую Чехов осуществлял последовательно на протяжении многих лет. Об этом писал он в «Горе», «Беде», «Лешем», «Дуэли», «Скрипке Ротшильда», «Убийстве» и других, менее значительных произведениях.

Смерть близкого как толчок к пересмотру всей жизни, к переоценке ее — это тема рассказа «Горе». У токаря Григория Петрова, великолепного мастера и в то же время непутевого мужика, внезапно умирает жена, по пути в больницу, куда он ее везет. «Горе застало токаря врасплох, нежданно-негаданно, и теперь он никак не может очнуться, прийти в себя, сообразить». Потребность «сообразить» при-

водит его к мысли о неправильно прожитой жизни, к стремлению изменить ее. Изменить жизнь ему не удастся, «токарю аминь», но мысль о переломе уже зародилась, и это само по себе имеет бесспорную нравственную ценность и свидетельствует о духовной одаренности человека, недаром он мастер, натура артистическая. В процессе возрождения души правда и красота часто идут у Чехова рядом.

К основным темам и мотивам «Горя» Чехов вернулся несколько лет спустя в «Скрипке Ротшильда» (1894). Под влиянием внезапно обрушившегося горя, смерти жены, и собственной тяжелой болезни другой мастеровой человек, столяр Бронза, опять-таки незаурядный и артистически одаренный, подводит итоги своей жизни. В результате мучительных раздумий он приходит в недоумение перед сложившимся порядком «пропащей, убыточной жизни» и задает вопросы необыкновенно наивные и в то же время поразительно глубокие: «Зачем люди делают всегда именно не то, что нужно?»; «Зачем вообще люди мешают жить друг другу?», «...зачем на свете такой страшный порядок, что жизнь, которая дается человеку только один раз, проходит без пользы?». Ответов на эти вопросы пока нет, но задавать их людям необходимо. Такие вопросы задает сама жизнь, это делает и искусство.

Герой «Скрипки Ротшильда», наделенный музыкальным даром, сочинил перед смертью мелодию, в которую вложил свои недоуменные и печальные вопросы; в исполнении другого музыканта она звучит так уныло и скорбно, что слушатели плачут. Растревоженная душа пробудившегося человека продолжает жить в искусстве и будит беспокойство в людях. И в «Горе», и в «Скрипке Ротшильда» совершается чудо: оба героя воскресают на смертном ложе; но воскресение никогда не бывает запоздалым и они прожили свою жизнь не напрасно.

В других произведениях Чехова речь идет о людях просвещенных, живущих, казалось бы, широкими умственными интересами, но оказывается, что их мысль так же дремлет, как у простых людей, и они так же нуждаются в суровом толчке. Для героя «Скучной истории» (1889) таким толчком была самая обычная и совершенно неизлечимая болезнь, имя которой — старость. Старый профессор страдает бессонницей, и уже одно это имеет важное влияние на его мысль, потому что «не спать ночью — значит, каждую минуту сознавать себя ненормальным».

Он вышел из привычной нормы, и суть жизни и человеческих отношений начала приоткрываться перед ним. Вре-

менами им овладевают «странные, ненужные мысли», и привычным состоянием его становится недоумение. Тогда покровы обычных представлений спадают перед его взором, он видит свой главный недостаток — равнодушие — и осуждает себя. «Я холоден, как мороженое, и мне стыдно», — признается он в своих записках. Он начинает трезво понимать бездушие своих близких, распадение связей между людьми. В этом прозрении есть свои нравственные издержки: пропадает его прежнее великодушие, его сдержанная объективность, у него появляются злые мысли, каких раньше не было, «мысли и чувства, достойные раба и варвара». И все-таки прозрение не прошло для него даром: он «вдруг» понял, что в его жизни не хватало внутреннего стержня, что в ней не было «общей идеи», а без этой идеи жизнь мыслящего человека ущербна и ведет к горестному краху и полному одиночеству. До «общей идеи» профессор не доходит, он даже не знает, в чем должна быть ее суть, но он близок к пониманию того, что «осмысленная жизнь без определенного мировоззрения — не жизнь, а тягота, ужас», как сказал в 1888 году Чехов в одном из своих писем.

Самым твердым фундаментом современного мировоззрения Чехов считал естественнонаучный материализм. «Все, что живет на земле, материалистично по необходимости... — говорил Чехов. — Существа высшего порядка, мыслящие люди — материалисты тоже по необходимости. Они ищут истину в материи, ибо искать ее больше им негде, так как видят, слышат и ощущают они одну только материю.

По необходимости они могут искать истину только там, где пригодны им микроскопы, зонды, ножи... Я думаю, что, когда вскрываешь труп, даже у самого заядлого спиритуалиста необходимо явится вопрос: где тут душа? А если знаешь, как велико сходство между телесными и душевными болезнями, и когда знаешь, что и те и другие болезни лечатся одними и теми же лекарствами, поневоле захочешь не отделять душу от тела» (из письма А. С. Суворину 7 мая 1889 года).

Таким образом, материалистическое понимание природы и человека как части природы было для Чехова обязательной основой той «общей идеи», в которой нуждается современное человечество. Но тут же сразу возникал вопрос о человеке как существе общественном, о человеческом общежитии, которое должно быть построено на началах доброго согласия и взаимного расположения, о тесных связях между людьми, связях разумных и сердечных. Как добиться

установления этих связей? Ответа на этот вопрос Чехов не знал и видел в этом не личный свой недостаток, а характерную черту поколения.

Об этом говорят известные слова Чехова в письме от 25 ноября 1892 года: «Политики у нас нет, в революцию мы не верим, бога нет, привидений не боимся, а я лично даже смерти и слепоты не боюсь... Да, я умен по крайней мере настолько, чтобы не скрывать от себя своей болезни и не лгать себе и не прикрывать своей пустоты чужими лоскутьями вроде идей 60-х годов и т. п.».

Чехов считал, что эта болезнь не случайна, что она исторически обусловлена как некое переходное состояние и в этом смысле «болезнь сия, надо полагать, имеет свои скрытые от нас хорошие цели и послана недаром...». Он отвергал поэтому советы «уверовать» в жизнь, какова она есть, и отказаться от поисков высших целей.

«Кто искренне думает, что высшие и отдаленные цели человеку нужны так же мало, как коровс, что в этих целях «вся наша беда», тому остается кушать, пить, спать или, когда это надоест, разбежаться и хватить лбом об угол сундука». О себе же самом Чехов заявил совершенно решительно: «...эти цели я считаю необходимыми и охотно бы пошел искать их». Отправляясь на эти поиски, Чехов уносил с собой твердое убеждение в том, что «высшие цели» безусловно необходимы и что все прежние догматическне ответы и решения должны быть подвергнуты сомнению.

В повести «Дуэль» (1891) болезнь мысли современных образованных людей предстает в двух разновидностях: дурном гамлетизме (Лаевский) и в бездушной самоуверенности (фон Корен). То и другое есть ложь, оба героя нуждаются в нравственном очищении, и оно наступает для каждого из них. Лаевский переживает глубокий оздоровляющий кризис под влиянием обрушившегося на него несчастья и позора, фон Корен, пораженный возрождением Лаевского, которого считал неисправимым, убеждается в неправильности своего безапелляционного приговора. Жизнь, бесконечно более сложная, чем все ее объяснения, показывает ему, что «никто не знает настоящей правды, что людям надо ее искать. И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды...» — на этом сходятся оба героя, еще недавно бывшие врагами.

Осуждение догматиков, жестоких и тупых, не понимающих сложности жизни, приводит Чехова к апологии людей бессознательной гуманности, скромных и простых, в про-

стоте своей глубже понимающих жизнь, чем все догматики на свете. Так, в «Дуэли» рядом с Лаевским и фон Кореном становятся нравственно чистые простаки — доктор Самойленко и дьякон, бессознательно отрицающие антигуманную исключительность мысли и исходящие в своем поведении из ощущения сложности жизни и веры в человека.

В рассказе «Попрыгунья» (1892) фигура простого и скромного человека, мелькавшего в качестве эпизодического героя в рассмотренных выше произведениях, выдвигается на первый план и приобретает черты нравственного величия. Осип Дымов — это скромный подвижник науки, наделенный необыкновенной добротой и душевной деликатностью; он внешне не ярок и не заметен для ординарных людей вроде его жены-попрыгуньи, которая претендует на высшую интеллектуальность, но не может понять истинного величия своего мужа. Чехов видит в своей героине те же черты, которые он всегда осуждал в людях — несамостоятельность мысли, ординарность суждений, склонность к штампованным представлениям, внутреннюю холодность к окружающим, отчуждение от них.

Апология нравственного величия и сердечной простоты людей, не думающих о себе, связывает Чехова с Толстым, равно как и вера в возможность нравственного воскресения, столь ярко сказавшаяся в «Дуэли» и «Жене». Отказ от поверхностных, догматических теорий, враждебных человеку, и необходимость поисков «настоящей правды» — к этому зовет Чехов в 90-х годах. Предчувствие счастья охватывает героя рассказа «Студент» (1894) Ивана Великопольского, несмотря на то что жизнь людей мрачна и печальна. На пасху вдруг вернулась суровая зима, крестьяне живут скудно, бедно, кругом «мрак, чувство гнета», ни проблеска надежды, души людей точно омертвели и, кажется, никогда не оживут. Но это не так. Студент Иван Великопольский рассказывает простым крестьянкам евангельскую легенду о мучении и страданиях Христа, о предательстве Иуды и об отречении Петра, о его человеческой слабости, о его раскаянии и горьких слезах. Крестьянки глубоко взволнованы рассказом, и это говорит студенту о том, что правда и красота не пропадают, как ничто не пропадает в природе и в жизни людей, что все явления связаны друг с другом и «прошлое... связано с настоящим непрерывной цепью событий, вытекавших одно из другого».

Мысль, вернее догадка, о том, что при всей силе и кажущейся неизменности зла «правда и красота... по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и

вообще на земле», получает почти научное обоснование. Душа человека, внезапно постигшего эту истину, наполняется радостью, и жизнь кажется ему «восхитительной и чудесной и полной высокого смысла».

Так раскрывается в творчестве Чехова 90-х годов «общая идея», и мысль о вечности красоты и правды, ощущение близкого счастья становятся главными мотивами его произведений, даже когда они не выражены прямо. Герои Чехова начинают догадываться о «настоящей правде», и среди тяжестей грубой и несправедливой жизни их вдруг охватывает чувство радости и счастья. Героиня рассказа «На подводе» (1897), сельская учительница, огрубела от беспросветной тяжести существования, привыкла к своей доле, хотя, как и все люди с душой и сердцем, не понимает, почему «вся жизнь устроена и человеческие отношения осложнились до такой степени непонятно, что, как подумаешь, делается жутко и замирает сердце». И вдруг радостное воспоминание прошлого внезапно вызывает из глубины сознания мысль о счастье, какого никогда у нее не было, «и казалось ей, что и на небе, и всюду в окнах, и на деревьях светится ее счастье, ее торжество». Простор и красивое спокойствие степи говорят героине рассказа «В родном углу» (1897), «что счастье близко и уже, пожалуй, есть», но «прекрасная природа, грезы, музыка говорят одно, а действительная жизнь другое», и оба эти ощущения живут у героев Чехова рядом: жизнь устроена непонятно и печально, однако в ней существует трудно поддающийся определению закон, обещающий людям исполнение их предчувствий и иногда приоткрывающий перед ними общий смысл жизни и непреходящее значение высших ценностей, этических и эстетических одновременно.

«И как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью». Это сказано в повести «В овраге» (1900), так кажется простым и чистым сердцем женщинам, автор передает этими словами их мысли. Он говорит за них и в то же время от себя, он согласен со своими героинями в коренном и главном. Стихийные чувства героев и сознательная мысль автора сливаются. Эти настроения и мысли дают людям силу жить. «И чувство безутешной скорби готово было овладеть ими», Липой и ее матерью, но потом они почувствовали, что власть зла не беспредельна. «И обе, успокоенные, прижавшись друг к другу, уснули».

Все это не значит, конечно, что, формулируя свой закон о главенствующем значении правды и красоты в жизни мира, Чехов стремился к успокоению людей. Напротив, в свете этого закона безрадостная и несчастливая жизнь современного человечества представала в рассказах и пьесах Чехова как нечто совершенно бессмысленное, ненормальное, странное, и чем более привычной она была, тем яснее выступала ее фантастическая суть.

В рассказе «Бабье царство» (1894) взят один день из жизни молодой и как будто счастливой владелицы фабрики, и день к тому же праздничный. Героиня рассказа хороша собой, образованна, в расцвете сил и молодости; она не тоскует, не томится, не чувствует себя несчастной. Однако смысла и цели в ее жизни нет, и она не может не ощущать этого ежедневно, ежечасно, ежеминутно. Рабочие, которые глохнут и слепнут от непосильного труда, несчастные бедняки-просители, которым помочь невозможно (всем не поможешь), деньги, которые не приносят счастья никому, даже ей самой, — все это создает у героини Чехова ощущение нелепости, неустроенности, ненужности и вызывает желание изменить жизнь, но как ее изменить — неизвестно. Она подумывает о том, чтобы выйти замуж за простого рабочего, но в ее положении это было бы фальшиво. Заняться благотворительностью — опять фальшиво и стыдно. «Кормиться и получать сотни тысяч от дела, которого не понимаешь и не можешь любить, — как это странно!»

На каждом шагу заставляет Чехов свою героиню чувствовать неловкость, скованность. Анна Акимовна хочет сказать доброе слово заводскому учителю, но только она решила осуществить это совсем маленькое доброе намерение, «ей стало скучно и неловко». И происходит это не потому, что Анна Акимовна была изъедена рефлексией, нет,— она вышла из рабочей среды, она человек простой и непосредственный. Причина, очевидно, заложена не в ней, а в самом устройстве жизни. Жизнь устроена так, что не приносит счастья даже хозяевам этой жизни, если только они хоть немножко вышли за граннцы обывательского ординара.

Никакого трагизма в рассказе нет, все просто, обычно. Показан праздничный день, веселье, праздничное настроение, ничего нет удручающего, но все получается не так, как хотелось бы. В результате возникает ощущение дурной середины, утомительной и никому не нужной суеты. Рассказ ведется неторопливо, даются подробные описания быта, мелькают бытовые фигуры, в рассказе много лиц и нет ни-

какого движения, нет борьбы, нет столкновения интересов. Задача рассказа — показать самое лицо жизни, не выдающийся или особо примечательный эпизод, а типически обобщенную картину будничной жизни в ее временно́м течении. Здесь — это один день, в другом случае — «три года» из жизни человека или даже целая человеческая жизнь, а общая идея во всех случаях одна и та же: нелепое уклонение жизни от нормы.

Вот итог рассказа «Три года» (1895): «Лаптев был уверен, что миллионы и дело, к которому у него не лежала душа, испортят ему жизнь и окончательно сделают из него раба; он представлял себе, как он мало-помалу свыкнется со своим положением, мало-помалу войдет в роль главы торговой фирмы, начнет тупеть, стариться и, в конце концов, умрет, как вообще умирают обыватели, дрянно, кисло, нагоняя тоску на окружающих». И точно так же, как в «Бабьем царстве», рядом с таким итогом развертывается сознание необходимости иной жизни и одновременно ощущение невозможности пробиться к ней.

Самые глубокие итоги этой социально-психологической темы подведены в рассказе «Случай из практики» (1898). Доктор Королев, герой рассказа, отправляется лечить молодую девушку, дочь богатой владелицы фабрики, и все, что он видит, поражает его совершенной нелепостью. Фабрикантша несчастлива потому, что больна какой-то странной болезнью ее дочь; девушка страдает приступами тоски потому, что не понимает смысла своего существования; рабочие живут бедно, они нервны, они работают в нездоровых условиях; счастлива одна только гувернантка, которая любит мадеру и имеет возможность ее пить. Королев поражен этой удивительной бессмыслицей. «Тут недоразумение, конечно... — думал он, глядя на багровые окна». И далее: «Ему казалось, что этими багровыми глазами смотрел на него сам дьявол, та неведомая сила, которая создала отношения между сильными и слабыми, эту грубую ошибку, которую теперь ничем не исправишь».

Доктор Королев, всегда считавший, что частичные улучшения в жизни рабочих хотя и полезны, но подобны лечению неизлечимых болезней, теперь приходит к более общему и широкому выводу о том, что «это уже не закон, а логическая несообразность, когда и сильный, и слабый одинаково падают жертвой своих взаимных отношений, невольно покоряясь какой-то направляющей силе, неизвестной, стоящей вне жизни, посторонней человеку». Так воспринимает Королев характер жизни людей в условиях по-

реформенного, буржуазного строя с его фабриками, заводами, рабочими бараками, с бедностью и запуганностью работающих и с всеобщей растерянностью перед стихийными силами, господствующими над людьми.

Любопытно, что Королев говорит об ошибке, недоразумении и логической несообразности, хотя он достаточно умен и совестлив, чтобы увидеть во всем строе жизни вопиющую социальную несправедливость. Как и сам Чехов, он, конечно, видит ее, но предпочитает говорить об ошибках, недоразумениях и несообразностях, потому что несправедливое с одной точки зрения может быть признано справедливым — с другой, логическая же несообразность видна всем, у кого есть глаза, и оправдана быть не может. С этим связан и образ дьявола, который неожиданно появляется в размышлениях доктора, хотя, разумеется, он в дьявола не верит. Дьявол здесь — это олицетворенная слепая необходимость, это сила, заставляющая людей жить по закону несообразности, это реалистический символ, предвещающий купринского Молоха и Город Желтого Дьявола у М. Горького.

Однако не только дьявольское страшно у Чехова. Не менее страшно и обыденное. «Мне страшна главным образом обыденщина, от которой никто из нас не может спрятаться», — говорит Силин, герой рассказа «Страх» (1892).

В рассказе «Ионыч» (1898) именно на примере счастливой семьи Туркиных особенно ясно становится, что страшны не внезапные, резкие перемены и повороты в человеческой судьбе, страшно только одно: жизнь, которая совсем не меняется, в которой ничего не происходит, в которой человек всегда равен себе; при этом счастливый домашний очаг в обывательской среде оказывается первичной, простейшей ячейкой такой именно жизни. «Иван Петрович не постарел, нисколько не изменился и по-прежнему все острит и рассказывает анекдоты; Вера Иосифовна читает гостям свои романы по-прежнему охотно, с сердечной простотой. А Котик играет на рояле каждый день, часа по четыре». Это и есть, по Чехову, безысходно страшная жизненная ситуация.

Иногда «ошибка», «логическая несообразность» обыденной жизни представляется Чехову в форме фантастической несообразности сна. В рассказе «По делам службы» (1899) следователь Лыжин видит во сне, как два несчастных человека, с которыми его случайно столкнула судьба, старик «цоцкай» и самоубийца Лесницкий, идут в метель, поддерживая друг друга, и поют, точно в театре: «Мы идем,

мы идем, мы идем... Вы в тепле, вам светло, вам мягко, а мы идем в мороз, в метель, по глубокому снегу... Мы не знаем покоя, не знаем радостей... Мы несем на себе всю тяжесть этой жизни, и своей, и вашей... У-у-у! Мы идем, мы идем, мы идем...»

Лыжин проснулся и сел в постели. Какой смутный, нехороший сон!»

Но именно в этой смутной нелепице сна раскрывается Чехову и его герою нелепое могущество все той же «неведомой силы», которая связала всех людей невидимой связью и заставляет почему-то каждого человека чувствовать вину и ответственность за тот строй человеческих отношений, который сложился без его вины и помимо его воли.

Иногда алогизм обыденной жизни выражается у Чехова в том, что люди у него начинают действовать точно без участия сознания, не как существа, а как человекоподобные манекены. Так изображена драка отца и сына Лычковых в «Новой даче» (1899).

«Он поднял палку и ударил ею сына по голове; тот поднял свою палку и ударил старика прямо по лысине, так что палка даже подскочила. Лычков-отец даже не покачнулся и опять ударил сына, и опять по голове. И так стояли и все стукали друг друга по головам...»

То, что предполагает исступление, страсть, движение, совершается бесстрастно, монотонно («и опять ударил сына, и опять по голове»), почти без движения («Лычков-отец даже не покачнулся»). И чтобы не оставить никакого сомнения в том, каков смысл этого способа изображения человеческих действий, Чехов заключает свое описание такой фразой: «...и это было похоже не на драку, а скорее на какую-то игру».

В мире, неразумном до фантастичности и ненормальном до безумия, нормальное воспринимается как ненормальность, а безумие как здравый смысл. У Чехова в «Палате № 6» показано то «всеобщее безумие», которое считается обыденным порядком жизни. Там, в сущности, все ненормальны: один болен равнодушием, другой — неизлечимой пошлостью, третий — тупой наглостью, четвертый — Иван Дмитрич — болен манией преследования, и в то же время в его безумии есть нечто донкихотское: он единственный среди всех, кто думает и говорит «о человеческой подлости, о насилии, попирающем правду, о прекрасной жизни, какая со временем будет на земле».

Он не проповедует при этом новых истин, его страстные

речи — это «попурри из старых, еще недопетых песен», эти песни напоминают людям о давно известном, изначально человеческом, но забытом в суете бездумного и безумного существования и погребенном под пеплом обыденности. Мысли безумца наивны и стары, но в то же время истинны и долговечны. Пессимистические и фаталистические идеи доктора Рагина корнями своими уходят в философию древних, они ведут к Марку Аврелию, например, но в них есть все признаки модных философских течений, доказывающих наивность и ненужность борьбы с подлостью и насилием. Это, по мысли Чехова, вопиющая неправда, безумие, прикидывающееся мудростью. Против этой лжи в финале рассказа восстает совесть доктора Рагина и одерживает позднюю и уже ненужную победу. Истинным же победителем оказывается человек, в ненормальности своей увидевший безумие жизни, к которой все привыкли.

В «Черном монахе» (1894) другой чеховский больной, страдающий манией величия, в периоды обострения болезни становится мечтателем, опьяненным красотой мира, чувствующим ту радость, которая должна быть нормальным состоянием человека. Когда же болезнь затухает и Черный монах покидает его, он становится капризен и мелочен, несправедлив и жесток. Вместе с манией его оставляет величие. Черный монах льстит ему, лукаво внушает иллюзию избранности, якобы возвышающую его над человеческим «стадом», и он же поднимает его на высоты духа, делает его добрым и любящим, благородным и великодушным, готовым умереть для общего блага. Наконец, Черный монах приносит ему последнее утешение в предсмертные минуты, возвращая ему «молодость, смелость, радость» и «невообразимое, безграничное счастье» — все это, увы, вместе с манией величия. Жизнь такова, что человеку нужно стать безумцем, чтобы вернуть себе радость жизни, широту мысли, душевный размах, то есть то, что должно быть нормой человеческого существования. Задача Чехова в «Черном монахе» заключалась в том, чтобы, не погрешив против точных данных медицинской науки, осветить современную жизнь светом необычного сознания, чуждого привычным, якобы нормальным понятиям, созданным жизнью, уклонившейся от нормы.

Говоря о коренной испорченности, о ненормальности современной жизни, Чехов не оставляет места ни для каких иллюзий, даже самых благородных, например народниче-

ских или толстовских. Это яснее всего сказывается в рассказах Чехова о деревне. Он не увидел в деревне ни особых общинных «устоев», ни «власти земли» и ничего иного, что возвышало бы деревню над всей современной жизнью, и это было недаром воспринято современниками как новое слово о деревне: Чехов увидел там «власть капитала».

Мисаил Полознев в «Моей жизни» как говорит о положении вещей в России и в мире: «Крепостного права нет, зато растет капитализм. И в самый разгар освободительных идей, так же как во времена Батыя, большинство кормит, одевает и защищает меньшинство, оставаясь само голодным, раздетым и беззащитным». Так всюду — и в городе, и в деревне, только в деревне общий порядок жизни проявляется в более примитивных и потому особенно наглядных формах. Крестьяне ненавидят своих притеснителей, их озлобление понятно и естественно: они оскорблены, обижены и напуганы всеми, кто хоть немного сильнее их, но и сами они, зажиточные и бедные, в одинаковой степени «грубы, не честны, грязны, не трезвы, живут не согласно, постоянно ссорятся», отвратительно бранятся.

В рассказе «Мужики» (1897) даже лакей в ресторане, вернувшись в родную деревню, ужасается скудости деревенской жизни. Он сам, его жена и дочь чувствуют себя в деревне чужими, но все это происходит не потому, что городская жизнь выше деревенской, а потому, что, по мысли Чехова, непонятные силы, управляющие жизнью людей, проявляются здесь с неприкрытой грубостью и «логическая несообразность», лежащая в основе жизни, выступает во всей пугающей наготе.

Обнаженность неправды, ее привычность, ужасы жизни современной деревни — все это ярче и страшнее, чем в других произведениях Чехова, отразилось в его рассказе «В овраге». Здесь показана не просто грубость и несправедливость жизни, а ее страшная жестокость и господство в ней наглой силы, ни в чем не сомневающейся и уверенной в себе. Задолго до Чехова Глеб Успенский показал в «Книжке чеков» (1876) разницу «между старым и новым представителем капитала» в деревне. Старый деревенский хищник в глубине души знал, что живет «не совсем чтобы по-божески», новый не боится ничего и не знает моральных запретов.

Прошло четверть века, и Чехов ясно увидел, к чему привел новый пореформенный порядок в деревне. Убийство малого ребенка ради корыстных целей теперь воспри-

нимается не как злодеяние, а как бытовое явление, и автор говорит об этом спокойно, не повышая голоса, подчеркивая наивностью и простотой своей речи ее вопиющий смысл. Обман и обсчитывание, тайная торговля водкой, открытый разврат, фабрикация фальшивых денег, изгнание из дома старого и ослабевшего владельца — все это рядовые детали общей картины. Красивая и наглая Аксинья, похожая на змею и улыбающаяся наивной улыбкой, одерживает над всеми, кто ей мешает, легкие победы, и образ ее становится символом торжествующего зла.

Однако в том же самом мире, в котором господствуют Аксиньи, Цыбукины и Хрымины, живут такие странные и необычные люди, как плотник Костыль с его простой моралью «кто трудится, кто терпит, тот и старше». Есть в этом втором, пребывающем на теневой стороне мире свои самобытные мыслители, как тот старик, что ночью повстречался Липе, возвращающейся из больницы с телом умершего младенца-сына на руках. В нескольких словах он высказал утешительную мысль о связи между огромностью пространства и исторической судьбой России, в жизни которой было и будет хорошее и дурное, и хорошего будет больше.

Липа, похожая на ребенка и на жаворонка одновременно, задает вопрос в духе героев Достоевского — о страдании детей: «Когда мучается большой человек, мужик или женщина, ему грехи прощаются, а зачем маленькому, когда у него нет грехов?» После получасового молчания герой Чехова находит ответ. «Всего знать нельзя, зачем да как,— сказал старик.— Птице положено не четыре крыла, а два, потому что и на двух лететь способно; так и человеку положено знать не все, а только половину или четверть. Сколько надо ему знать, чтоб прожить, столько и знает». Предполагается, очевидно, что, если надо будет знать больше, «чтобы прожить», он узнает и больше. В этом скромном самоограничении мысли, соединенном с полным доверием к ней, по идее Чехова, больше утешительного для человеческого сердца, чем в тех словах, которые потом сказал Липе батюшка, подняв вилку с соленым рыжиком: «Не горюйте о младенце. Таковых есть царствие небесное».

Характерно, что этот рассказ, один из самых мрачных у Чехова, кончается светлым эпизодом, показывающим воочию, что «свет во тьме светит». Липа, поющая, глядя вверх на небо, и торжествующая, что настало время отдыха, возвращается вместе с матерью с поденки и встречает отари-

ка Цыбукина, изгнанного из дома. Липа низко кланяется ему и подает кусок пирога. «Он взял и стал есть». «Липа и Прасковья пошли дальше и долго потом крестились». Действующие лица этой финальной сцены не говорят ничего, если не считать слов Липы: «Здравствуйте, Григорий Петрович!», даже пирог она подает молча. Недавний богач принимает милостыню, не проронив ни единого слова. Автор так же сдержан, как его герои, он ограничивается краткими ремарками, вроде той, что у старика дрожали губы и глаза были полны слез. Сцена почти безмолвная, тем больше в ней глубины и перспективы: здесь и мысль о сложности и запутанности человеческих взаимоотношений, о бездушии людей и о вечно живой человечности, о страшной грубости жизни и одновременно о ее святости. Финал рассказа звучит как обещание правды, слияния с которой ждет все на земле.

Люди непосредственные и простые чуют правду сердцем, как Костыль или Липа, другие доходят до нее умом и размышлением, анализом опыта жизни, своей и общей, ошибаются, вновь ищут, а порой вовсе теряют веру, не смея признаться себе в этом. Мужик, как бы он ни одурманивал себя водкой, все-таки верит, «что главное на земле — правда и что спасение его и всего народа в одной лишь правде, и потому больше всего на свете он любит справедливость». Это сказано в повести «Моя жизнь».

В этом произведении и в некоторых других Чехов показывает, что положение человека из образованного слоя значительно сложнее. Герой «Рассказа неизвестного человека» (1893), народник революционного толка, человек честный, с героическим прошлым, внезапно чувствует, что прежняя вера ушла от него и что ему хочется обыкновенного человеческого счастья. Он пытается объяснить этот поворот тем, что почувствовал правду учения о всеобщей любви, но автор дает понять, что это лишь увертка мысли.

Так же понимает дело и женщина из высшего общества, которая пошла за ним как за сторонником утерянных им убеждений. Она говорит Неизвестному человеку: «Смысл жизни только в одном — в борьбе. Наступить каблуком на подлую змеиную голову и чтобы она — крак!.. В этом одном, или же вовсе нет смысла», но он уже потерял инстинкт борьбы и не может поддержать разбуженного им человека. Он не виноват в потере прежних взглядов, и не он один в ту пору отошел от героических традиций революционеров 70-х годов. Были среди них и люди субъективно честные, но в их разочаровании Чехов видел при-

знак утомления, симптом социально-идейной болезни. Бывают обстоятельства, когда человек становится виноватым без вины, но все-таки виноватым. В таком именно положении оказывается Неизвестный человек. Зинаида Федоровна, видевшая в нем героя борьбы и не нашедшая у него поддержки своим стремлениям, кончает самоубийством. Тема «Рассказа неизвестного человека» — это трагедия безверия, и исповедь героя звучит как признание в жизненном и идейном крахе.

Трудности искания правды — это тема другой исповедальной повести Чехова, «Моя жизнь» (1896). Герой этого «рассказа провинциала» Мисаил Полознев глубоко почувствовал ложь, лежащую в основе жизни, и понял, что, несмотря на уничтожение крепостного права, рабство народа осталось в полной силе, хотя и приняло новый облик. «Мы уже не дерем на конюшне наших лакеев, но мы придаем рабству утонченные формы, по крайней мере, умеем находить для него оправдание в каждом отдельном случае».

Этот трезвый взгляд на современное общественное зло уживается у героя с утопическими представлениями о формах противодействия ему. Он решает уклониться от участия во зле и становится простым рабочим-маляром; он смотрит на мир «с изнанки» и восхищается словами старого маляра-обличителя: «Тля ест траву, ржа — железо... А лжа душу...», «Горе, горе сытым, горе сильным, горе богатым, горе заимодавцам! Не видать им царствия небесного». Однако попытки широкой деятельности в народной среде оборачиваются рядовым либеральным культуртрегерством и заканчиваются глубоким разочарованием.

В повести ведутся идейные споры, и автор дает высказаться сторонникам разных течений. Подробно развивает свои взгляды умный доктор Благово, сторонник постепенного прогресса, апологет науки, культуры, цивилизации. В его критике теории личного самоусовершенствования и спасительности физического труда много верного. Обосновывает свою точку зрения инженер Должиков, чуждый всяких сентиментальных иллюзий защитник делового предпринимательства, и в его аргументах есть черты трезвого понимания основ современной жизни. Его дочь, ненадолго ставшая женой Мисаила, Мария Викторовна, разочаровавшись в идеях мужа и в их применении на практике, приходит к такому взгляду: «Тут нужны другие способы борьбы, сильные, смелые, скорые! Если в самом деле хочешь быть полезен, то выходи из тесного круга обычной деятельности и старайся действовать сразу на массу!» Эти

слова звучат убедительно и умно, но как действовать на массу и во имя чего — этого Мария Викторовна не знает, сама она действовать не собирается и уезжает за границу.

Доктор Благово и инженер Должиков тоже не думают об изменении жизни, их философия призвана оправдать сложившийся порядок и их место в нем. Один только Мисаил Полознев, увидевший воочию, как велика пропасть между самыми честными взглядами и их осуществлением, переживший крах своей любви, брошенный женой, потерявший любимую сестру, сохраняет главное для себя — непричастность к миру гонителей. Он понимает уроки жизни, и от того, что им добыто на пути искания правды, не откажется никогда.

Подобно тому как «Моя жизнь» имеет подзаголовок «Рассказ провинциала», повесть «Дом с мезонином» (1896) названа «Рассказ художника», — тоже, значит, воспоминание о передуманном и пережитом и тоже своеобразная исповедь. Как и в «Моей жизни», в «Доме с мезонином» ведутся идейные споры и развертывается любовная история, столь же печально кончающаяся. Во взглядах героя рассказа есть черты сходства с Мисаилом Полозневым. Рассказчик мечтает о полном освобождении человека от грубого, тяжелого и унизительного физического труда. Пока это не осуществилось, считает он, физический труд должен быть обязателен для всех без исключения. От этого одного он ожидает великих и благих последствий для человечества.

Как ни утопичны и наивны подобные взгляды, все-таки они в глазах автора выше умеренно-либеральной программы его идейной противницы, красивой и энергичной Лиды Волчаниновой, которая в своих «аптечках и библиотечках» видит если не единственное, то главное средство улучшить положение народа. Ее ограниченность не в том, что она увлечена «малыми делами», — ими занимались и люди с широкими идеалами, например сам Чехов.

Для героини же «Дома с мезонином» этими «малыми делами» все и ограничивается. Они ее удовлетворяют вполне, так же как и мелкая уездная игра в земский парламентаризм. Здесь перед нами вырисовываются контуры той догматической, воинствующей проповеди «малых дел», которую отвергали не какие-нибудь белоручки, презиравшие черную работу в деревне, а передовые люди эпохи. Чувствуется поэтому правда в словах художника, обращенных к Лиде Волчаниновой: «Народ опутан цепью великой, и вы не рубите этой цепи, а лишь прибавляете новые звенья».

Герой рассказа считает людей искусства «высшими су-

ществами», но в то же время он понимает, что великая цепь, опутавшая народ, опутала и его самого и что люди искусства в современных условиях работают «для забавы хищного, нечистоплотного животного, поддерживая существующий порядок». Художник по профессии и по духу, герой Чехова ближе к «настоящей правде», чем прозаическая и самоуверенная Лида Волчанинова. Характерно, что в жизненной борьбе победительницей оказывается она, а не художник с его любовью и «бесполезными» пейзажами. В этом отражается суровая логика жизни: красота и правда плохо защищены в этом мире, деспотизм гораздо сильнее, и все-таки в свете высших ценностей и целей тоскливый возглас художника «Мисюсь, где ты?» значит больше, чем все земские победы и полезные начинания Лиды Волчаниновой с ее трезвыми взглядами и скучными кружками симпатичных ей людей. Ограниченность и жестокость одерживают не полную и не безусловную победу, и финал «Дома с мезонином» по смыслу аналогичен заключительному эпизоду повести «В овраге».

Так почти всегда у Чехова в 90-х годах. Жизнь в его произведениях протекает на грани сущего и должного. Чем страшнее и фантастичнее мир, тем реальнее жизнь иная, ожидаемая. Чем меньше жизнь отвечает ожиданиям и надеждам людей, тем поэтичнее становятся эти надежды, тем более справедливыми кажутся ожидания.

Разумный и счастливый строй жизни уже на пороге. Но как перешагнуть этот порог — пока никто не знает, и жизнь течет в тех же берегах. Меняются общественные формы, но сущность жизненного зла остается неизменной или почти неизменной. Кончилось крепостное право, на смену пришел капитализм, но «искусство порабощения» не исчезло, оно только стало тоньше. Как заметил Мисаил Полознев, «в самый разгар освободительных идей, так же, как во времена Батыя, большинство кормит, одевает и защищает меньшинство, оставаясь само голодным, раздетым и беззащитным». Мисаил Полознев вспоминает Батыя, герой рассказа «Студент» Иван Великопольский думает, что бедность, невежество, тоска и мрак в современной деревне точно такие же, какими были при Рюрике, и при Иване Грозном, и при Петре. Измениться все это может и должно потому, что существует некий естественный закон правды и красоты, дающий о себе знать даже среди полной беспросветности существования, в обыденном течении жизни, «в путанице всех мелочей, из которых сотканы человеческие отношения».

Вторая половина 90-х годов и начало нового века ознаменовались в жизни Чехова некоторыми событиями и фактами, вносящими новые черты в его биографию.

В начале 1895 года 114 ученых, писателей и публицистов Петербурга и Москвы подали новому государю (Николаю II) петицию о стеснениях печати. Эта петиция была составлена в решительных тонах и начиналась с заявления о том, что «профессия литературная» поставлена в Российской империи «вне правосудия». «Мы, писатели, или совсем лишены возможности путем печати служить своему отечеству, как нам велит совесть и долг, или же вне законного обвинения и законной защиты, без следствия и суда, претерпеваем кары, доходящие даже до прекращения целых изданий». Подписи к этому прошению приложены были в алфавитном порядке, с тем чтобы нельзя было обнаружить «зачинщиков» в случае, если подача вызовет полицейские преследования. В числе подписавших петицию значилось и имя Чехова. Участие в прямой оппозиционной демонстрации — факт для Чехова необычный и, разумеется, не лишенный знаменательности.

Об оживлении политически оппозиционных настроений Чехова свидетельствовало и его отношение к нашумевшему в свое время во Франции и далеко за ее пределами делу капитана французской армии Дрейфуса, несправедливо обвиненного в государственной измене. В защиту Дрейфуса выступил Эмиль Золя со страстным памфлетом «Я обвиняю», в котором доказывал виновность военного министерства, французского генерального штаба, а также и суда, незаконно приговорившего Дрейфуса за мнимую измену к пожизненной ссылке.

Золя за это выступление был привлечен к суду и обвинен в оскорблении власти. Французские реакционеры обрушили на знаменитого писателя целый поток клеветнических измышлений, а к французским реакционерам присоединились и их русские собратья, причем особенно усердствовало в преследовании Золя суворинское «Новое время».

Чехов, находившийся тогда во Франции, внимательно следил за делом Дрейфуса и пришел к твердому убеждению в его полной невиновности. Выступление Золя вызвало в нем горячее восхищение, а поведение «Нового времени» он воспринял как проявление вопиющей реакционности. «...Новое Время, — писал он брату Александру 5 февраля 1899 года, — производит отвратительное впечат-

ленис. Телеграмм из Парижа нельзя читать без омерзения, это не телеграммы, а чистейший подлог и мошенничество... Это не газеты, а зверинец, это стая голодных, кусающих друг друга за хвосты шакалов, это черт знает что!»

Решительное осуждение позиции «Нового времени» высказал Чехов и в письмах Суворину. Суворин писал о том, что Золя не к лицу роль Вольтера. Чехов возразил на это: «Да, Золя не Вольтер, и все мы не Вольтеры, но бывают в жизни такие стечения обстоятельств, когда упрек в том, что мы не Вольтеры, уместен менее всего. Вспомните Короленко, который защищал мултановских язычников и спас их от каторги. <...>И какой бы ни был приговор, — писал Чехов 6 февраля 1898 года, — Золя все-таки будет испытывать живую радость после суда, старость его будет хорошая старость и умрет он с спокойной или по крайней мере облегченной совестью». В этих последних словах, обращенных к старику Суворину, можно видеть прямой и суровый укор Чехова своему корреспонденту, прямой намек на то, что его старость не может быть признана «хорошей» и его совесть не будет покойна перед лицом смерти.

После этого объяснения отношения Чехова с Сувориным окончательно разладились. «Я не хочу писать и не хочу его писем, в которых он оправдывает бестактность своей газеты тем, что он любит военных, — не хочу, потому что все это мне уже давно наскучило», — писал Чехов своему брату Александру 23 февраля 1898 года. Дружба Суворина потеряла для Чехова отныне всякую цену, а сотрудничество в «Новом времени» прекратилось еще раньше.

1898 год принес Чехову блестящий триумф его «Чайки» в Московском Художественном театре. Чехов крепко связал свою судьбу драматурга с Художественным театром и завязал дружеские отношения с его актерами и руководителями, что не мешало ему, впрочем, иной раз расходиться с «художниками» в трактовке собственных пьес.

В том же 1898 году началось знакомство Чехова с М. Горьким, знакомство сначала заочное. Между Чеховым и М. Горьким началась переписка. В одном из писем Чехова той поры встречаем такое суждение о даровании его младшего собрата: «Талант несомненный и при том настоящий, большой талант. Например, в рассказе «В степи» он выразился с необыкновенной силой, и меня даже зависть взяла, что это не я написал. Вы художник, умный человек. Вы чувствуете превосходно. Вы пластичны, т. е. когда изображаете вещь, то видите ее и ощупываете ру-

ками. Это настоящее искусство. Вот Вам мое мнение, и я очень рад, что могу высказать Вам его. Я, повторяю, очень рад, и если бы мы познакомились и поговорили час другой, то Вы убедились бы, как я высоко Вас ценю и какие надежды возлагаю на Ваше дарование» (3 декабря 1898 года). В следующем году в Ялте писатели впервые встретились, и их отношения стали дружескими. С именем М. Горького связано громкое общественное выступление Чехова.

В 1900 году Чехов был избран почетным членом Академии наук, в 1902 году этой же чести был удостоен М. Горький. Чехов сообщил это известие М. Горькому и первый поздравил его. Однако по распоряжению царя избрание М. Горького было объявлено Академией наук недействительным, и Чехов, вместе с Короленко, в знак протеста вернул свой академический диплом.

В 1901 году Чехов женился на артистке Московского Художественного театра Ольге Леонардовне Книппер, но из-за чахотки, первые симптомы которой обнаружились у него еще в 1884 году, часто был вынужден жить в разлуке с женой: она была связана с Москвой, Чехов же по совету врачей должен был поселиться в Ялте. На ялтинский период падает большая работа Чехова по подготовке собрания своих сочинений. В 1899 году он продал свои сочинения А. Ф. Марксу и по 1901 год занят был отбором своих произведений и тщательной стилистической обработкой многих своих вещей, в особенности ранних.

Исторические события, свидетелем которых был Чехов в последние годы жизни, глубоко захватили его. Русско-японская война и начавшееся революционное брожение в стране вызвали у Чехова такой страстный интерес, что многие добрые его знакомые не узнавали в нем прежнего Чехова.

К. С. Станиславский говорил о Чехове той поры: «По мере того, как сгущалась атмосфера и дело приближалось к революции, он становился все более решительным» [1]. Это сказалось и в его творчестве. Чехов стал настойчиво говорить в своих произведениях, что «больше так жить невозможно». Надежды на близкое изменение жизни становятся у него более определенными и конкретными. Уже в 80-х годах Чехов создал реализм простейшего случая, раскрывавший сущность жизни в ее самых обыденных проявлениях. Он доводил свой анализ до первоэлементов общест-

[1] А. П. Чехов в воспоминаниях современников. — М., 1960. — С. 418.

венной жизни, и это сохранилось у Чехова навсегда, но в последние годы метод арифметический переходил у Чехова в алгебраический.

М. Е. Салтыков-Щедрин сказал однажды, что его произведения написаны «на принцип» государства, собственности, семьи. Чехов предпочитал исследовать жизнь не в этих больших и общих явлениях общественной жизни, а в их частных выражениях в сфере быта. Этим он расширил возможности реализма, подняв мелкие и, на первый взгляд, неважные темы до уровня самых больших и глубоко значительных. Теперь у Чехова поэтика бесконечно малых величин ведет к обобщениям социально-исторического масштаба. Это очень ясно сказывается в его трилогии 1898 года «Человек в футляре», «Крыжовник» и «О любви». Подобно Щедрину, Чехов мог бы сказать, что «Человек в футляре» написан «на принцип» государства, «Крыжовник» — собственности, «О любви» — семьи. Он мог бы повторить и слова Щедрина: «Я обратился к семье, к собственности, к государству и дал понять, что в наличности ничего этого уже нет» [1].

Учитель греческого языка Беликов напоминает механические фигуры Щедрина. Его образ разработан гротескно, футлярность Беликова последовательно распространена на весь его облик и все без исключения жизненные функции. Футляр — это оболочка, защищающая человека от внешних влияний, отъединяющая его, позволяющая прятаться от действительной жизни. Древние языки — футляр, защищающий от современности, любовь к порядку, к ясным и точным запрещениям — футляр для мысли. Все это вместе взятое — олицетворение консервативной, охранительной силы. «Вы должны с уважением относиться к властям!» — говорит футлярный человек и сам осуществляет власть. Он держит в подчинении город, его все боятся и с какой-то странной, необъяснимой покорностью повинуются, оставаясь в душе людьми порядочными, мыслящими, поклонниками Тургенева и Щедрина.

Возникает ощущение гипноза — внушения или самовнушения. О массовом гипнозе в общественной жизни Чехов говорит и в «Крыжовнике» («...несчастные несут свое бремя молча... Это общий гипноз»). Гипноз предполагает подчинение человека более сильной воле другого. У Чехова же дело обстоит иначе: Беликов болезненно слаб, робок, оди-

---

[1] Щедрин Н. (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч. — М., 1939. — Т. 19. — С. 185.

нок и страдает от этого одиночества, он находится в постоянной тревоге, патологически подвержен страху. Вот, значит, в чем природа власти, по Чехову: она — в подчинении не силе, а слабости. Власти уже, в сущности, нет, есть ее призрак, ее подобие, достаточно очнуться от самовнушения, и Беликова не станет. Человек, свободный от наваждения, столкнул Беликова с лестницы, и тот умер. Рассказчик понимает, что Беликов был по-своему несчастен, он страдал, как люди, но не был живым человеком, и своего идеала он достиг в смерти. Поэтому рассказчик не жалеет его и с жестокой откровенностью говорит: «Признаюсь, хоронить таких людей, как Беликов, это большое удовольствие», горько сожалея, что их еще осталось много.

Смерть Беликова — это еще не свобода, а только намек на нее, только «слабая надежда на ее возможность». Чехов не обещает легкой и быстрой победы над беликовщиной, но дает своим героям трезвое понимание эфемерности силы, их угнетающей, и возможности не подчиняться ей. Однако инерция рабского подчинения жива в душах людей. Даже учитель Буркин, раскрывший в своем рассказе сущность беликовщины, не идет далеко в своих выводах. Когда ветеринарный врач после рассказа Буркина произнес политическую тираду о недопустимости сносить обиды и унижения, лгать, бояться говорить, что «ты на стороне честных, свободных людей», то Буркин возразил ему: «Ну, уж это вы из другой оперы, Иван Иваныч... Давайте спать». Образ Беликова говорит о тяжелом заболевании современного общества с его государственностью, собственностью и прочими основами и оплотами.

Тема собственности, как сказано ранее, лежит в основе «Крыжовника», хотя и не стоит особняком; она связана с вопросом о государственном строе и взята в широком контексте. Николай Иванович Чимша-Гималайский — одновременно и фанатик собственности и рассуждает, как министр, — он претендует на умение «обращаться с народом» и уверен, что народ его любит. Подобно Беликову, Чимша-Гималайский обрисован гротескными чертами: он похож на свинью, его толстая собака похожа на свинью и толстая кухарка тоже похожа на свинью. Его собственническая идея отдает маниакальностью. Нынешняя жизнь, скучная и ненормальная, достойна одного только отрицания, и рассказчик, ветеринарный врач, кратко, но сильно говоривший в «Человеке в футляре» о противоборстве и отпоре, произносит в «Крыжовнике» длинную и страстную политическую тираду о наглости и праздности сильных, о невежестве и

скотоподобии слабых и призывает к отказу от идеи постепенных изменений.

Тот же самый человек, который в «Человеке в футляре» сказал о необходимости похоронить беликовых, произносит аналогичные слова и здесь, только еще более решительным тоном: «Во имя чего ждать, я вас спрашиваю? Во имя каких соображений? Мне говорят, что не все сразу, всякая идея осуществляется в жизни постепенно, в свое время. Но кто это говорит? Где доказательства, что это справедливо? Вы ссылаетесь на естественный порядок вещей, на законность явлений, но есть ли порядок и законность в том, что я, живой, мыслящий человек, стою надо рвом и жду, когда он зарастет сам или затянет его илом, в то время как, быть может, я мог бы перескочить через него или построить через него мост? И опять-таки, во имя чего ждать? Ждать, когда нет сил жить, между тем жить нужно и хочется жить!»

Так формулируется — впервые с такой ясностью у Чехова — отказ от идеи «естественных» изменений и утверждается необходимость немедленных и решительных исторических действий. Важно также и то, что у героев Чехова эти идеи появляются не как импульсивный порыв, не как юношеское увлечение, а как мысли зрелые, глубоко продуманные и выстраданные, явившиеся в результате отказа от шаблонного постепенства. «Я тоже говорил, что ученье свет, что образование необходимо, но для простых людей пока довольно одной грамоты. Свобода есть благо, говорил я, без нее нельзя, как без воздуха, но надо подождать. Да, я говорил так, а теперь спрашиваю: во имя чего ждать?» Так сам Чехов подчеркивает, что тот строй мыслей и чувств, который появился в трилогии, представляет собою нечто принципиально новое, отличное от того, что было раньше.

Алехин, рассказчик и герой последней части трилогии рассказа «О любви», в личной своей жизни не смог «перескочить через ров», и это привело к гибели его любви. Женщина, которую он любит, замужем, речь идет о семье, о детях, положение создается сложное, для обоих участников драмы неразрешимое. Перед нами очень хорошая семья, очень чистая любовь и очень большое несчастье. Оно порождено не только сложностью ситуации, но и боязнью перемен, несчастий, привычными представлениями о грехе и добродетели.

Как у Ивана Ивановича в «Крыжовнике» наступил кризис, приведший его к переоценке своих социально-политических догм, устарелых и консервативных, так у Алехина в рассказе «О любви» тоже наступает кризис, приводящий

его к отказу от моральных подпорок той же консервативной системы взглядов и чувств. «Я понял, — говорит он, — что когда любишь, то в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить от высшего, от более важного, чем счастье или несчастье, грех или добродетель в их ходячем смысле, или не нужно рассуждать вовсе». Боязнь несчастий ведет к высшему и самому полному несчастью — к неизменности жизни, к застою, к футлярному существованию.

Боязнь перемен — такова основа всего современного зла. В рассказе «О любви», как и в первых частях трилогии, речь идет о назревшей ломке сложившихся норм, общественных и нравственных. Герои трилогии, каждый по-своему, думают и говорят об этом.

Семья — первичная ячейка общества, и несчастливые семьи — это проявление общего социального неустройства, — эта тема лежит в основе «Дамы с собачкой», чрезвычайно близкой к рассказу «О любви». Семья в «Даме с собачкой» входит в тот официальный, всеми признанный мир, где «осетрина с душком», где люди ведут куцую и бескрылую жизнь, от которой «уйти и бежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме или в арестантских ротах!». В отличие от рассказа «О любви», обе семьи в «Даме с собачкой» только по названию могут считаться семьями. Гурова женили в ранней молодости, жену он никогда не любил, Анна Сергеевна считает своего мужа лакеем, ни о любви, ни даже об элементарном уважении здесь не может быть и речи. Словом, в обоих случаях семейного союза нет, остались только путы. Они терпимы до тех пор, пока люди не очнулись, но как только они «очеловечиваются», в данном случае под влиянием большой любви, эти путы становятся непереносимыми.

«Как освободиться от этих невыносимых пут?» — спрашивают себя герои рассказа. Любовь, поднявшая их высоко над миром, подобным сумасшедшему дому, дает им нравственную силу поставить этот вопрос — вопрос об освобождении. Ответ не прост. «И казалось, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается».

Это двойственное ощущение очень характерно для позднего творчества Чехова. Автор не обещает, что «новая, прекрасная жизнь» наступит сама по себе, что жизнь своим стихийным ходом осуществит лежащий в ее основе закон правды и красоты. Это должны сделать люди. Процесс освобождения труден и долог, «он только еще начинается»,

но он все-таки начинается. Героям Чехова это становится ясно, и от личной жизни они перебрасывают мостки к жизни общей.

Доктор Королев в «Случае из практики» убежден, что его пациентке «нужно поскорее оставить пять корпусов и миллион, если он у нее есть, оставить этого дьявола», он уверен, что и она так думает, что дети и внуки нынешнего поколения «побросают все и уйдут». «Куда уйдут?» — спрашивает его больная девушка, и он отвечает: «Мало ли куда можно уйти хорошему, умному человеку». Путей много, говорит в это время Чехов, решимости мало. Андрей Прозоров в «Трех сестрах» тоже недоволен жизнью, боится изменить ее, страдает от этого, и другой доктор дает ему такой же совет, что и доктор Королев: «Знаешь, надень шапку, возьми в руки палку и уходи... уходи и иди, иди без оглядки. И чем дальше уйдешь, тем лучше». «Уйти и бежать нельзя», как сказано в «Даме с собачкой», и все-таки «уйти и бежать» нужно, в этом мудрый парадокс жизни. Те самые условия, которые делают уход невозможным, делают его неизбежным.

Героиня последнего рассказа Чехова «Невеста» находит в себе решимость и внутреннюю силу бросить все и уйти почти что из-под венца, и это оказывается совсем не так мучительно и неисполнимо, как думалось прежним героям и героиням Чехова. Нужен был только толчок извне, и в обществе уже есть люди, которые способны поддержать колеблющихся, таков студент Саша в «Невесте».

Люди, подобные Саше, — это не герои без страха и упрека, а простые смертные, отчасти трогательные, отчасти смешные, отчасти ограниченные, как все однодумы, но это те, кто твердо знает, что «главное — перевернуть жизнь». Героиня рассказа под влиянием Саши сумела сделать решительный шаг, порвать с прошлым и увидеть впереди «громадное, широкое будущее».

Далеко ли она уходит? Ближайшим образом — в Петербург, учиться, но, быть может, за этим скрывалось нечто более решительное. В одной из черновых редакций последней главы Саша говорит Надежде после того, как она провела зиму в Петербурге: «Вы не пожалеете и не раскаетесь, клянусь вам. Ну, пусть вы будете жертвой, но ведь без жертв нельзя, без нижней ступени лестницы не бывает. Зато внуки и правнуки скажут спасибо». Этот мотив героической жертвенности был устранен в окончательном тексте, но радость освобождения осталась. Побывав снова в родительском доме, Надежда «ясно сознавала, что жизнь ее

перевернута, как хотел того Саша, что... все прежнее оторвано от нее и исчезло, точно сгорело, и пепел разнесся по ветру». Это не минутное настроение, а нечто ясно осознанное и глубоко серьезное.

«Живая, веселая», она вновь покидает город, — «как полагала, навсегда». Слова «как полагала» сказаны здесь, разумеется, не случайно. Верный своему принципу строгой и честной объективности, автор отделил себя легчайшей чертой от своей безмятежно счастливой героини. Может быть, ее ждут впереди трудности и, без сомнения, «до конца еще далеко-далеко», как сказано было в «Даме с собачкой». Но многое уже достигнуто, прежнего вернуть нельзя, «пепел разнесся по ветру», и атмосфера радостной надежды и порыва к будущему остается ничем не омраченной в рассказе, завершившем творчество Чехова.

ДРАМАТУРГИЯ

Методы реалистического искусства, сложившиеся в прозе Чехова, параллельно разрабатывались им и в драматургии, к которой Чехов обратился с самых ранних шагов своей литературной деятельности. Его юношеская пьеса — ровесница его первых прозаических опытов, а возможно, и предшествует им.

Однако важное отличие Чехова-драматурга заключается в том, что он начал с широких социально-психологических тем. Юношеская драма «Безотцовщина» и более поздняя пьеса «Иванов» (1887—1889) разрабатывают тип героя своего времени, именно тип, понятый как олицетворение наиболее существенных черт современного общества, прежде всего — его культурного слоя.

Герои обеих пьес как бы претендуют на то, чтобы от их собственного имени было образовано обобщающее понятие, как от Обломова — обломовщина. Характерно, что пьесу без названия, не издававшуюся и не ставившуюся при жизни автора, последующие постановщики стали называть именем главного героя — «Платонов». «Иванов» — это прямое продолжение «Платонова». Это пьеса о болезнях «лишних людей» современности, о недуге целого поколения, о легкой возбудимости и быстрой утомляемости, о разочарованности и безверии, о дурном гамлетизме, прикрывающем безделье и безволие. «...Утомился, не верю, в безделье провожу дни и ночи. Не слушаются ни мозг, ни руки, ни ноги», «Откуда во мне эта слабость, что стало с моими нервами?», «Мое

нытье... эта моя психопатия, со всеми ее аксессуарами...» — так судит Иванов о себе.

Характерно для Чехова — врача и социолога, что симптомы заболевания социального, психологического и физического у него совпадают.

О болезнях современности Чехов говорит и в следующей своей пьесе, в «Лешем» (1889), но здесь эти болезни не персонифицированы в главном персонаже. Один из театральных рецензентов заметил: «По внутреннему содержанию своему «Иванов» много ниже «Лешего». Там — известный тип, тут целое общество, зараженное повальной болезнью».

Главные признаки этой болезни герои пьесы видят во взаимной неприязни людей, в привычке подходить к каждому человеку «боком» и искать в нем чего угодно, только не человека.

Пьеса, подобно водевилю, заканчивается безмятежной идиллией с двумя свадьбами; неожиданно возникают и сюжетные элементы мелодрамы: похищение красавицы, ее побег, тайное пребывание на заброшенной мельнице и, под занавес, внезапное ее появление перед удивленными героями — и зрителями. Смелое соединение разнородных элементов было не чуждо Чехову-драматургу, но наивно-утопическое разрешение сложных жизненных коллизий было не в духе его творчества. Чехов был глубоко не удовлетворен своей пьесой и в дальнейшем пошел по совсем другому пути.

«Чайка», в отличие от «Лешего», — это пьеса вопросов, а не ответов. В ней все сложно, запутаны отношения между людьми, любовные коллизии остаются неразрешенными, человеческие характеры противоречивы. Аркадина эгоистична, мелочна, легкомысленна, скупа, но в то же время бывает добра и великодушна, ее отношения с сыном — это взаимная любовь, готовая ежеминутно перейти в ссору, а ссоры заканчиваются сердечным примирением и сами оказываются своеобразным проявлением любви.

В своем отношении к искусству она одновременно и заурядный ремесленник и талантливая актриса, влюбленная в свое дело, в свою артистическую профессию, понимающая значение профессионализма в искусстве. Тригорин придерживается традиционных форм в литературе, но его отношение к ней серьезно и строго, в его взглядах на задачи писателя много родственного Чехову, в его суждениях о процессе и психологии литературной работы есть нечто

от Мопассана [1]. Даже его антагонист Треплев признает его артистическое владение секретами и приемами литературной изобразительности. Все это не мешает ему в личной жизни быть человеком слабым, безвольным и в безвольности своей жестоким и неблагородным. Сам Треплев — человек с задатками новатора, но без той внутренней силы и дисциплины духа, которая нужна смелым реформаторам. В образе Нины Заречной женственность и поэтичность натуры странным образом соединяются с чертами «попрыгуньи» [2], а готовность «нести свой крест» и вера в свое призвание — с жалобными стонами обессилевшей чайки.

Жизнь, показанная в пьесе, — груба, прозаична, скудна и в то же время поэтически приподнята над бытом. Первые же реплики, открывающие «Чайку», звучат не так, как это бывает в зачинах бытовых пьес:

«Медведенко. Отчего вы всегда ходите в черном?

Маша. Это траур по моей жизни. Я несчастна».

Это поэтический лейтмотив образа Маши и лирическая увертюра ко всей пьесе. Символический смысл имеет образ чайки. У Островского символический характер носили названия «Гроза», «Лес», но это были простые аллегории и однозначные уподобления. У Чехова образ чайки связывается с судьбой Треплева (он сам предсказывает, что убьет себя, как убил чайку) и с судьбой Нины, и с Тригориным, который сперва увидел в убитой чайке сюжет для небольшого рассказа о девушке, загубленной, как чайка, а потом забыл весь этот эпизод, забыл чайку и Треплев, и только зритель должен был помнить ее от начала до конца пьесы — от афиши спектакля до самоубийства Треплева.

Образ чайки превращался в широкий символ чего-то бессмысленно загубленного и бездушно забытого, — символ, относящийся не к определенной человеческой судьбе, а ко всей жизни, развертывающейся в пьесе. Символический смысл имеет и образ озера, ставшего своеобразным действующим лицом в пьесе Треплева и в пьесе Чехова. «Как все нервны! Как все нервны! И сколько любви... О, колдовское озеро!» — восклицает Дорн в конце первого действия, намекая на одно из значений этого образа.

Символический характер приобретает и театральная эстрада, выстроенная для представления пьесы Треплева. На ней читался монолог о мировой душе, возле нее звучали

---

[1] См.: Ларин Б. А. «Чайка» Чехова (Стилистический этюд)//Эстетика слова и язык писателя. — Л., 1974.

[2] См. об этом: Паперный З. «Я напишу что-нибудь странное...»// Театр. — 1970. — № 1.

слова любви и произносились декларации о новых формах в искусстве. Так было в начале пьесы, в конце любовь Треплева и Нины приходит к краху, мечты о создании новых форм остаются неосуществленными, жизнь Треплева движется к трагическому финалу.

Все это предваряется в начале последнего действия репликой Медведенко: «В саду темно. Надо бы сказать, чтобы сломали в саду тот театр. Стоит голый, безобразный, как скелет, и занавеска от ветра хлопает. Когда я вчера вечером проходил мимо, то мне показалось, будто кто в нем плакал». Плакала в нем, как выяснится далее, Нина Заречная, некогда полная радостных ожиданий, а старый театр, свидетель несбывшихся надежд ее и Треплева, пойдет на слом. Символ здесь приближается к аллегории, и печальный смысл его ясен: комедия окончена.

В духе романтической символики написана и пьеса Треплева. Аркадина вряд ли была права, назвав ее декадентской, ее идеи, образы и стиль восходят, скорее всего, к мистериям в духе Гете и Байрона.

Так, вторая часть «Фауста» кончается торжественным апофеозом, мировой гармонией, победой вечной женственности над сатанинскими силами, — мистерия Треплева завершается «гармонией прекрасной», победой мировой души над дьяволом, «началом материальных сил». У Гете декламационное «действие» происходит на фоне горных ущелий, леса, пустынных скал, у его молодого последователя — на фоне озера, леса, восходящей луны. В байроновском «Манфреде» также действуют космические силы, бессмертные духи сливаются с душами людей в таинственный час, когда сияет луна и на болотах светятся огни. В пьесе Треплева: «И вы, бледные огни, не слышите меня... Под утро вас рождает гнилое болото, и вы блуждаете до зари...» У Байрона есть и потрясающий образ угасшего мира, который стал мертвой массой, без травы, деревьев, без жизни, времени, движения, без людей; последние из них перед гибелью видят лицо дьявола («Тьма»).

В мистериальности этого рода усматривает Треплев залог возрождения обветшалого современного театра, бытовую же драматургию он отвергает совершенно. Чехов в своем стремлении обновить сценическое искусство поступает иначе: он сохраняет бытовой театр, но пронизывает бытовые эпизоды элементами иной, небытовой стилистики: то появляются символические образы, то в лирических местах пьесы речь персонажей начинает звучать как стихотворение в прозе, то самые, казалось бы, нейтральные реплики вдруг

приобретают особые, небытовые интонации. Когда Аркадина говорит: «Непокойна у меня душа. Скажите, что с моим сыном? Отчего он так скучен и суров?», то это напоминает стиль высокой трагедии, у Чехова же такие пассажи возникают на будничном фоне, стилистически возвышая бытовое действие.

Иногда это делается едва заметно. Так, Нина в последнем диалоге с Треплевым говорит: «Лошади мои стоят у калитки» — и потом опять: «Лошади мои близко»; реально это значит, что ее не нужно провожать, не более того, но в звучании этих слов на общем фоне взволнованного и тревожного диалога появляется особый, поэтический колорит и смысл. Да и вообще последний разговор Нины и Треплева далек от бытового реализма. Их волнение и тревога передаются не отрывистыми фразами и восклицаниями, как полагалось бы по законам жизненного правдоподобия, а строго упорядоченными синтаксическими конструкциями. Треплев говорит: «Нина, я проклинал вас, ненавидел, рвал ваши письма и фотографии, но каждую минуту я сознавал, что душа моя привязана к вам навеки». Повторение одинаковых грамматических форм создает особый ритмический рисунок. И далее: «Я одинок, не согрет ничьей привязанностью, мне холодно, как в подземелье, и что бы я ни писал, все это сухо, черство, мрачно».

Тот же принцип сценической речи в монологах Нины: «Я не знала, что делать с руками, не умела стоять на сцене, не владела голосом»; «Какая ясная, теплая, радостная, чистая жизнь, какие чувства — чувства, похожие на нежные, изящные цветы...»

Четыре однотипных определения к слову «жизнь», сравнение чувств с цветами, к тому же «нежными», «изящными», — это лексика и синтаксис декламационной прозы, это речь не устная, не разговорная, а подчеркнуто книжная, сугубо литературная. Это не передача чувств в их непосредственном, непроизвольном словесном выражении, а скорее рассказ о них, выдержанный в стиле лирической прозы.

Литературность «Чайки» сказывается не только в речи действующих лиц, но и в соотнесенности пьесы с литературными темами и мотивами широко известных произведений. Шекспировская, точнее, гамлетовская тема в «Чайке» неоднократно отмечалась в критической литературе.

Есть в «Чайке» глубокие, смысловые связи с Тургеневым. Нина Заречная в последнем монологе говорит о жизненных целях, о том, что главное для нее теперь не слава, не прежние мечты, а умение терпеть. Это по духу и стилю

близко к известным словам из тургеневского «Фауста» о том, что не «исполнение любимых мыслей и мечтаний», а исполнение долга есть главная задача человека. «...Не наложив на себя цепей, железных цепей долга, не может он дойти, не падая, до конца своего поприща». Цепям, железным цепям долга соответствует в «Чайке» другой символ отречения — крест. «Умей нести свой крест и веруй», — как бы вторит Нина Заречная герою повести Тургенева «Фауст», которому также идея отречения во имя долга досталась тяжелой ценой.

Печальными тургеневскими мотивами пронизан весь последний акт «Чайки». В авторской ремарке к нему читаем: «Слышно, как шумят деревья и воет ветер в трубах», это сразу напоминает «Рудина», рудинскую тему судьбы. В конце действия Нина Заречная развертывает ее: «Слышите — ветер? У Тургенева есть место: «Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под кровом дома, у кого есть теплый угол». И потом вновь цитирует тургеневский роман о бесприютном скитальце, имея в виду себя, свою судьбу: «И да поможет господь всем бесприютным скитальцам...»

Не менее важную роль играют в «Чайке» и темы Островского, поддерживающие ту же тональность, те же настроения бесприютности, отказа от прежних надежд, горестной неустроенности жизни.

Давно было отмечено, что само названиие пьесы Чехова связано с Островским: героиню «Бесприданницы» зовут Ларисой, а это греческое имя значит «чайка», она живет на берегу реки и погибает, как подстреленная чайка.

Еще более глубокие связи можно обнаружить между «Чайкой» и «Грозой». В пьесе Чехова есть прямые переклички с драмой Островского. Нина в прощальном разговоре с Треплевым говорит: «Я боялась, что вы меня ненавидите. Мне все каждую ночь снится, что вы смотрите на меня и не узнаете». Катерина в «Грозе», тоже в состоянии душевного смятения, говорит Борису очень близкие слова: «...Вот мне теперь гораздо легче сделалось; точно гора с плеч свалилась. А я все думала, что ты на меня сердишься, проклинаешь меня...» Далее она пытается вспомнить что-то важное, но это ей не удается: «Да нет, все не то я говорю; не то я хотела сказать!» У Чехова речь Нины разработана в том же психологическом и стилистическом ключе: «Я — чайка. Нет, не то *(Трет себе лоб.)*» И дальше: «Меня надо убить. *(Склоняется к столу.)* Я так утомилась! Отдохнуть бы... отдохнуть! *(Поднимает голову.)* Я — чайка. Не то. Я — актриса».

Событийная сторона пьесы необычна: судьбы героев в ней не досказаны. Так, причина самоубийства Треплева не поддается однозначному истолкованию. Что толкнуло его на этот шаг? Неудачная любовь, разочарование в своих творческих силах, ложность его пути в искусстве? Прямых ответов пьеса не дает. Характерно также, что самоубийство Треплева хотя и заканчивает пьесу, но не подводит под ней последнюю черту, так как «Чайка» — не пьеса о Треплеве, в отличие, например, от «Иванова», где заглавный герой играл централизующую роль.

Судьба других героев «Чайки» не завершена. Что ожидает Нину Заречную, как сложится жизнь Маши, — об этом можно только догадываться. «Чайка» построена в соответствии с общим чеховским принципом изображения жизни как процесса, не разложимого на замкнутые, законченные эпизоды. С. Д. Балухатый отметил, что драматизм переживаний и ситуаций в «Чайке» «создается по принципу неразрешения в ходе пьесы завязанных в ней взаимных отношений лиц»[1]. Эту особенность «Чайки» увидели и некоторые проницательные современники. Так, А. Ф. Кони сказал в письме Чехову, что его «Чайка» «прерывается внезапно, оставляя зрителя самого дорисовывать себе будущее».

Тема «Дяди Вани» и «Трех сестер» — трагедия неизменности. Перемены в жизни людей происходят, но общий характер жизни не меняется. М. Горький писал Чехову, что, слушая «Дядю Ваню», он думал «о жизни, принесенной в жертву идолу». Не только жизнь Войницкого ушла на служение идолу, но также и Астрова, и Елены Андреевны, и Сони. Какие бы облики ни принимал этот «идол» — профессора ли Серебрякова, или чего-то безличного, вроде уездной глуши, засосавшей доктора Астрова, — все равно: за ним стоит та бесцветная нищенская жизнь, та «ошибка» и «логическая несообразность», о которой думал герой «Случая из практики», уподобивший эту универсальную несообразность дьяволу. Люди делают свои дела, лечат больных, подсчитывают фунты постного масла, влюбляются, переживают страдания ревности, печаль неразделенной любви, крах надежд, а жизнь течет в тех же берегах. Иногда разгораются ссоры, звучат револьверные вы-

[1] Балухатый С. Чехов — драматург. — Л., 1936. — С. 135—136. Ср. приведенный там же отзыв рецензента о «Дяде Ване»: «Недоконченность, как идея пьесы, есть в то же время и форма чеховского творчества» (с. 166).

стрелы, в «Дяде Ване» они никого не убивают, в «Трех сестрах» от пули армейского бретера погибает человек, достойный счастья, но и это — не события, а только случаи, ничего не меняющие в общем ходе жизни, которой почти все глубоко неудовлетворены, каждый по-своему.

Ничего трагически страшного с людьми не произошло, но они все пребывают в тоске, иные — в бессильной злобе, иные — в ленивой скуке. Общий порядок жизни коснулся каждого своею грубою рукой и сделал их хуже, чем они могли бы быть. Люди опошляются, как Астров, озлобляются, как Войницкий, прозябают в праздности, как Елена Андреевна, становятся несправедливыми друг к другу. И так проходит жизнь.

Одно из важных отличий «Дяди Вани» и «Трех сестер» от «Чайки» заключается в том, что неизменность жизни порождает у героев этих пьес не только тягостную скуку и печаль, но и предчувствие, а иногда даже уверенность, что жизнь непременно должна измениться. И даже более того: чем неизменнее кажется жизнь, тем ярче становятся предчувствия правды и счастья. Астров заботится о сохранении лесов. Это — его «чудачество», но это и лучшая часть его личности. Речь идет не только о практической пользе, но и о красоте земли, о сотворчестве человека с природой, об иной жизни на иной земле, где «люди красивы, гибки... речь их изящна, движения грациозны. У них процветают науки и искусства, философия их не мрачна, отношения к женщине полны изящного благородства...». Об этом мечтает и Елена Андреевна, когда скорбит о том, что во всех людях сидит «бес разрушения» и скоро «на земле не останется ни верности, ни чистоты, ни способности жертвовать собою».

Особенно много говорят, думают и спорят о будущем в «Трех сестрах». Вершинин откладывает достижение желанного берега на долгие годы, призывая отказаться от стремлений к личному благу во имя будущего всеобщего счастья. Тузенбах убежден, что и в будущем жизнь «останется все та же, жизнь трудная, полная тайн и счастливая», поэтому нашу нынешнюю жизнь надо прожить возможно лучше и достойнее. Характерно, что именно он говорит о близости бури. Ирина мечтает об осмысленном труде, приносящем человеку удовлетворение и радость. Маша видит счастье жизни в уразумении ее общего смысла: люди должны знать, «для чего журавли летят, для чего дети родятся, для чего звезды на небе». В одной из промежуточных редакций в финальном монологе она говорит, глядя на

небо: «Над нами перелетные птицы, летят они каждую весну и осень, уже тысячи лет и не знают, зачем, но летят и будут лететь еще долго, долго, много тысяч лет, пока, наконец, бог не откроет им тайны».

Вообще тема птиц превращается в «Трех сестрах» в некий лейтмотив. В самом начале пьесы, в первом действии, наполненном ощущением радостных надежд, Ирина признается, что чувствует себя счастливой, что она точно на парусах, что над ней широкое голубое небо и большие белые птицы. Чебутыкин, обращаясь к Ирине, произносит с нежностью: «Птица моя белая...» Потом образы всех трех сестер начинают сплетаться с образами птиц, сами же сестры, при всей их неповторимости, начинают восприниматься как единый образ.

«Сестры», «три сестры» — это, в атмосфере пьесы, обозначение не физического родства, а духовной общности. Маша, отважившись на «покаяние», взывает к сестрам: «Милые мои, сестры мои!» — и в этом призыве слышится безграничное доверие и чувство единения. Андрей в одну из редких минут полной откровенности восклицает: «Милые мои сестры, дорогие мои сестры...», обращаясь ко всем трем разом, как к одному человеку. И когда потом Маша почти с теми же словами обращается к перелетным птицам и, глядя вверх, говорит им: «Милые мои, счастливые мои...», то в этот момент птицы для нее тоже как бы сестры, только счастливые и свободные, в отличие от реальных ее сестер и от нее самой, привязанных к земле, несчастливых и несвободных неизвестно почему.

В поэтических сближениях, возгласах, словах, в рассуждениях героев и героинь чеховских пьес звучит тоска по общему смыслу, по «общей идее». Люди хотят знать, зачем они живут, зачем страдают. Они хотят, чтобы жизнь предстала перед ними не как стихийная необходимость, а как осмысленный процесс. Каждый думает об этом по-своему, но все думают примерно о том же. Когда в «Дяде Ване» Соня мечтает увидеть «жизнь светлую, прекрасную, изящную» в загробном существовании, она все-таки думает о нашей, земной жизни, какой она должна была бы быть. Представление об иной жизни можно перенести в мир сказки, как в «Снегурочке» Островского, можно идею «гармонии прекрасной» выразить в мистерии о победе мировой души над дьявольскими силами, можно выразить ее в формах религиозной образности и символики, но в любом случае речь пойдет о неудовлетворенности жизнью, от которой все устали, и о стремлении к жизни, достойной человека.

Это общее настроение, общее стремление не всегда выражается прямыми словами, чаще всего это бывает в финалах чеховских пьес, когда действие уже кончилось. Тогда звучат проникновенные лирические монологи, обычная сдержанность оставляет людей, и они говорят так, как не говорили на протяжении всей пьесы и как люди вообще не говорят в жизни.

В самом деле, кто в действительной жизни, а не на сцене станет говорить об ангелах и небе в алмазах или о том времени, когда «наша жизнь станет тихою, нежною, сладкою, как ласка»? Это уже чистая театральная условность, подчеркнутое отступление от бытового правдоподобия. В обычном же течении пьесы, когда на сцене развертывается реальная жизнь, герои и героини чеховских пьес так говорить не умеют, — они погружены в себя. Чувствуется, что для них настала пора великого размышления. Прежних объединяющих слов нет, ждать их не от кого, и каждый решает главные вопросы жизни сам. Это сказывается в том, как люди в пьесах Чехова говорят друг с другом.

Диалоги в пьесах Чехова приобрели «монологическую форму». «Похоже на то, что при данной конъюнктуре никто никому ничем помочь не может, и потому речи действующих лиц, — только словесно выраженные размышления. Разговора в истинном значении этого слова, когда один убеждает другого или сговаривается с другим или когда единая мысль, направленная к единой цели или к единому действию, воссоздается частями в ансамбле участников, — такого разговора очень мало. Наивысшей формы отчужденности и невстречающегося параллелизма это достигает в беседе земского человека Андрея («Три сестры») с глухим сторожем Ферапонтом»[1].

Вряд ли, впрочем, беседу между Андреем и Ферапонтом можно назвать выражением наивысшей формы отчужденности. Это только наиболее наглядная форма. Высшая же форма возникает в тех случаях, когда отчужденность не подчеркнута, когда среди собеседников глухих нет, но именно поэтому прямо обратиться к ним с глубоко затаенным и единственно важным невозможно и люди говорят совсем не о том, что у них сейчас на душе.

Вспомним сцену отъезда Астрова в последнем действии «Дяди Вани». Астров прощается с Еленой Андреевной и расстается с надеждой на счастье, прощается с усадьбой,

[1] Кугель А. Р. (Homo Novus). Русскне драматурги. — М., 1934.— С. 126—127.

к которой привык, потом после паузы, подводящей черту под тем, что можно было выразить ясными словами, он вдруг говорит о том, что пристяжная захромала (это для того, чтобы будничными заботами заглушить душевную тревогу), потом уже совсем неожиданно и некстати произносит ставшую знаменитой фразу о жаре в Африке (это чтобы не заговорить о главном), потом выпивает рюмку водки (чтобы залить тоску) и уезжает, увозя от близких людей свои невысказанные чувства. О них герои Чехова говорят редко, отчасти потому, что эти чувства плохо поддаются переводу на язык слов, отчасти потому, что не вполне ясны самим говорящим, отчасти из-за их целомудренной сдержанности.

Создается впечатление, что между людьми распались связи и погасло взаимопонимание. Однако это далеко не так. Напротив, герои чеховских пьес понимают друг друга, даже когда молчат, или не слушают своих собеседников, или говорят о жаре в Африке и о том, что Бальзак венчался в Бердичеве. Между ними (если это, конечно, не Серебряковы и не Наташи) установилось сердечное единение.

«Вишневый сад» по своему строению близок к «Трем сестрам». Композиционно-психологическая схема обеих пьес совпадает. В «Трех сестрах» в первом действии — радостный подъем, мечты о счастье, тема птиц, мотивы бури, ожидание осмысленного труда, объяснение в любви. Во втором действии наступает отрезвление: неоправдавшиеся надежды, разочарование в любви у Андрея, в труде — у Ирины («труд без поэзии, без мысли»), прерванное веселье, остановленный вальс, музыки не будет, ряженых не будет, счастья не будет. В третьем действии — пожар, волнение, взрывы тоски и отчаяния у Ирины, у Маши, у Чебутыкина, у Андрея. Это действие можно было бы озаглавить словом «Тревога». В последнем действии господствует тема прощания: «Прощайте, деревья! Прощай, эхо!», улетают птицы, уходит навеки барон, покидают город военные.

В «Вишневом саде», в первом действии, как и в «Трех сестрах», — надежды на спасение, нежные встречи, лирические воспоминания, слова любви («Солнышко мое! Весна моя!»). Во втором действии — отрезвление, нервозность, рассказ Раневской об увлечении недостойным человеком, слова Лопахина: «Напоминаю вам, господа: 22-го августа будет продаваться вишневый сад. Думайте об этом!.. Думайте!..»

Следующее действие, как и в «Трех сестрах», можно назвать «Тревога». Ее пытаются заглушить танцами, ве-

сельем, но все в смятении, все ждут решения судьбы. Это решение приходит во всей своей неумолимости, и в глубине души все знали его наперед, как в «Трех сестрах» Ирина интуитивно знала, что ее жених будет убит. В последнем акте, опять-таки как в «Трех сестрах», — расставание с прошлым, отъезд, прощание.

И, однако, при всем сходстве в построении обеих пьес в «Вишневом саде» все иное. Предчувствия и ожидания людей здесь уже накануне осуществления. В последней пьесе Чехова чувствуется близость обновления, оно не только в мечтах и смутных предчувствиях людей, но в ходе самой жизни. В «Вишневом саде» показана историческая смена социальных укладов: кончается период вишневых садов с элегической красотой уходящего усадебного быта, с поэзией воспоминаний о былой жизни, навеки уже отшумевшей. Владельцы вишневого сада нерешительны, не приспособлены к жизни, непрактичны и пассивны, у них тот же паралич воли, который Чехов видел и у некоторых прежних своих героев, но теперь эти личные черты наполняются историческим смыслом: эти люди терпят крах, потому что ушло их время.

Люди подчиняются велению истории больше, чем личным чувствам. Раневскую сменяет Лопахин, но она ни в чем не винит его, он же испытывает к ней искреннюю и сердечную привязанность. «Мой отец был крепостным у вашего деда и отца, но вы, собственно вы, сделали для меня когда-то так много, что я забыл все и люблю вас, как родную... больше, чем родную», — говорит он.

Петя Трофимов возвещает наступление новой жизни, произносит страстные тирады против старой несправедливости, но он также нежно любит Раневскую и в ночь ее приезда приветствует ее с трогательной и робкой деликатностью: «Я только поклонюсь вам и тотчас же уйду».

Но и эта атмосфера всеобщего расположения ничего изменить не может: законы истории неумолимы. Покидая свою усадьбу навсегда, Раневская и Гаев на минуту случайно остаются одни. «Они точно ждали этого, бросаются на шею друг другу и рыдают, сдержанно, тихо, боясь, чтобы их не услышали». Здесь чувствуется дыхание трагизма и ощущается суровость происходящей смены, но неизбежность ее ощущается тем сильнее.

Современники говорили о жестокости третьего действия пьесы, понимая, что это жестокость не автора, а самой жизни. В пьесе Чехова, говоря словами старого поэта, «век шествует путем своим железным». Наступает период Ло-

пахина, вишневый сад трещит под его топором, хотя как личность Лопахин тоньше и человечнее, чем роль, навязанная ему историей. Лопахин не может не радоваться тому, что он стал хозяином усадьбы, где его отец был крепостным, и эта его радость естественна и понятна. В победе Лопахина чувствуется даже некая историческая справедливость. И вместе с тем Лопахин понимает, что его торжество не принесет решительных перемен, что общий колорит жизни останется прежним. Он сам мечтает о конце той «нескладной, несчастливой жизни», в которой он и ему подобные будут главной силой. Потом его сменят новые люди, это будет следующий шаг истории, о котором с радостью говорит Трофимов. Он не воплощает будущего, но чувствует его приближение.

Каким бы облезлым барином и недотепой Трофимов ни был, он человек нелегкой судьбы; по словам Чехова, он «то и дело в ссылке», на это есть намеки и в тексте пьесы. Душа его «полна неизъяснимых предчувствий»; он восклицает: «Вся Россия — наш сад», и радостные слова и возгласы Трофимова и Ани задают тон всей пьесе.

До полного счастья еще далеко, еще предстоит пережить лопахинскую эру; рубят прекрасный сад; в заколоченном доме забыли Фирса. Правда, красота и человечность еще не торжествуют в этом мире, жизненные трагедии еще далеко не изжиты, но ощущения трагической неизменности жизни в последней пьесе Чехова уже нет. Общая картина мира изменилась. Русская жизнь, казалось бы, застывшая на века в своей фантастической искаженности, пришла в движение. Мечтательно-тоскливое ожидание перемен, походившее ранее на веру в невозможное, сменилось радостным убеждением в близости будущего. Люди уже слышат его шаги.

* * *

От веселого смеха над несообразностями жизни в ранний период деятельности, от горестного удивления перед вопиющими несообразностями и алогизмами жизненного уклада в средний период — к ощущению необходимости и возможности «перевернуть жизнь» в последние годы XIX века и в первые годы XX столетия — такова последовательность и логика творческого развития Чехова, отразившие движение русской истории от периода реакции 80-х годов к эпохе первой русской революции.

Ощущение гнева, мучений и ужаса без конца при внешнем мире и благополучии стало содержанием большинства

произведений Чехова, особенно в 90-е годы. Он внушал мысль о том, что никто не может быть счастливым в то время, когда существуют и процветают звери в человеческом облике. Картины русской жизни, нарисованные Чеховым, приобрели поэтому мировое значение. Изображая Россию 80—90-х годов, исследуя уродливые формы, которые приняла русская жизнь в этот период, Чехов говорил о современном зле вообще, о том зле, которое порождено было современным ему этапом жизни человечества.

Мировой смысл приобрела тоска чеховских героев, характерное для них ощущение странности и неразумности жизни. Мировое звучание получили их мечты о гармоническом будущем, о полном счастье, ожидающем человечество, их стремление «перевернуть жизнь». В творчестве русского писателя это стремление должно было оказаться особенно сильно и ярко, потому что именно Россия была в ту пору накануне народной революции.

Литература. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т.; Чехов А. П. Соч.: В 18 т. — М., 1974—1982; А. П. Чехов в воспоминаниях современников. — 2-е изд. — М., 1960; Бердников Г. А. П. Чехов. Идейные и творческие искания. — 3-е изд. — М., 1984; Бялый Г. Чехов и русский реализм. — Л., 1981; Гурвич И. Проза Чехова. — М., 1970; Дерман А. О мастерстве Чехова. — М., 1959; Лапков В. Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова. — М., 1982; Роскин А. А. П. Чехов. — М., 1959; Семанова М. Чехов и советская литература. — М.; Л., 1966; Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. — М., 1972 (статьи «О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова» и «К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова»); Чудаков А. П. Поэтика Чехова. — М., 1971; Шах-Азизова Т. К. Чехов и западноевропейская драматургия его времени. — М., 1966.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Классическая русская литература XIX века оказалась подлинно народной литературой. Именно идея народности в самом обширном смысле этого слова определила ее суть и ее противоречие, и характер идеалов, и нравственные искания, и своеобразие собственно литературных форм, в частности почти неизменно проявляющуюся в ней эпичность.

Эти общие начала, подчиняясь логике классовых отношений и освободительной борьбы, по-разному проявлялись на разных этапах ее становления и у разных писателей. Но именно они определили ее своеобразие и место в мировом литературном процессе. Хронологически мировая слава русской литературы завоевывалась именно со второй половины XIX века, начиная с И. С. Тургенева и во многом его усилиями не только как русского писателя, но и как пропагандиста русской литературы. Особенно приросла эта слава с Достоевским, Л. Толстым, Чеховым.

Автор английской книги о Достоевском Миддлтон Мерри писал: «В одной лишь русской литературе можно услышать трубный глас нового слова. Остальные писатели остальных наций всего лишь играют у ног этих гигантов, Толстого и Достоевского. Потому что, хотя мир и не знает этого, некая эпоха человеческого сознания приходит к своему концу вместе с ними. Через них человечество находится накануне открытия великой тайны»[1].

Так или иначе русская литература оказала влияние на крупнейших писателей мира: на Жорж Занд, Мериме, Мопассана, Пруста, на О. Уайльда, Голсуорси, Дос Пассоса, Хемингуэя, на Гауптмана, Рильке, Т. Манна и на многих других.

Не случайно русская классическая литература является предметом все усиливающегося изучения в мировой литературной науке.

---

[1] Цит. по кн.: Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. — Л., 1975. — С. 182.

К концу XIX — началу XX века возможности классического реализма как цельной законченной художественной системы были в известной мере исчерпаны. Недаром М. Горький говорил Чехову, что тот убивает реализм. В то же время развитие искусства XX века, связанное с началами и принципами социализма, обусловливалось и обусловливается тем, как на новой основе оно сумеет использовать тот неисчерпаемый запас сил, который постоянно несет в себе великое искусство прошлого.

Литература. Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. — Л., 1975; Григорьев А. Л. Русская литература в зарубежном литературоведении. — Л., 1977.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От редактора. Н. Н. Скатов 3
Литература 60-х годов. *Ю. В. Лебедев, Н. Н. Скатов* 4
Иван Сергеевич Тургенев. *Ю. В. Лебедев* 58
Николай Гаврилович Чернышевский. *Ю. М. Прозоров* 116
Николай Алексеевич Некрасов. *Н. Н. Скатов* 157
Афанасий Афанасьевич Фет. *Н. Н. Скатов* 209
Александр Николаевич Островский. *А. И. Журавлева* 230
Литература 70-х годов. *Е. И. Анненкова* 285
Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин. *К. И. Соколова, Я. С. Билинкис* 315
Глеб Иванович Успенский. *Б. С. Дыханова* 354
Николай Семенович Лесков. *А. А. Горелов* 374
Федор Михайлович Достоевский. *В. А. Котельников* 398
Литература 80—90-х годов. *В. А. Котельников* 453
Лев Николаевич Толстой. *Я. С. Билинкис* 499
Антон Павлович Чехов. *Г. А. Бялый* 550
Заключение. *Н. Н. Скатов* 606

Николай Николаевич Скатов,
Юрий Владимирович Лебедев,
Анна Ивановна Журавлева и др.

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

Вторая половина

Зав. редакцией *Г. Н. Усков.* Редактор *Т. П. Казымова.* Младшие редакторы *И. А. Антонова, Е. Р. Коточигова.* Художник *А. М. Пономарев.* Художественный редактор *Н. М. Ременникова.* Технический редактор *И. Е. Хилобок.* Корректоры *О. В. Ивашкина, И. Г. Трошина, М. Ю. Сергеева*

ИБ № 10241

Сдано в набор 13.10.86. Подписано к печати 20.05.87. А 07319. Формат 60×90¹/₁₆. Бум. типограф. № 2. Гарнит. Литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 31,92+ +0.21 форз. Усл. кр.-отт. 32,34. Уч.-изд. л. 35,88+0.38 форз. Тираж 111 000 экз. Заказ 127. Цена 1 руб. 50 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Типография № 2 Росглавполиграфпрома, 152901, г. Андропов, ул. Чкалова, д. 8.



В истории развития литературы европейской наша юная литература представляет собой феномен изумительный; я не преувеличу правды, сказав, что ни одна из литератур Запада не возникала к жизни с такой силою и быстротой, в таком мощном, ослепительном блеске таланта. Никто в Европе не создавал столь крупных, всем миром признанных книг, никто не творил столь дивных красот при таких неописуемо тяжких условиях. Это незыблемо устанавливается путем сравнения истории западных литератур с историей нашей; нигде на протяжении неполных ста лет не появлялось столь яркого созвездия великих имен, как в России...

Значение русской литературы признано миром,

изумленным ее красотою и силою. Она сумела показать Западу изумительное, неизвестное ему явление — русскую женщину, и только она умеет рассказать о человеке с такою неисчерпаемою, мягкою и страстною любовью матери.

М. Горький

