

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

ПРОБЛЕМЫ
РЕАЛИЗМА
РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
XIX ВЕКА



ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ НАУК СССР

МОСКВА · ЛЕНИНГРАД

1 9 6 1

Под редакцией
Б. И. БУРЦОВА, И. Э. СЕРМАНА

ОТ РЕДАКЦИИ

Настоящий сборник составлен из работ сотрудников и аспирантов сектора новой русской литературы Пушкинского дома, посвященных различным проблемам развития реализма в творчестве русских писателей XIX века.

Тематически сборник охватывает главным образом послепушкинскую эпоху развития реализма в России. Только в статье Е. Н. Купреяновой «Значение ленинской периодизации освободительного движения для изучения и периодизации русской литературы XIX века» уделено много внимания общественно-политической и историко-литературной проблематике декабристского литературного движения и творчества Пушкина.

В статьях Г. М. Фридендера, А. А. Титова, Н. Н. Антоновой рассматривается соотношение реализма и романтизма в творчестве Гоголя и Лермонтова, тот пересмотр романтических принципов искусства, который с такой силой был осуществлен этими двумя ближайшими наследниками пушкинского реализма.

Г. Я. Галаган исследует некоторые важнейшие особенности реализма в романе Л. Н. Толстого «Воскресение» — завершающем романе русской литературы XIX века.

Реализму середины века в его различных аспектах посвящены статьи С. А. Малахова, А. И. Батюто, К. Н. Григорьяна, В. П. Вильчинского, Н. И. Пруцкова. Эти исследования носят монографический характер и ставят своей целью раскрыть особенности реализма данного писателя, иной раз на материале какого-либо одного его произведения.

В статьях Е. Н. Купреяновой, Л. И. Николаевой, И. З. Сермана поставлены более общие вопросы — проблема народности

в ее исторической эволюции, спор о романе из крестьянской жизни, проблема «злободневности» в политическом романе 70-х годов и т. д.

Несмотря на то, что по отдельным вопросам истории русского реализма участники сборника придерживаются разных точек зрения, в работе над статьями авторами руководило общее стремление — внести нечто новое в постановку некоторых конкретных проблем истории русского реализма.

СТАТЬИ





Б. И. БУРСОВ

ОБ ИЗУЧЕНИИ РЕАЛИЗМА

Развитие науки о литературе всегда идет об руку с развитием самой литературы. Каким бы исторически отдаленным материалом ни занимался литературовед, он думает по законам своего времени, а значит, своими исследованиями способствует усвоению современной литературой достижений предшествующих эпох. Так было всегда. Наше время со всей наглядностью подтверждает эту истину: основной метод советской литературы — социалистический реализм, а потому советское литературоведение выдвинуло в качестве своей главной задачи разработку проблем реализма.

Вот первые два вопроса этой темы: что надо считать реализмом? когда возникло реалистическое искусство?

По этим вопросам несколько лет назад развернулась дискуссия.

Некоторые наши видные искусствоведы, как например Г. Недошивин, доказывали, что правдивое искусство является и реалистическим. Для них, следовательно, реализм возникает вместе с возникновением искусства.

Противоположную позицию заняла большая группа литературоведов, в частности специалистов по русской литературе XIX века. Кратко говоря, их основополагающая мысль сводилась к тому, что реализм сложился в процессе исторического развития искусства и что коренное отличие реализма состоит в изображении мира, который равен самому себе и за которым не стоит никакого другого значения, и в изображении человека, который полагается лишь на свое знание и свою волю.

Правду жизни отражает всякое подлинное искусство. Особенностью же реалистического искусства является то, что оно воспроизводит жизнь как совершенно реальный исторический процесс и изображает человека как главный элемент этого процесса. Это вовсе не исключает наличия идеалистических идей

в реалистическом искусстве. Кстати, большая часть великих писателей-реалистов прошлого века придерживалась идеалистической точки зрения на человеческое общество и его историю. Здесь речь идет не об их философских убеждениях, но об основных принципах изображения жизни и человека.

Дискуссия о реализме еще не закончена. Много споров впереди. Можно, например, спорить о том, когда начинается реализм — в эпоху Возрождения или только в XIX веке. Самое важное, что точка зрения на реалистическое искусство как на результат длительного исторического развития теперь является господствующей. Она плодотворна. В самом деле, если реализм вообще мог появиться в определенных исторических условиях, то с ходом истории, на важнейшей ступени ее, на смену ему приходит реализм совершенно нового качества, т. е. социалистический реализм.

По всей видимости, победу одержал взгляд, опирающийся на более правильные теоретические предпосылки. Теперь остается дело за тем, чтобы, не забывая о разработке общих проблем, идти вглубь материала, исследовать под углом изучения природы реалистического метода творчество отдельных писателей — и не только великих и выдающихся, но и обладающих сравнительно скромным дарованием, подвергать анализу, руководствуясь теми же соображениями, отдельные произведения или группы произведений.

Особо стоит вопрос об изучении русского реализма. Понятие это уже вошло в научный обиход, но о русском реализме пока не опубликовано ни одной более или менее значительной работы. Монографии, посвященные ряду русских классиков, хотя и исследуют их реалистическое искусство, но все же не выясняют его национальную природу.

Но законно ли само понятие «русской реализм»? Не зря ли оно введено в научный обиход?

Еще памятна дискуссия о реализме, которая состоялась в 1957 году в Москве. В своем выступлении я, в частности, сказал о необходимости разобраться в особенностях героя русского романа, так как без этого нельзя установить, что же собою представляет русский роман, каковы отличительные черты его художественной структуры. Последовало возражение: в различных русских романах действуют различные герои, следовательно нельзя говорить о каком-то едином герое русского романа; кроме того, замечал мой оппонент, положительный герой или героиня западного романа ничем не отличается от положительного же героя или героини русского романа (были приведены имена Евгении Гранде и Татьяны Лариной).

Но эти возражения не по существу.

Суть вопроса вот в чем. Герой русского романа — принадлежит ли этот роман Достоевскому или Чернышевскому, Толстому или Гончарову, Тургеневу или Писемскому, — взращен на русской почве, занят вопросами, которые возбуждает русская жизнь. Это и позволяет говорить о герое русского романа как явлении целостном, несмотря на то, что в различных русских романах мы действительно встретимся с различными, даже противоположными по своим убеждениям героями.

Сложившись на определенном этапе истории, реализм всегда существует как явление данного исторического момента, как выражение духовных потребностей данного народа. Поэтому можно говорить о русском реализме, так же как об английском, французском или немецком.

Литературовед должен быть и историком, хотя не его дело дублировать историка. Мы вспоминаем ряд работ о русских классиках, с обстоятельными историческими обзорами. Такие обзоры нетрудно писать. Из ряда книг по истории заимствуются сведения о «ввозе» и «вывозе», т. е. об импорте и экспорте, о росте числа крестьянских восстаний и т. д., а потом делается вывод приблизительно такого порядка: все это предопределило характер творчества такого-то писателя.

Такой «историзм» не может никого удовлетворить, ибо это попросту вульгарный социологизм. Одна и та же эпоха по-разному воздействует на разных писателей. Это настолько ясно, что и рассуждать на эту тему не стоит. От литературоведа требуется такой историзм, который позволил бы, в частности, установить, как, каким образом тот или иной писатель связан со своей эпохой. Несомненно, в каждом настоящем, особенно же великом писателе эпоха преломляется по-своему. Тургенев обращал внимание на одни факты и ставил одни вопросы, а Толстой интересовался другими фактами и его тревожили другие вопросы, хотя они жили и создавали свои произведения в одну и ту же эпоху. Позиция Щедрина, их современника, не похожа ни на тургеневскую, ни на толстовскую.

Наша литературоведческая мысль недостаточно проникнута принципом историзма. Ленинская концепция русского исторического процесса еще не освоена нами во всей ее многосторонности. Когда речь заходит о периодах в развитии русской литературы XIX века, вопрос решается так: в соответствии с тремя периодами освободительного движения и литература прошла через эти три этапа. Но все это не так просто. Как, например, быть с Толстым, к какому периоду освободительного движения сле-

дует «прикрепить» его, если деятельность его охватывает весь разночинский период и значительную часть пролетарского?

Мы пока не разобрались в том, как соотносится ленинское учение о трех этапах освободительного движения с его характеристикой эпохи подготовки первой русской революции, т. е. эпохи с 1861 по 1904 год, а с другой стороны, с его замечаниями о том периоде, в течение которого русская мысль двигалась к марксизму, иначе говоря — о периоде с 40-х по 90-е годы.

Я не говорю о других, не менее сложных вопросах исторического порядка, без разрешения которых невозможна успешная разработка проблем русского реализма.

Каждый писатель — неповторимая творческая индивидуальность, своеобразная, оригинальная личность. И если мы не выясним, в чем ее сущность, его произведения останутся для нас закрытой книгой. Понять писателя как творческую индивидуальность — значит открыть, в чем пафос его творчества.

Вспомним замечательные слова Белинского:

«Как ни многочисленны, как ни разнообразны создания великого поэта, но каждое из них живет своею жизнью, а потому и имеет свой пафос. Тем не менее весь мир творчества поэта, вся полнота его поэтической деятельности тоже имеет свой единый пафос, к которому пафос каждого отдельного произведения относится, как часть к целому, как оттенок, видоизменение главной идеи, как одна из ее бесчисленных сторон... И это очень естественно: всякая личность единична; у ней может быть много интересов и направлений, но всегда под преобладающим влиянием одного главного, а так как личность есть живой и непосредственный источник творческой деятельности, то и все произведения поэта должны быть запечатлены единым духом, проникнуты единым пафосом».¹

Литературовед должен сочетать в себе качества историка и психолога с качествами собственно литературного критика.

Действительно, надо быть психологом, чтобы судить о писателе как о личности. С другой стороны, лишь человек, наделенный историческим чутьем и обладающий историческими познаниями, окажется в силах определить, каким образом свойства писателя как личности уходят своими корнями в ту или иную эпоху.

Все это относится к каждому литературоведу, какой бы литературой он ни занимался, но в особенности к изучающему реалистическую литературу.

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, стр. 314.

В недавно вышедшей книге «Проблемы реализма» В. Днепров пишет:

«Общий стиль подчиняет себе индивидуальность художника. Только те личные дарования, которые соответствуют требованиям стиля, получают простор и могут проявиться».²

Это сказано слишком категорично. С такой формулировкой вообще нельзя согласиться. Но автор книги отходит от нее в процессе развития своей мысли. Он пишет далее, что «в реалистическом искусстве на художника больше не давит всеобъемлющая единого стиля».³

Вопрос о реализме как художественном методе, который освобождает писателя от власти канонов, основательно разработан в нашей литературе,⁴ и я в этой небольшой статье не буду его касаться. Я хочу лишь сказать, что, раз дело обстоит так, значит для разработки проблемы реализма важно изучение особенностей реалистического метода различных писателей-реалистов.

Следовало бы поговорить о том, как строить такого рода работы. Пока мы злоупотребляем общими категориями. А это не может принести плодотворных результатов. В свое время, не так давно, каждого хорошего писателя объявляли народным, и все хорошие писатели выглядели в историко-литературных исследованиях как родные братья. Есть опасность, что и как реалисты они будут неотличимы друг от друга. Уж слишком негибки мы в своих анализах и часто не идём дальше «принципов типизации», т. е. какого-то шаблона.

Другой недостаток в изучении реализма — нецелестремленность и слабая теоретическая осмысленность конкретных наблюдений. Приведем один, на наш взгляд, чрезвычайно показательный пример. Кто пишет о Тургеневе, тот всегда сопоставляет тургеневский психологический анализ с толстовским. Все сходится в общем на одном: Тургенев отличается от Толстого тем, что не рисует самого процесса психологической жизни, а выделяет только основные звенья ее, и, кроме того, тем, что он является «тайным психологом», т. е. указывает читателю какие-то внешние признаки в своих героях, по которым можно догадываться об их внутреннем состоянии.

Мне всегда казалось, что в таком истолковании Тургенев-психолог превосходит Толстого-психолога.

² В. Днепров. Проблемы реализма. «Советский писатель», Л., 1960, стр. 300.

³ Там же, стр. 302.

⁴ См., в частности, книгу Г. Гуковского «Пушкин и проблемы реалистического стиля» (Гослитиздат, М.—Л., 1957).

Поясню эту мысль. Однажды студенты задали мне такой вопрос: как поступил бы Толстой, если бы ему пришлось писать сцену встречи Лаврецкого с Лизой в монастыре? Я сказал, что вопрос неправильно поставлен: Толстого не заинтересовал бы такой герой, как Лаврецкий, и такая героиня, как Лиза; у него был бы другой герой и другая героиня, и если бы они встретились в монастыре, что, вообще говоря, вполне возможно, то все было бы по-другому, не так, как у Тургенева. Тогда студенты сознались, что они спрашивали меня с тайным умыслом. Оказывается, один из преподавателей, читая лекцию о Тургеневе, заметил, что, окажись на месте Тургенева Толстой, под его пером встреча Лаврецкого и Лизы в монастыре заняла бы не несколько строк, а десятки страниц.

Вот мне и думается, что надо изучать не только то, какими особенностями обладает реализм данного писателя, но и то, чем они вызваны, эти особенности, как связаны со всей его художественной системой, с теми общими задачами, которые он ставил перед собой.

Тургеневу для его целей не нужен скрупулезный психологический анализ типа толстовского, а Толстой, в связи с особенностями его целей, невозможен без такого анализа. По-моему, например, просто неуместно подчеркивать лаконизм Тургенева, когда его сравнивают с Толстым. Во всяком случае, Толстой не менее требовательный художник, чем Тургенев, и если он писал романы значительно большего объема, так это вытекало из всей его художественной системы. Лаконизм — не мера для оценки великого произведения искусства.

Реализм близок к жизни, к действительности, и он многообразен и подвижен, как сама жизнь. Реализм всегда в поисках, а значит — он постоянно меняется и развивается. Отсюда значение второстепенных писателей в реалистической литературе. Они нередко выступают в качестве разведчиков и первооткрывателей. И это нельзя не учитывать при разработке проблем реализма. В творчестве, например, такого писателя, как Николай Успенский, Чернышевский увидел признаки, свидетельствующие о рождении новых качеств в русском реализме. Несколько раньше нечто подобное уловил Добролюбов в рассказах Славутинского.

Так, думается мне, мы приходим к важному выводу относительно методологии и методики изучения реализма. Реализм необходимо изучать как процесс, в его постоянном развитии и изменении. Каждый писатель-реалист — большой и малый — вносил свой вклад в реализм, вот и надо понять, как велик этот вклад. Монографию о Тургеневе или Гончарове можно написать, рассмотрев по порядку произведения того или другого.

Так и писались большей частью монографии. Нельзя сказать, чтобы такого рода работы серьезно двигали вперед науку о литературе. Они ее двигали преимущественно вводом в научный обиход новых материалов, а в остальном скорее выполняли просветительную роль. В характере реализма данного писателя совершенно немыслимо разобраться на основании анализа лишь его собственных произведений.

Взять, к примеру, Чехова. Он много раз пытался написать роман, но так и не написал ни одного романа. Тем не менее, несмотря на это, в своем творчестве Чехов продолжал традиции великих русских романистов, развивал и углублял русский реализм. У нас есть неплохие, даже хорошие работы о Чехове, но ни одна из них по-настоящему не дает ответа на вопрос о месте Чехова в истории русского реализма — не дает по той простой причине, что чеховский реализм не поставлен в связь с реализмом Тургенева, Толстого, Достоевского, Салтыкова-Щедрина. Отдельные замечания, соображения и сопоставления, как бы интересны ни были они, ничего не решают.

Интерес к проблемам реализма, таким образом, надо понимать как стремление глубже освоить великое наследие прошлого, сделать его достижения еще более прочным основанием для развития нашей социалистической культуры.

Повторяю: весь вопрос в том, чтобы понять русский реализм в целом как процесс, протекающий в известных социально-исторических условиях, а реализм каждого отдельного писателя — как момент этого процесса.

Из всего сказанного явствует, что изучение проблем реализма требует значительного повышения нашей литературоведческой культуры. Тут мало одной требовательности. Надо браться за работы, которые бы способствовали этому.





Е. Н. КУПРЕЯНОВА

ЗНАЧЕНИЕ ЛЕНИНСКОЙ ПЕРИОДИЗАЦИИ ОСВОБОДИТЕЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ И ПЕРИОДИЗАЦИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

Реализм русской литературы XIX века явился наивысшей ступенью развития художественного сознания всего человечества досоциалистической эпохи и прямым предшественником социалистического реализма. Тем самым история русского дореволюционного, так называемого критического реализма помогает понять социалистический реализм как новый и закономерный этап исторического развития всей мировой литературы.

Будучи процессом идейно-эстетического характера, история литературы имеет свои особенности, отличающие ее от развития других форм общественного сознания. Но это обстоятельство ни в какой мере не снимает вопрос об исторической обусловленности и историческом содержании литературного развития вообще, реализма русской литературы в частности.

Думается, что особая специфика развития литературы может быть понята и раскрыта только тогда, когда будет выяснена историческая общность этого процесса с другими современными ему идеологическими процессами, так как эта специфика состоит прежде всего в особых формах проявления в литературно-художественном сознании общих исторических закономерностей развития общественного сознания данной эпохи.

С этой точки зрения приобретает первостепенную важность вопрос о том значении, которое имеет для изучения и периодизации русской литературы ленинская концепция и периодизация русского освободительного движения.

Вопрос этот в нашей науке не новый, но тем не менее еще далеко не решенный. Более того: предпринимавшиеся ранее попытки его решения не только не дали положительных резуль-

татов, но и породили некоторое сомнение в возможности и плодотворности самой его постановки. Такого рода сомнения, как нам представляется, дают о себе знать и в статье Я. Эльсберга «Ленин, революция и литература», опубликованной относительно недавно на страницах «Литературной газеты». Я. Эльсберг безусловно прав, указывая, что «для изучения русской литературы» недостаточно «опираться только на ленинские работы об освободительном движении, на ленинскую периодизацию последнего», и призывая литературоведов к изучению ленинского наследия «во всем его богатстве под углом зрения жизненных потребностей литературного развития». Справедливо также и то, что «освободительное, революционное движение, возглавляя народную жизнь, не исчерпывает, конечно, собою последнюю». Да, конечно, не исчерпывает, но выражает ее важнейшие исторические тенденции, а тем самым и тенденции литературного развития. Я. Эльсберг как будто не учитывает этого. Что же касается его утверждения, что «прямое, непосредственное, упрощенное „прикрепление“ русских писателей «к тому или иному этапу этого движения не может не вести к вульгаризованной интерпретации самой ленинской концепции»,¹ то оно представляется уже просто неверным, так как ставит вопрос на голову. Вульгаризация ленинской концепции является не следствием, а причиной ее упрощенного, прямолинейного применения к литературному процессу. Об этом и нужно говорить, а не ссылаться на то, что народная жизнь не исчерпывается освободительным движением, так как эта ссылка не только не помогает решению интересующего нас вопроса, а до некоторой степени уводит от него. Уводит потому, что исследователей, «опирающихся» в изучении русской литературы XIX века «только» на ленинскую периодизацию освободительного движения, в природе не существует. Существует совсем другое — весьма смутное приблизительное представление многих литературоведов о ленинской концепции и периодизации освободительного движения, а отсюда и недооценка тех богатых возможностей, которые открывает перед нашим литературоведением пристальное и всестороннее изучение всего сказанного Лениным об исторических путях развития русского революционного движения и освободительной идеологии XIX века, самой ленинской методологии анализа и исторической интерпретации идеологических процессов, непосредственно связанных с освободительным движением.

¹ «Литературная газета», 1960, № 47, 19 апреля, стр. 1.

Обращает на себя внимание то, что исследователи, так или иначе затрагивающие вопросы периодизации русской литературы XIX века, как правило, берут из всех суждений Ленина о революционном развитии России только одно общеизвестное положение о трех классах, действовавших в русской революции, и механически переносят его на литературный процесс.² При такой постановке вопроса сложная аналитическая задача периодизации литературного развития подменяется простым описанием литературной жизни в хронологических рамках того или другого периода освободительного движения, а само понятие периода собственно литературного развития вытесняется понятием литературы данного периода в истории освободительного движения. Именно по такому принципу написаны тезисы докладов, опубликованные Институтом мировой литературы им. М. Горького в брошюре «Принципы построения истории русской литературы и вопросы периодизации русской литературы 19 века» (издана на правах рукописи в 1955 году). Тезисы доклада А. Г. Цейтлина озаглавлены «Литература первых двух этапов освободительного движения»; тезисы доклада Б. В. Михайловского — «Литература на пролетарском этапе освободительного движения». Но ведь одно дело — суммировать то, что происходило в литературе на каждом из трех этапов освободительного движения, и совсем другое дело — ответить на вопрос, какие этапы своего собственного развития прошла русская литература в XIX веке и в чем состояло историческое своеобразие каждого из этих этапов литературно-художественного развития.

Путем механического перенесения на литературный процесс ленинского положения о трех классах, действовавших в русской революции, решить этот вопрос нельзя. Нельзя потому, что место и значение писателя в истории литературы определяется его идеологической, а не биографической связью с тем или другим общественным классом. На это указывал В. И. Ленин, приводя следующее разъяснение Маркса «по поводу сведения теорий различных писателей к интересам и точке зрения различных классов»: «...не следует думать, что все представители демократии — лавочники или поклонники лавочников. По своему образованию и индивидуальному положению они могут быть далеки от них, как небо от земли. Представителями мелкого буржуа делает их то обстоятельство, что их мысль не в состоя-

² См.: А. Г. Цейтлин. Ленинская концепция освободительного движения и вопросы периодизации истории русской литературы XIX века. «Известия ОЛЯ», т. XIII, 1954, вып. 1, стр. 3; У. Фохт. Опыт периодизации русской классической литературы эпохи критического реализма. Там же, вып. 6, стр. 506.

нии преступить тех границ, которых не преступает жизнь мелких буржуа, и потому теоретически они приходят к тем же самым задачам и решениям, к которым мелкого буржуа приводят практически его материальный интерес и его общественное положение. Таково и вообще отношение между *политическими и литературными представителями* класса и тем классом, который они представляют».³

Из приведенных В. И. Лениным слов Маркса ясно, что вопрос о личной принадлежности писателей к определенному классу не может иметь для периодизации литературного развития того прямого и принципиального значения, которое имеет для периодизации революционного движения вопрос о классовом составе его непосредственных участников. Кроме того, — и это самое важное, — вопросам о классовом составе деятелей и участников революционной борьбы проблема исторического содержания каждого из ее этапов далеко не исчерпывается. Анализируя процесс революционного развития и определяя его основные этапы, В. И. Ленин показывает, как наряду с изменениями, происходившими в социальном составе революционных борцов, менялось также и классовое содержание и идеологические тенденции революционной борьбы, ее конкретные задачи и формы. Для периодизации литературного развития крайне важно уяснить, чем отличался один этап освободительного движения от другого именно в этом отношении. Необходимо со всей отчетливостью представить себе, интересы каких именно общественных классов и в какой мере выражала на том или другом этапе революционной борьбы освободительная идеология, против каких общественных отношений и классов она была прежде всего обращена.

Все эти вопросы, касающиеся конкретно-исторического содержания освободительной идеологии и ее социальных тенденций на разных этапах революционной борьбы имеют уже самое прямое и непосредственное отношение к периодизации литературного процесса, если видеть в нем одну из форм развития общественного сознания.

Основное значение ленинской периодизации освободительного движения для периодизации истории русской реалистической литературы в том и состоит, что она раскрывает нам конкретное содержание и основные закономерности развития русской общественной мысли XIX века в неразрывной связи с классовой борьбой и освободительным движением этого времени. Но для того, чтобы применить ленинскую периодизацию

³ В. И. Ленин, Сочинения, т. 2, стр. 200—201.

2 Проблемы реализма русской литературы XIX века

к литературному процессу, необходимо изучить и понять ее в свете разработанной Лениным общей концепции исторического развития России в XIX веке.

Как известно, это был процесс буржуазного развития. Порождаемая им классовая борьба была прежде всего борьбой за два различных пути развития буржуазной экономики. Один из них отвечал интересам помещиков и крупной буржуазии и означал «перерастание крепостничества в кабалу и в капиталистическую эксплуатацию на землях феодалов — помещиков — юнкеров»; другой отвечал интересам экономического развития мелких крестьянских хозяйств и означал «перерастание патриархального крестьянина в буржуазного фермера».⁴ Политической идеологией первого, реформистского пути явилась идеология либерализма. Политическим выражением второго пути, требовавшего революционного ниспровержения всех крепостнических порядков и, прежде всего, ликвидации крупного помещичьего землевладения, была идеология демократическая, которая, будучи революционной, оставалась идеологией буржуазной. «Вся история политического освобождения России, — писал В. И. Ленин в статье «Либерализм и демократия», — есть история борьбы первой и второй буржуазной тенденции».⁵ Реальным соотношением этих двух буржуазных тенденций определялось в первую очередь социально-историческое своеобразие каждого из этапов не только революционно-политической, но и общественной борьбы, что получало и не могло не получить своего особого выражения и в литературном развитии.

В этой плоскости исторические аналогии между литературным и освободительным развитием не только возможны, но и необходимы. И ленинская периодизация революционного движения открывает к тому очень широкие и плодотворные возможности, далеко еще не учтенные и не использованные литературоведами.

Из постоянно цитируемых и всем известных слов В. И. Ленина о трех классах, действовавших в русской революции, для периодизации литературного процесса обычно не извлекают ничего, кроме самого указанного Лениным исторического факта смены классового состава общественных сил революционной борьбы. А ведь В. И. Ленин констатирует этот исторический

⁴ Там же, т. 13, стр. 216.

⁵ Там же, т. 17, стр. 514.

факт для того, чтобы показать выразившуюся в нем определенную историческую тенденцию революционного развития России.

В статье «Роль сословий и классов в освободительном движении» В. И. Ленин называет приводимые им по этому вопросу статистические данные «очень поучительными», так как из них «ясно видно, как быстро демократизировалось освободительное движение в XIX веке и как резко менялся классовый состав его».⁶

Быстрая и неуклонная демократизация русского революционного движения в XIX веке составляет тот конкретный исторический процесс, который раскрывается ленинским тезисом о трех классах, о трех поколениях, действовавших в русской революции. Именно в этом процессе и проявилась основная историческая закономерность, основная тенденция прогрессивного развития в XIX веке русского общественного самосознания. Все крупнейшие завоевания русской — не только политической, но также и научной, и художественной — мысли XIX столетия возникли в русле этой генеральной демократической тенденции развития общественного сознания. Но в каждой отдельной области общественного сознания общий процесс его демократизации проявлялся в особых формах и имел свою хронологию, несколько отличающуюся от хронологических граней ленинской периодизации революционного движения.

Процесс демократического развития русского освободительного движения был весьма сложен и противоречив. Он протекал не только в борьбе, но подчас и в очень сложном сочетании, вернее в взаимодействии различных социальных устремлений общественной мысли.

Раскрывая этот процесс во всей его сложности и противоречивости, В. И. Ленин в целом ряде своих работ анализирует различные смежные, но далеко не тождественные стороны и отличительные черты освободительного движения на его различных этапах, а именно: общественные силы, участвующие в освободительной борьбе, ее конкретное классово-историческое содержание и содержание идейно-политическое.

Вопрос об общественных силах освободительной борьбы следует строго отличать от вопроса о ее классово-экономическом содержании. Отождествление этих понятий меньшевиками, считавшими, что основной движущей силой революции 1905 года может быть только буржуазия, поскольку это была революция буржуазная, Ленин называл «карикатурой на марксизм».⁷ Ленин

⁶ Там же, т. 19, стр. 294.

⁷ Там же, т. 12, стр. 154 и 297.

строго отличал также классовое содержание революционно-демократического движения от классового состава его непосредственных участников. Будучи в основном представителями разночинской интеллигенции, революционные демократы были идеологами крестьянской демократии. Они не только защищали интересы закрепощенного крестьянства, но и выражали его антикрепостнические настроения, опирались на стихийную борьбу крестьянства против крепостничества. Именно стихийное крестьянское движение и составляло классовую базу движения революционно-демократического. Обличая несостоятельность попытки участников сборника «Вехи» изобразить революционно-демократическое движение как движение сугубо «интеллигентское», чуждое народным массам, В. И. Ленин писал: «Так, так. Настроение крепостных крестьян против крепостного права, очевидно, есть „интеллигентское“ настроение. История протеста и борьбы самых широких масс населения с 1861 по 1905 год против остатков крепостничества во всем строе русской жизни есть, очевидно, „сплошной кошмар“. Или, может быть, по мнению наших умных и образованных авторов, настроение Белинского в письме к Гоголю не зависело от настроения крепостных крестьян? История нашей публицистики не зависела от возмущения народных масс остатками крепостнического гнета?».⁸

Но при всем том В. И. Ленин подчеркивал, что антикрепостническое движение крестьян и революционно-демократическое движение разночинной интеллигенции — явления далеко не тождественные, поскольку первое из них, в отличие от второго, было движением стихийным, лишенным политической сознательности. С наибольшей полнотой соотношение между крестьянским содержанием и общественными силами освободительного движения на его втором этапе вскрыто В. И. Лениным в статье «„Крестьянская реформа“ и пролетарски-крестьянская революция» следующим образом: «...если века рабства настолько забили и притупили крестьянские массы, что они были неспособны во время реформы ни на что, кроме раздробленных, единичных восстаний, скорее даже „бунтов“, не освещенных никаким политическим сознанием, то были и тогда уже в России революционеры, стоявшие на стороне крестьянства и понимавшие всю узость, все убожество пресловутой „крестьянской реформы“, весь ее крепостнический характер. Во главе этих, крайне немногочисленных тогда, революционеров стоял Н. Г. Чернышевский».⁹ Ленин указывал, что реформа 1861 года осталась только

⁸ Там же, т. 16, стр. 108.

⁹ Там же, т. 17, стр. 96.

реформой и не перешла в революцию потому, что «революционное движение в России было тогда слабо до ничтожества, а революционного класса среди угнетенных масс вовсе еще не было». ¹⁰ «Реформа, проведенная крепостниками в эпоху полной неразвитости угнетенных масс, породила революцию к тому времени, когда созрели революционные элементы в этих массах». ¹¹

Таким образом, из работ В. И. Ленина со всей несомненностью следует, что, будучи «разночинским» по своим общественным силам, второй этап русского освободительного движения являлся буржуазно-демократическим по своей классово-политической идеологии, реальное историческое содержание которой составляла крестьянская демократия.

Но это еще не все. Поскольку революционно-демократическая идеология, отражавшая классовые интересы крестьянства и защищавшая их от крепостнического насилия и его пережитков, складывалась в условиях уже относительно высокого развития мирового капитализма, то ее собственно демократическая, т. е. антикрепостническая тенденция сочеталась с тенденцией антикапиталистической, с воззрениями утопического социализма. Эпоху Чернышевского В. И. Ленин называл эпохой «нераздельности демократизма и социализма». ¹² Но и этим определением ее характеристика у Ленина еще не исчерпывается. В. И. Ленин неоднократно обращал внимание на то, что эпоха Чернышевского была также эпохой самоопределения и борьбы либеральной и демократической тенденций буржуазного развития России. «Либералы 1860-х годов и Чернышевский суть представители двух исторических тенденций, двух исторических сил, которые с тех пор и вплоть до нашего времени определяют исход борьбы за новую Россию», — писал В. И. Ленин в 1911 году. ¹³

В зависимости от соотношения и борьбы этих двух исторических тенденций следует различать два периода в истории русского освободительного движения на его втором — разночинском или буржуазно-демократическом — этапе. Первый из них падает на 60-е годы и проходит под знаком последовательного, боевого революционного демократизма Чернышевского и его ближайших соратников, сознательно отмежевывавшихся от либерализма и активно боровшихся с ним. Второй этап — это эпоха народничества, собственно демократические устремления которого соче-

¹⁰ Там же, стр. 94.

¹¹ Там же, стр. 99.

¹² Там же, т. 1, стр. 262.

¹³ Там же, т. 17, стр. 96.

тались с разного рода либеральными иллюзиями и шатаниями, что и привело в 80-е годы к либеральному перерождению народнической идеологии.

Оценивая народничество в целом как явление регрессивное по сравнению с «наследством» 60-х годов, В. И. Ленин выделял одну из черт народнической идеологии, знаменовавшую «крупный шаг вперед против наследства». Эта «крупная историческая заслуга народничества»¹⁴ состояла в постановке народниками вопроса о капитализме в России, оставшегося вне поля зрения просветителей 60-х годов, когда «все общественные вопросы сводились к борьбе с крепостным правом и его остатками».¹⁵

Однако правильного решения поставленного ими вопроса о противоречиях капиталистического развития России народники не дали. По мере обострения этих противоречий в 70—80-е годы народническая идеология приобретала все более утопический, а вместе с тем и реакционный характер. Реакционной в конечном счете оказалась и примитивная народническая критика капитализма, поскольку она велась с позиций не передового общественного класса, порожденного капиталистическим развитием, а с точки зрения разлагаемого этим развитием класса мелких сельских товарных производителей. «Бывши в свое время явлением прогрессивным, как первая постановка вопроса о капитализме, народничество является теперь теорией реакционной и вредной, сбивающей с толку общественную мысль, играющей на-руку застою и всяческой азиатчине», — писал В. И. Ленин в 1897 году.¹⁶ Но В. И. Ленин отмечал, что «народнические теории, будучи нелепы и реакционны с точки зрения борьбы за социализм против буржуазии, оказываются „разумными“ (в смысле особой исторической задачи) и прогрессивными в буржуазной борьбе против крепостничества».¹⁷

Все отмеченные В. И. Лениным отличительные черты второго этапа освободительной борьбы, а именно — разночинский состав ее непосредственных участников; буржуазно-демократическое содержание ее идеологии, в зависимости от исторических условий с разной степенью последовательности отражавшей в различные годы интересы крестьянской демократии и колебавшейся между революционным демократизмом и либерализмом; и, наконец, то сложное взаимоотношение, в котором выступают на

¹⁴ Там же, т. 2, стр. 483.

¹⁵ Там же, стр. 473.

¹⁶ Там же, стр. 483.

¹⁷ Там же, т. 13, стр. 215.

этом этапе собственно демократические тенденции освободительной идеологии и социалистические тенденции утопического характера, — все эти черты крайне существенны. Они не только раскрывают социально-историческое своеобразие данного этапа освободительной борьбы в процессе его развития, но и дают возможность проследить основные закономерности и тенденции развития русской общественной мысли и на других этапах освободительной борьбы.

Основная закономерность развития русской освободительной мысли на третьем этапе революционного движения, массовом и пролетарском по своим движущим силам, состояла в том, что «силы демократии и социализма — сначала смешанных воедино в утопической идеологии и в интеллигентской борьбе народовольцев и революционных народников» — с 90-х годов начали расходиться «по мере перехода от революционной борьбы террористов и одиночек-пропагандистов к борьбе самих революционных классов».¹⁸ В годы первой русской буржуазно-демократической революции «тенденции демократическая и социалистическая отделились от либеральной и размежевались друг от друга»,¹⁹ и рядом с крестьянской демократией возникла демократия пролетарская.

Таким образом, ленинская периодизация освободительного движения, наряду с социальной характеристикой его деятелей (далекие от народа дворянские революционеры-одиночки, более близкий к народу и более широкий круг революционных разночинцев и, наконец, сами народные массы, включающиеся в революционную борьбу), дает еще целый ряд существенных координат развития русской освободительной мысли того времени. Это координаты, устанавливающие различные классово-политические тенденции общественной мысли, в сложном сочетании и борьбе которых и проявляется до конца историческое содержание и своеобразие каждого из этапов ее развития. Таковы тенденции революционно-демократическая и либеральная; демократическая и социалистическая; крестьянский утопический социализм и социализм научный, пролетарский; крестьянская демократия и пролетарская демократия.

Будучи идеологическим выражением материальных интересов общественных классов, по-разному заинтересованных в буржуазном развитии, эти тенденции и их взаимодействие в конечном счете определили собой основное содержание и основные этапы собственно литературного развития. Но прежде чем перейти

¹⁸ Там же, т. 17, стр. 97.

¹⁹ Там же, стр. 98.

к этому вопросу, необходимо уточнить в свете ленинской характеристики двух последних этапов революционного движения конкретно-историческое содержание его первого, «дворянского» этапа.

Развернутой характеристики этого периода В. И. Ленин не дал, ограничившись указанием на дворянский состав его непосредственных участников. Но можем ли мы на этом основании считать первый период освободительного движения «дворянским» в том же смысле, в каком второй является буржуазно-демократическим, а третий — социал-демократическим?²⁰ Очевидно, нет; очевидно, он может называться «дворянским» только в том смысле, в каком второй именуется «разночинским», а третий «пролетарским». Каково же было его социально-историческое содержание?

В общих чертах историки отвечают на этот вопрос так: «Дворянское по составу участников, движение декабристов было буржуазным по своему существу».²¹ «Объективно борьба декабристов была борьбой за создание в России буржуазного базиса и соответствующей ему буржуазной надстройки».²² М. Н. Нечкина придерживается той же точки зрения и формулирует ее следующим образом: «...основные лозунги декабристов — уничтожение крепостного права и самодержавия — являются лозунгами буржуазной революционности. Они принадлежат той революционной идеологии, которая идет на борьбу с отживающим феодально-крепостническим строем, чтобы дать возможность развиться и укрепиться новому общественному строю — капитализму, сменяющему отжившую феодальную формацию».²³ Подробно анализируя мануфактурный характер промышленного способа производства, сложившийся в России в первой четверти XIX века, М. Н. Нечкина приходит к выводу, что «попытка революционного переворота в России, предпринятая декабристами», подобно многим буржуазным революциям в Европе, возникла на «исходе мануфактурного периода, накануне начала промышленного переворота в России».²⁴

²⁰ «Собственную» «историю пролетарского движения» В. И. Ленин называл историей «пролетарской демократии или социал-демократии» (см. т. 20, стр. 230).

²¹ Г. Габов. Общественно-политические и философские взгляды декабристов. Госполитиздат, М., 1954, стр. 4.

²² И. Н. Щипанов. Воззрения декабристов. В книге: Избранные социально-политические и философские произведения декабристов, т. I. Госполитиздат, 1951, стр. 10.

²³ М. Н. Нечкина. Движение декабристов, т. I. Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 48.

²⁴ Там же, стр. 51.

Таким образом, объективно, движение декабристов было движением буржуазным. Но мы знаем, что в буржуазном развитии России на всем его дальнейшем протяжении боролись две классово-антагонистические тенденции, из которых одна — либеральная — выражала интересы дворянства и буржуазии, а другая — демократическая — интересы угнетенных трудящихся масс, и прежде всего крестьянства. Какую же из этих двух тенденций буржуазного развития если еще и не выражал, то хотя бы таило в себе движение дворянских революционеров? На этот вопрос, крайне существенный для понимания социально-исторических истоков русского освободительного движения и для периодизации литературного развития, не только литературоведы, но и историки удовлетворительного ответа еще не дали. М. Н. Нечкина считает, например, возможным «назвать передовые идеи декабристов в общем смысле слова демократическими» на том основании, что в конституционных проектах декабристов «авторитарному режиму неограниченной единоличной власти абсолютного монарха противопоставляется идея активной и верховной роли народа в управлении страной, его верховной власти, „народодержавия“, как говорили декабристы. „Источник верховной власти народа есть народ“, — формулировала эту идею „Конституция“ Никиты Муравьева и почти теми же словами — „Русская правда“ Пестеля».²⁵ Все это справедливо, но дает возможность говорить о демократизме конституционных проектов декабристов только в том, действительно самом общем смысле, в каком всякая конституционная форма правления является более демократичной, нежели авторитарный режим неограниченной самодержавной власти. В интересующем же нас разрезе декабристские проекты «народодержавия» свидетельствуют не столько о демократизме, в собственном смысле этого слова, воззрений дворянских революционеров, сколько о буржуазном характере этих воззрений. Необходимо иметь в виду, что на языке декабристов «народ» — это отнюдь не трудящиеся массы, а весь русский народ, т. е. это не социальная, а национальная категория, и она обнимает все сословия и классы русского общества. В «Русской правде» Пестеля сказано: «Народ есть совокупность всех тех людей, которые, принадлежа к одному и тому же государству, составляют гражданское общество, имеющее целью своего существования возможное благоденствие всех и каждого».²⁶ Соответственно и в кон-

²⁵ Там же, стр. 28.

²⁶ Избранные социально-политические и философские произведения декабристов, т. II. Госполитиздат, 1951, стр. 80.

ституционных проектах декабристов верховная власть предоставлялась отнюдь не трудящимся массам, а всем русским «гражданам», имеющим определенный имущественный ценз, а значит — прежде всего дворянству и купечеству.

Выдвигая буржуазную идею юридического равенства всех граждан перед законом, а тем самым урезывая политические привилегии дворянства, декабристы не затрагивали, однако, экономическую основу его господства. Во всех конституционных проектах декабристов, даже и в самом демократическом из них — в «Русской правде» Пестеля, принцип помещичьей собственности на землю сохраняется и только ограничивается тем, что эта собственность не должна превышать 5000 десятин.

Вопрос об отмене крепостного права решался декабристами также очень осторожно. Так, даже Пестель настаивал в «Русской правде» на том, что «освобождение крестьян от рабства не должно лишить дворян дохода от поместий своих получаемого».²⁷

Историки часто говорят о «дворянской ограниченности» воззрений декабристов. Термин этот не совсем точен. Суть дела заключается в том, что движение декабристов, будучи безусловно буржуазным, антикрепостническим, направленным на расчистку путей к демократическим преобразованиям, в то же время не было движением классового самоотречения. Защищая интересы закрепощенного крестьянства, оно в то же время выражало буржуазные тенденции развития помещичьего хозяйства, стесненные крепостническими отношениями. Непримируемость экономических интересов помещиков и крестьян в буржуазном развитии, проявившаяся впоследствии в борьбе между либеральной и демократической тенденциями этого развития, в эпоху декабристов еще не обнаружилась и в силу этого не осознавалась и не могла осознаваться ими. Декабристы искренно и убежденно верили, что на пути к «народному», т. е. национальному (а объективно — буржуазному) «благоденствию» стоят только две реакционные силы — самодержавие и крепостничество. Против этих сил и выступали дворянские революционеры, варажая буржуазные, прогрессивные для своего времени отношения, вызревающие в крепостнической экономике, в том числе и в экономике помещичьего хозяйства. Поэтому идеологии декабризма присущи одновременно и демократические, и либеральные устремления, слитые воедино в антикрепостническом сознании дворянских революционеров.

Таким образом, историческое своеобразие движения декабристов, а вместе с тем и всего первого, «дворянского» этапа осво-

²⁷ Там же, стр. 120.

бодительного движения состояло не только в том, что это было движение оторванных от народа одиночек, но и в том, что вопрос о классово-экономических противоречиях русской жизни еще не был тогда осознанным вопросом революционной борьбы. Перед освободительным сознанием декабристов стояло другое, более общее противоречие — противоречие между «деспотическим» характером самодержавной власти, а также личным, т. е. юридическим «рабством» крестьян и интересами развития новых, буржуазных отношений, осознававшихся декабристами как интересы общенациональные. Тем меньше могли декабристы заметить и осознать основное противоречие буржуазного строя европейских стран — противоречие между трудом и капиталом. «Ужасное положение пролетариев в Европе, — свидетельствует И. Д. Якушкин, — тогда еще не развилось в таком огромном размахе, как теперь, и потому возникшие вопросы по этому предмету, уже впоследствии, тогда не тревожили даже самых образованных и благонамеренных людей». ²⁸ Поэтому и социалистические тенденции в воззрениях декабристов еще не возникали.

На основании сказанного можно заключить, что ленинская концепция и ленинская периодизация русского освободительного движения в XIX веке раскрывают нам следующие общие закономерности поступательного развития русской общественной мысли на протяжении этого столетия: во-первых от начала и до конца это был процесс, отражавший противоречия буржуазного развития страны, придавленной крепостниками; во-вторых, в основном и главным русская прогрессивная общественная мысль развивалась в XIX веке по пути неуклонной и относительно очень быстрой демократизации; в-третьих, движущей пружиной демократического развития русской общественной мысли XIX века явился процесс ее классовой дифференциации, отражавший сложный исторический процесс постепенного обнаружения и обособления материальных интересов различных общественных классов в буржуазном развитии.

Сначала антикрепостническая тенденция выражается в форме идеологии, претендующей на представительство общенациональных интересов. Затем из этой идеологии выделяются и обособляются идеологии либеральная и демократическая, из которых первая защищает путь капиталистического развития, отвечающий интересам правящих классов, а вторая — интересам крестьянских масс. Основным предметом борьбы этих двух антагонистических тенденций буржуазного развития остается вопрос о формах ли-

²⁸ Записки, статьи, письма декабриста И. Д. Якушкина. Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 32.

квидации крепостного права и его пережитков. При этом собственно демократические воззрения органически сочетаются с воззрениями социалистическими, утопического характера, возникшими на почве уже явных противоречий буржуазного строя западноевропейских стран.

Осознание непримиримой антагонистичности материальных интересов правящих классов и жизненных интересов крестьянских масс явилось величайшим открытием и завоеванием русской освободительной мысли на втором, революционно-демократическом этапе ее развития. «Нужна была именно гениальность Чернышевского, — говорит В. И. Ленин, — чтобы тогда, в эпоху самого совершения крестьянской реформы... понимать, что уже тогда в русском „обществе“ и „государстве“ царили и правили общественные классы, беспозоротно враждебные трудящемуся и безусловно предопределявшие разорение и экспроприацию крестьянства».²⁹

Следующим крупным шагом в развитии демократической мысли явился вопрос о противоречиях капитализма, поставленный народниками с позиций крестьянской демократии. Отсюда неспособность народников решить этот вопрос и утопизм их социалистических притязаний. Объективно народничество выражало интересы мелких товарных производителей и в силу двойственности их социальной природы не могло быть последовательно демократической идеологией. Демократические устремления его сочетались с либеральными. Но субъективно народники выступали от лица всех трудящихся, без учета различной заинтересованности в буржуазном развитии крестьянства (а также его различных социальных прослоек) и молодого рабочего класса. Ко времени начала массового рабочего движения в России социалистическая тенденция русской освободительной мысли начинает выделяться из общедемократической и становится научной теорией классовой борьбы передового класса капиталистического общества — пролетариата. Задача демократических преобразований ставится ею уже не как конечная цель освободительной борьбы, а как необходимый шаг к социалистическому преобразованию русской жизни.

Таковы основные закономерности развития и социальной дифференциации русского общественного сознания XIX века, раскрываемые перед нами работами и суждениями Ленина о периодизации освободительного движения. Теперь обратимся к вопросу о том, что могут дать эти закономерности для пони-

²⁹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 1, стр. 263.

мания генерального пути и основных этапов развития русской реалистической литературы.

Ни в какой мере не претендуя на решение этой сложной проблемы в целом, попытаемся только в свете указанных закономерностей истории освободительного движения проследить эволюцию одной из основных категорий русской литературно-художественной мысли XIX века — категорию народности.

На всем протяжении литературного развития от декабристов и Пушкина до Горького проблема народности стоит в центре литературной борьбы и идейно-творческих исканий русских писателей. Но содержание этой проблемы на разных этапах литературного развития существеннейшим образом меняется.

На языке декабристов «народное» означало «национальное», включая все, что в прошлом и в настоящем составляло прогрессивные, антикрепостнические силы и элементы русской исторической жизни.

Ратуя за «народность» русской литературы, декабристы в сущности боролись за превращение ее в рупор гражданских, освободительных идей, выражавших, по представлению самих декабристов, интересы всего русского общества как единого национального целого, а не какого-либо одного общественного класса. С этим связана романтическая природа декабристской эстетики, романтический характер присущего ей своеобразного историзма.

Понятие историзма, выдвинутое европейским романтизмом, открывало перед художественным сознанием человечества новые перспективы понимания и изображения человеческих судеб и характеров. Согласно этому пониманию, человек из «естественного» — и в силу этого неизменно равного себе — абстрактного человека, созданного эстетикой классицизма и просвещения превращался в человека исторического, т. е. изменяющегося в ходе развития человечества. Но эти изменения улавливались европейскими романтиками только в пределах национально-исторического своеобразия жизни отдельных народов. Что же касается тех конкретных классовых противоречий, которыми определялась социальная специфика национальной жизни на разных стадиях ее исторического развития, то эти противоречия до конца 20-х годов европейскими романтиками не осознавались, что нашло свое прямое выражение и в структуре образа романтического героя. В принципе это характер национальный, но еще лишенный классовой определенности. Это исключительная,

одинокую стоящую личность, а не типический представитель того или другого общественного класса.

В декабристской эстетике романтическая личность выступала в роли героя, носителя передового, гражданственного, освободительного сознания. Именно освободительными стремлениями, «вольнлюбием» романтического героя мотивировался в эстетике и творчестве декабристов тот «роковой» конфликт, в который этот герой вступал со своей общественной средой, с рутинной, косностью и лицемерием окружающей его общественной жизни. В плане этой типично романтической коллизии «личности» и «общества» решалась декабристской эстетикой проблема положительного, т. е. революционного героя, борющегося за освобождение всей русской нации, в том числе и народных масс, от самодержавно-крепостнического гнета, но борющегося без народа, путем личного подвига и личной жертвы. Здесь с наибольшей отчетливостью проявилось указанное выше социально-историческое своеобразие освободительной идеологии декабристов — героических дворянских одиночек, выступавших за буржуазные преобразования самодержавно-крепостнического строя от лица всей русской нации, а не какого-либо определенного класса русского общества. О том, как осознавалась самими декабристами их освободительная миссия, весьма выразительно свидетельствует М. С. Лунин: «Эпохи переходные, неизвестные, в таинственном шествии народов к цели общественного устройства, являюте случаи, в которых действия лиц политических, какого бы сословия они ни были, должны необходимо выходить из ряда обыкновенного, пробуждать правительства и народы, усыпленные постепенным влиянием ложного устройства и предрассудков, наложенных веками. . . эти люди. . . пробивают новые пути к совершенствованию настоящих поколений; направляют усилия народа к предметам общественным; совокупляют действия умов второстепенных, лишенных возможности плодотворить взаимно; восстанавливают борение частей, необходимое для стройности целого, и сами облачаются властью по праву и делу, по духу возрождения, который животворит их, и по нравственному влиянию, которое имеют они на своих сограждан. Их мысли оплодотворяют страны, на которые изливаются, с такою же силою, как набеги завоевателей опустошают их. Они отрываются от жизни и тем свидетельствуют правдивость своего послания, истину своих начал и законность своей власти. Все эти условия соединялись в составных стихиях Т<айного> о<бщества>, в свойстве видов его и в образе действий».³⁰ В этих словах с поразительной

³⁰ Избранные социально-политические и философские произведения декабристов, т. III. Госполитиздат, 1951, стр. 155—156.

наглядностью выступает единство политического сознания декабристов с их этическими и эстетическими воззрениями, воззрениями революционеров, воодушевленных ненавистью к самодержавно-крепостническому насилию, но еще лишенных понимания классовой природы этого насилия, а тем более буржуазного содержания своих собственных антикрепостнических устремлений.

Если судьба романтической личности определялась ее конфликтом с «обществом» («Думы» и поэмы Рылеева, «Кавказский пленник» и «Цыганы» Пушкина), то сам характер исключительной, героической романтической личности хотя и не был лишен черт национально-исторической локальности, но трактовался как явление независимое от «общества», противостоящее ему. Вопрос о классово-исторической обусловленности личности перед романтиками, в том числе и перед декабристами, еще не вставал. Но романтический историзм декабристской эстетики открывал уже пути к постановке этой реалистической проблемы.

Выдвинутая буржуазным развитием России и четко сформулированная декабристами историческая задача национального самоопределения русского общественного сознания была гениально решена Пушкиным. В процессе решения этой задачи Пушкин вышел за пределы собственно декабристской идеологии и романтической эстетики. Пушкин понял бессилие дворянских революционеров осуществить революционным путем буржуазное преобразование русской жизни. Пушкин понял и показал несостоятельность романтического индивидуализма перед лицом действительных противоречий и насущных потребностей русской действительности. Пропаганду освободительных идеалов, составлявшую отличительную черту декабристской эстетики, Пушкин перенес на твердую реалистическую почву изучения самой действительности, не оправдавшей надежд и стремлений декабристов. Романтическому историзму декабристов, историзму национальной характеристики Пушкин противопоставил реалистическую проблему исторического развития нации и в свете этой проблемы оценивал исторические судьбы России и современное ему состояние русской жизни. В своих настойчивых поисках в самой действительности движущих сил ее революционного развития Пушкин вплотную подошел к проблеме социально-экономических противоречий в русской жизни, что и дало ему возможность поставить — впервые в русской литературе — вопрос о социальном содержании и социально-исторической обусловленности человеческого характера. Евгений Онегин — это не что иное, как романтический характер, раскрытый в его социально-исторической сущности. Это уже не только индивидуальная личность, но и социальный тип.

Так, на пути углубления освободительных идеалов декабристов и их эстетических принципов, а одновременно и преодоления внутренних противоречий декабристской идеологии и романтической эстетики, Пушкин пришел к реализму.

Пушкин гораздо отчетливее, чем декабристы, различал две основные антагонистические силы русского общества своего времени — крестьянство и дворянство, — отдавая во многом предпочтение народно-крестьянскому сознанию перед индивидуалистической ограниченностью психологии и сознания правящих, «образованных» верхов («Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Капитанская дочка»). Пушкин ненавидел крепостническое «рабство». Но не его экономические основы, а юридические и политические формы самодержавно-крепостнического насилия представлялись Пушкину, как и декабристам, основным препятствием на пути развития национальных (объективно — буржуазных) устремлений современной ему русской жизни. По сравнению с декабристами Пушкин искал других, более реальных путей к преодолению этого препятствия, но, подобно декабристам, до конца своих дней оставался убежденным государственным деятелем, видя в государственности наиболее полную и активную форму национального бытия. И путь к национальному благу Пушкин, как и декабристы, видел прежде всего в преобразовании государственных форм русской жизни, в приведении их в соответствие с ее национальным характером и историческими потребностями. Этой точкой зрения и диктовалась та сложная, но в общем высокая оценка, которую Пушкин давал личности и деятельности Петра I — «революционера на троне». Основной революционной силой, способной противостоять реакционности современной ему формы государственного устройства России, Пушкин, как и декабристы, считал дворянство. Преувеличивая противоречия внутри дворянства — между его «старой аристокрацией» и «новой знатью» («Моя родословная»), Пушкин придавал этим внутриклассовым противоречиям не меньшее значение, чем классовым противоречиям между крестьянством и дворянством.

Понимая слабость и ограниченность дворянского освободительного движения и грозную взрывчатую силу стихийного крестьянского протеста и в то же время опасаясь его открытого проявления как «бунта бессмысленного и беспощадного», Пушкин в последекабрьские годы упорно думал над возможностью совместного выступления передового дворянства и крестьянских масс против самодержавия и крепостничества («Дубровский», «Сцены из рыцарских времен», «Русский Пелам», «История Пугачева», «Капитанская дочка»). Одновременно, в поисках ре-

альных путей к обновлению русской жизни, мысль Пушкина все настойчивей обращалась к основам русской государственности, заложенным Петром. Романтическая коллизия личности и общества обернулась в позднем творчестве Пушкина коллизией между личностью и государственностью, а проблема исторических судеб национального развития России слилась с проблемой исторического развития новой русской государственности («Медный всадник»).

Прогрессивное значение как декабристской, так и пушкинской трактовки проблемы народности состояло в том, что она констатировала и закрепляла в общественном сознании самый факт глубочайшей враждебности самодержавно-крепостнических форм русской государственной жизни живым силам и устремлениям ее национального развития. В противовес этому антикрепостническому пониманию народности и была выдвинута Уваровым охранительная формула официальной народности, провозглашавшая самодержавие, православие и крепостничество извечными и незыблемыми основами государственного существования русской нации.

В реалистическом творчестве Пушкина вековой процесс формирования русского национального сознания завершился антикрепостническим самоопределением этого сознания. Его дальнейшее развитие, как об этом уже говорилось выше, пошло по пути формирования, самоопределения и размежевания различных классовых тенденций антикрепостнической мысли.

Остро поставленный Пушкиным вопрос о дальнейших судьбах национально-исторического развития России —

Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?

— становится в 40-е годы центральным вопросом общественной жизни и борьбы. Именно вокруг этого вопроса разгораятся жаркие философские битвы между русскими гегельянцами и шеллингянцами 40-х годов. В процессе обсуждения этого же вопроса происходит размежевание общественной мысли на западничество и славянофильство (в будущем буржуазный и дворянский либерализм) и распадение западнической тенденции на либеральное и демократическое западничество. Объективно это был вопрос о двух путях буржуазного развития России. Но он выступал в те годы еще не в прямом и осознанном социальном содержании, а в форме вопроса опять-таки национального самоопределения исторических судеб России по отношению к историческим судьбам буржуазной Европы. На этой почве получают

в России в 40-е годы широкое распространение идеи утопического социализма, оказывающие воздействие на формирование демократических устремлений литературно-художественного сознания. Соответственно существенно меняется, модифицируется, уточняется в различных направлениях и понятие народности. Оставляя в стороне вопрос о тех оттенках, которые это понятие получает в различных идейных течениях 40-х годов, остановимся только на двух диаметрально противоположных решениях проблем народности, выдвинутых в 40-е годы Белинским, с одной стороны, и славянофилами — с другой.

Славянофильская идеология этого времени не была лишена антикрепостнических тенденций в той мере, в какой она выражала протест против крепостнических форм полицейского насилия и бюрократического произвола. Такие славянофильские произведения, как, например, известное стихотворение А. Хомякова «России», —

В судах черна неправдой черной
И игом рабства клеймена...

— звучали и воспринимались в обличительном плане.

Но на крепостнические отношения между помещиками и крестьянами славянофильская критика не распространялась. Напротив, славянофилы не только идеализировали эти отношения, но и возвели их в некий абсолют, объявив забитость, темноту и косность крепостного крестьянства подлинно национальным, движущим началом русской исторической жизни, выражением якобы проникающего ее религиозно-нравственного сознания. Фальсифицируя русскую историю и идеализируя социальные отношения допетровской Руси, славянофилы выдвинули тезис об извечном единении барина и мужика в национально-религиозном «народном» сознании и видели в этом мифическом единении залог спасения России от надвигавшихся на нее бедствий капиталистического неравенства.

В основе подобного понимания народности лежала охранительная теория снятия и поглощения всех социальных противоречий русской жизни ее национально-религиозным единством по формуле: «сколько нас ни есть, все мы братья православные и русские люди» (К. Аксаков).

Антибуржуазные устремления славянофилов сообщали некоторым элементам их доктрины окраску христианского, феодального социализма. Но в основном славянофильское понимание «народности», как и славянофильская идеология вообще, явившаяся первым более или менее отчетливым вариантом дво-

рянского либерализма, выражало интересы помещичьего класса именно в буржуазном развитии России.

Диаметрально противоположное понимание проблем народности сформулировал в 40-х годах Белинский в полемике с теми же славянофилами. Белинский указал на несостоятельность попытки славянофилов растворить вопрос о неравенстве социальных отношений русской жизни в проблеме ее национальной специфики. «... Между мужиком, мещанином и брадатым купцом, — писал Белинский в 1841 году, — и между так называемым *барином*... есть нечто *общее*. Но это общее есть совсем не *народность*, а *национальность*».³¹ Отделив понятие русского народа от понятия нации, Белинский поставил проблему народности как проблему жизни и судеб трудящихся и угнетенных масс. «... Слова *народность* и *национальность*, — утверждал Белинский, — только сходственны по своему значению, но отнюдь не тождественны, и между ними есть не только оттенок, но и большое различие. „Народность“ относится к „национальности“, как видовое, низшее понятие — к родовому, высшему, более общему понятию. Под *народом* более разумеется низший слой государства, — *нация* выражает собою понятие о совокупности всех сословий государства. В *народе* еще нет нации, но в *нации* есть и *народ*».³² Борьбу за освобождение народно-крестьянских масс от самодержавно-крепостнического гнета, равно правительственного и помещичьего, непримиримую борьбу со всем, что преграждает путь к гражданской свободе, материальному благополучию и духовному развитию крестьян, Белинский выдвигал как задачу общенационального значения, как насущнейшую потребность национально-исторического развития России.

Открытие в русской нации угнетенного народа как самостоятельной и ведущей силы национальной жизни России, силы, имеющей свои собственные жизненные интересы и цели, глубоко отличные от интересов и целей правящих классов, составляло крупнейшее завоевание собственно демократической мысли 40-х годов и легло в основу формирования и развития революционно-демократической идеологии. Огромное значение для ее самоопределения имело творчество Гоголя.

Наблюдая и отображая разложение крепостнического строя, Гоголь, особенно в последний период своего творчества, субъективно стремился не к ниспровержению, а к оздоровлению этого строя, свято веря, что только таким путем Россия сможет из-

³¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 122.

³² Там же, стр. 121.

бежать «потрясений», сопровождавших буржуазное развитие европейских стран (образ Чичикова в «Мертвых душах» и глава «Страхи и ужасы России» в «Выбранных местах из переписки с друзьями») и преодолеть общественные «неустройства» и «несовершенства». Корень всех общественных «неустройств» современной жизни лежал, по мнению Гоголя, в нравственном разложении правящего класса, в его отпадении от нравственных «истин» православной религии, которую Гоголь так же, как и славянофилы, считал национальным началом русской жизни.

Субъективно стремясь излечить крепостников от их «нравственных» пороков, Гоголь раскрыл общественную порочность, антинародную, паразитическую и стяжательскую сущность, интеллектуальное убожество крепостнического дворянства. Тем самым Гоголь нанес серьезный удар по «принципу класса», оставшегося, по выражению Белинского, еще неизбывным в творчестве Пушкина. Именно в этом смысле творчество Гоголя и явилось новым шагом по сравнению с творчеством Пушкина, а вместе с тем и литературным знаменем революционно-демократической идеологии.

Но, обнажив антинародную сущность помещичьего класса, его духовную и экономическую несостоятельность, Гоголь не дошел до понимания его эксплуататорской природы. Образ «идеального» помещика Костанжогло достаточно убедительно свидетельствует об этом. Соответственно и общественная порочность помещичьего класса раскрывается в «Мертвых душах» не в соотнесении с реальными судьбами закрепощенного народа, а в свете отвлеченной, стихийной устремленности русской национально-исторической жизни к прекрасному и великому будущему. Эстетическим выражением этого явился в «Мертвых душах» символический образ птицы-тройки, перед стремительным полетом которой сторонятся другие народы.

Народность «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Тараса Бульбы» была насыщена новым для своего времени и безусловно демократическим содержанием. Но в сознании самого Гоголя оно связывалось не столько с социальными условиями, сколько с национальной спецификой исторической жизни Украины. В основном этим и определяется ярко выраженная романтическая струя в раннем творчестве Гоголя, точнее — романтический характер его положительных образов.

Обнажив крепостнические «мерзости» русской жизни, Гоголь, вопреки всем своим усилиям, не нашел ее положительного содержания, и не нашел потому, что искал его среди тех же «мерзостей», которые обличал. В этом был корень противоречий и трагедии Гоголя. Но, в противоположность славянофилам, Го-

голь не идеализировал отсталости и забитости крепостного крестьянства. Селифан и Петрушка, равно как и мужики, глубоко-мысленно рассуждающие на тему «доедет или не доедет», — все это образы, обличающие крепостнический строй не в меньшей мере, чем образы «мертвых душ» — хозяев крепостной России. Но, показав отупляющее влияние на народ крепостных отношений, Гоголь намекнул и на великие творческие силы, таящиеся в народных массах (размышления Чичикова над списком умерших крестьян Собакевича). Однако связать с этими силами исторические судьбы России Гоголь не сумел. Тем с большей остротой вставал перед читателями Гоголя вопрос о «плодовитом зерне» русской национальной жизни. И революционный демократ Белинский ответил на него, указав на положительное, общенациональное значение освободительных интересов и стремлений закрепощенного крестьянства.

Для Белинского народ — это уже основная движущая сила национально-исторического развития, но сила еще не столько действующая, сколько потенциальная: «Народ — дитя, но это дитя растет и обещает сделаться мужем, полным силы и разума... Он еще слаб, но он один хранит в себе огонь национальной жизни и свежий энтузиазм убеждений, погасший в слоях „образованного“ общества».³³ Хотя это сказано не о России, а о Франции, но безусловно выражает взгляд Белинского на роль и значение народных масс в грядущем историческом развитии не только европейских стран, но и России.

Преимущественно в том же аспекте раскрывается собственно народная, крестьянская тема в произведениях писателей так называемой натуральной школы («Антон Горемыка» Григоровича, «Записки охотника» Тургенева, «Сорока-воровка» Герцена), сформировавшейся в середине 40-х годов под творческим воздействием Гоголя и под идейным руководством Белинского. В произведениях писателей натуральной школы народ выступает одновременно и как жертва несправедливости и порочности крепостнических отношений, и как нравственная сила, противопоставленная аморальности господствующего класса крепостнического общества. Однако социальная основа господства этого класса, равно как и социальная природа нравственного превосходства над ним закрепощенного народа, ни Гоголем, ни писателями его школы в 40-х годах раскрыта еще не была.

Если заслуга Гоголя состояла в том, что он обнажил духовную несостоятельность дворянства как господствующего класса, то в творчестве Лермонтова нашел свое выражение кризис исто-

³³ Там же, т. VIII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 173.

рически уже пережившей себя и бессильной в условиях последекабрьской реакции дворянской революционности. Именно с этим кризисом была связана, начиная с «Евгения Онегина», проблема «лишнего человека» и углубленный психологизм ее решения в «Герое нашего времени» Лермонтова и в произведениях других писателей 40—50-х годов.

Итак, прошедшая в 40-е годы социальная конкретизация понятия народности, ставшего с этого времени выражением крестьянской стихии русской национальной жизни, и осознание антинародности господствующего помещичьего класса знаменовали выделение из антикрепостнического освободительного сознания его собственно демократической тенденции. Тем самым 40-е годы следует рассматривать как начальный, подготовительный этап второго большого периода развития русской литературно-общественной мысли, который по своему идейному и социально-историческому содержанию отвечает второму, демократическому этапу освободительного движения. Определяя исторические грани литературного развития, следует руководствоваться возникновением новых, развивающихся, обращенных к будущему идейно-художественных тенденций, а не тем, что количественно еще преобладает, но обречено на отмирание. Ведущей в этом смысле тенденцией в литературе 40-х годов становится безусловно демократическая тенденция, художественно представленная обличительным творчеством Гоголя, идеологически руководимая Белинским.

В эпоху 50—60-х годов, в условиях сложившейся в стране революционной ситуации демократическая тенденция литературного развития значительно активизируется. В деятельности Чернышевского, Добролюбова, Герцена (этих лет), Некрасова, Салтыкова-Щедрина она оформляется в революционную идеологию, решительно отмежевывается от либерализма и вступает с ним в открытую борьбу. Важно отметить, что классовое содержание этой борьбы уже отчетливо осознается революционными демократами, в то время как прогрессивные писатели 40-х годов (за исключением Белинского) не сознавали классового содержания своих демократических устремлений.

Только на этой — второй, революционно-демократической — ступени демократического этапа литературного развития в критике, публицистике, художественном творчестве Чернышевского, Добролюбова, Герцена, Некрасова, Салтыкова-Щедрина раскрывается эксплуататорская, паразитическая природа помещичьего класса и трудовая, созидательная природа крестьянских масс. И, что особенно важно, проблема народности сливается в мысли и творчестве революционных демократов с проблемой

крестьянской революции, с проблемой революционной активности и исторической самостоятельности крестьянских масс. Именно эта проблема и составляет идейно-классовый водораздел между либеральной и демократической идеологией как в политике, так и в литературе. Но необходимо учитывать, что эта борьба, основным предметом которой оставался вопрос о путях и формах ликвидации крепостного права, происходила не только между либеральной и революционно-демократической тенденциями, но и внутри них и проявлялась в противоречиях мысли и творчества Герцена, Тургенева, Гончарова, Григоровича, отчасти Некрасова, не говоря уже о других, менее крупных писателях. В. И. Ленин подчеркивал, что «вопрос об отделении либерализма от демократии в России принадлежит к числу коренных вопросов всего освободительного движения».³⁴

Необходимо также учитывать и то обстоятельство, что и на этой высокой стадии своего развития демократическое сознание формировалось очень противоречивыми путями и далеко не в одном только собственно революционно-демократическом направлении. Революционно-демократическая идеология явилась наиболее сознательным, теоретически обоснованным и политически целеустремленным выражением демократических тенденций эпохи. В. И. Ленин строго отличал сознательный революционный демократизм Чернышевского от стихийного патриархального демократизма самих крестьянских масс и его выразителя Льва Толстого. В. И. Ленин указывал и на такую особую разновидность демократизма, как «черносотенный» «темный мужицкий демократизм, самый грубый, но и самый глубокий».³⁵

Во всех этих и некоторых других проявлениях русского демократического общественного сознания отразились как двойственность социальной природы крестьянства, так и социальное своеобразие различных демократических прослоек русского общества — того же крестьянства, городского мещанства, различной интеллигенции и т. д., что и получило свое отражение в общих, но далеко не однородных демократических устремлениях русской литературно-художественной мысли второй половины XIX века. Некрасов, Салтыков-Щедрин, Островский, Николай и Глеб Успенские, Помяловский, Решетников, Достоевский, Лев Толстой, Лесков, Чехов — все это безусловно демократические писатели, но демократические по-разному. Все они по-разному защищают эксплуатируемые, обездоленные (прежде всего крестьянские) массы, но далеко не одинаково понимают

³⁴ В. И. Ленин, Сочинения, т. 19, стр. 269.

³⁵ Там же, стр. 350.

их интересы. По-разному раскрывается в их творчестве и проблема народности, но у всех она остается основной социальной проблемой современной им русской жизни, проблемой жизни, сознания, судеб крестьянских масс и всех других «униженных и оскорбленных».

В 70-е годы русская демократическая мысль вступила в полосу народнических исканий. Одновременно и в художественной литературе, наряду с антикрепостническим протестом русской деревни, получает свое отражение крестьянский протест против наступления капитализма. Глубокое и в основном исторически правильное и ст о л к о в а н и е процесса капитализации пореформенной деревни дал в своем позднем творчестве Салтыков-Щедрин. Великий сатирик не только обличал навалившихся на русскую деревню новых хищников капиталистической формации, но и разглядел то, чего упорно не хотели видеть народники, — капиталистическую тенденцию развития самого крестьянского хозяйства, выделение из крестьянства его кулацкой верхушки и заскорузлую трусость «хозяйственного мужичка». Однако с наибольшей полнотой историческое своеобразие и противоречия пореформенного периода русской жизни, прежде всего созревшее в эти годы негодование самих крестьянских масс и их отчаяние, отразились, как это показал В. И. Ленин, в творчестве Льва Толстого.

Вопрос о том, что несет патриархальной деревне капиталистическое развитие в стране, придавленной крепостниками, впервые остро был поставлен в русской литературе еще до народников Толстым в его педагогических статьях, написанных в самом начале 60-х годов. Именно этот вопрос кладет историческую грань между Толстым и революционными демократами, для которых основным злом русской жизни было крепостное право и его пережитки и перед которыми в 50—60-е годы вопрос о капиталистическом разорении русской деревни еще не вставал.³⁶ Для Толстого же он был основным. Поэтому Толстой и явился выразителем стихийного крестьянского демократизма, демократизма крестьянских масс, раздираемых противоречиями между буржуазными тенденциями своего экономического развития, скованного пережитками крепостничества, и ужасами капиталистического разорения русской деревни.

В творчестве Толстого русская демократическая литература, говорившая до того о т л и ц а еще безгласного крестьянства, превратилась в мощный рупор крестьянского протеста и возмуще-

³⁶ Подробнее об этом см. в моей работе «Публицистика Л. Н. Толстого начала 60-х годов» (Яснополянский сборник, Тула, 1955, стр. 35).

ния, а вместе с тем и крестьянского отчаяния. «Великое народное море, взволновавшееся до самых глубин, со всеми своими слабостями и всеми сильными своими сторонами отразилось в учении Толстого», — говорит В. И. Ленин.³⁷

Искренностью и непосредственностью крестьянского протеста, пронизывающего учение и творчество Толстого, объясняется то обстоятельство, что вопреки своим народническим иллюзиям, в противоположность самим народникам, писатель стал «глубоким наблюдателем и критиком буржуазного строя»³⁸ и поставил в своих произведениях конкретные вопросы не только демократии, но и социализма. Вопрос о бедствиях русского крестьянства, изнывавшего под двойным гнетом крепостнической и капиталистической эксплуатации, перерос у Толстого в вопрос об эксплуататорской сущности в сего современного ему общественного устройства, в обличение мирового капитализма и его империалистических устремлений, обрекавших не только русский народ, но и народы всего земного шара на неисчислимые бедствия и страдания. Тем самым объективное содержание демократической народности и ее противоречий раскрылось у Толстого до конца не только в национальном, но и мировом масштабе.

В противоположность революционному демократу Чернышевскому, Толстой никогда не был идеологом крестьянской революции. Но он стал зеркалом русской буржуазно-демократической революции в ту эпоху, когда эта революция превращалась в дело рук самих народных, в том числе и крестьянских масс. В этом смысле творчество Толстого, завершая собой второй, демократический этап развития русской литературно-художественной мысли XIX века, в то же время отражает существенные черты третьего, массового и пролетарского этапа русского освободительного движения, но отражает с позиций не пролетарской, а крестьянской демократии. В. И. Ленин указывал, что революционный 1905 года «принес с собой исторический конец толстовщине, конец всей той эпохе, которая могла и должна была породить учение Толстого — не как индивидуальное нечто, не как каприз или оригинальничанье, а как идеологию условий жизни, в которых действительно находились миллионы и миллионы в течение известного времени».³⁹

Ленинская оценка Толстого как художника и мыслителя пореформенной, но дореволюционной эпохи русской жизни дает

³⁷ В. И. Ленин, т. 16, стр. 323.

³⁸ Там же, т. 5, стр. 136.

³⁹ Там же, т. 17, стр. 31—32.

основания считать историческим рубежом, отделяющим демократический период русской литературы от ее следующего, социалистического периода, революцию 1905 года.

Основоположником русской и мировой литературы нового, социалистического качества явился, как известно, М. Горький. В творчестве М. Горького носителем исторических интересов национального развития выступает уже не крестьянство, а революционный пролетариат. И хотя это принципиально новое, социалистическое качество проявляется в творчестве Горького еще до 1905 года («Враги», «Мещане»), оно становится ведущей тенденцией горьковского творчества начиная с повести «Мать» (1906).

Итак, если исходить из социально-исторического содержания литературного процесса, раскрываемого в соответствии с ленинской концепцией и периодизацией русского освободительного движения XIX века, то можно заключить, что со времени возникновения этого движения русская литература прошла в XIX веке через следующие этапы своего развития.

Первый этап, обнимающий 10—30-е годы, проходит под знаком антикрепостнического самоопределения национального сознания. На первой, декабристской его ступени это самоопределение выражается в формах романтического сознания; на второй, последекабрьской, в лице Пушкина становится на почву реалистического познания и отображения действительности.

Второй этап длится от начала 40-х годов до революции 1905 года и является периодом собственно демократических исканий, которые, в свою очередь, проходят через следующие три ступени.

1. От начала 40-х примерно до середины 50-х годов. В деятельности Белинского, в творчестве Гоголя, Лермонтова и писателей натуральной, гоголевской школы происходит демократическое самоопределение литературно-художественной мысли, обнажающей несостоятельность помещичьего класса перед лицом освободительных задач национального развития, которые неразрывно связываются с этого времени с вопросом о положении и исторических судьбах закрепощенного крестьянства.

2. Вторая половина 50-х—60-е годы. В деятельности и творчестве Чернышевского, Добролюбова, Герцена, Некрасова, Салтыкова-Щедрина демократическая мысль достигает революционной вершины своего развития, обнажает эксплуататорскую природу помещичьего класса и его непримиримую враждебность трудовым интересам крестьянства, выдвигает в качестве основной задачи и потребности национального развития крестьянскую революцию, революционное ниспровержение господствующей

щих классов и всех форм и пережитков крепостнического насилия.

3. 70-е годы—первая половина 90-х годов. Перед демократической литературно-общественной мыслью возникает вопрос о противоречиях капитализма в России, поставленный народниками, но до них уже затронутый Толстым в педагогических статьях (начало 60-х годов). В творчестве Толстого до конца раскрываются противоречия русской крестьянской демократии в условиях интенсивного капиталистического развития, а также мировое значение первой русской буржуазно-демократической революции.

Исторические перспективы перерастания этой революции в революцию социалистическую получили свое отражение в творчестве Горького, что и обусловило его место в истории русской литературы как основоположника литературы нового социально-исторического, а именно — социалистического качества.

Все сказанное не должно рассматриваться как еще одна попытка предложить определенную схему периодизации истории русской литературы XIX века. Это только самая общая и предварительная постановка вопроса о тех принципах, которыми, по нашему мнению, следует руководствоваться, разрабатывая периодизацию литературного процесса на основе ленинской периодизации освободительного движения.

Принципы эти должны быть всесторонне проверены на конкретном историко-литературном материале, что безусловно внесет в них ряд уточнений как теоретического, так и исторического порядка. В частности, только в ходе такой проверки может быть раскрыта и взаимосвязь исторической эволюции идейного содержания литературного процесса с развитием собственно эстетических форм литературно-художественного познания и отображения действительности, эстетики реализма — прежде всего. Это особый и очень сложный вопрос, требующий специального рассмотрения. Однако думается, что прослеженная выше эволюция категории народности, являющейся одновременно и идеологической и эстетической категорией, до некоторой степени намечает один из тех аспектов, в которых надлежит ставить и решать вопрос об исторической обусловленности реалистической эстетики, об основных закономерностях и этапах ее развития.

Представляется также несомненным, что научная периодизация русской литературы эпохи демократического развития — периодизация, построенная на ленинских принципах анализа исторических закономерностей идеологических процессов, — во многом облегчит изучение как исторической, так и эстетической специфики литературы социалистического реализма и поможет

решить вопрос о принципах ее периодизации. В связи с этим возникает вопрос: не следует ли для ясности терминологии отказаться от туманного определения «критический реализм», несоотносимого с историческим содержанием определения «социалистический реализм», и заменить его историческим же понятием «демократический реализм»? Это было бы правильно, так как слово «критический» не характеризует историческую сущность русского дореволюционного реализма, а только одну из его особенностей, хстя и в иной форме, но не чуждую и социалистическому реализму.





Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

ВОПРОСЫ РЕАЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ ГОГОЛЯ
30-х ГОДОВ

1

Роль Гоголя в истории русской литературы, как правильно понял Белинский (с замечательной проницательностью отметивший это уже в своей первой статье о Гоголе), связана с общим сдвигом, характерным для развития реалистической литературы начала XIX века, — сдвигом, имевшим место не только в России, но и во всех передовых странах Европы. Этот сдвиг был обусловлен ростом и углублением общественно-критического содержания литературы, следствием чего было выдвижение на первый план прозаических литературных жанров — романа и повести, которые с конца XVIII века (а в России — с 20-х и 30-х годов XIX века) постепенно приобретают ведущую, определяющую роль для всего литературного развития в целом.

Как известно, прозаическая повествовательная литература имела в России интересных представителей уже в XVIII веке. Романы Федора и Николая Эминых, Михаила Чулкова и других романистов XVIII века имели широкое распространение, охотно читались в столице и в провинции. Но эти романы не были в глазах современников «высокой» литературой. Не они, а стихотворные произведения Ломоносова, Державина, Хераскова, трагедии Сумарокова, Княжнина, Озерова воспринимались в XVIII и в начале XIX века как образцы подлинно «высокого» художественного творчества, как вершина национального литературного развития. Изменение этой традиционной сравнительной оценки стихотворных и прозаических жанров началось только с Радищева и Карамзина. Но характерно, что еще в 10-х и 20-х годах XIX века романы Нарезного, который предвосхитил многие гоголевские темы и образы, не воспринимались

современниками как «высокая» литература. Не только Пушкин, но и Гоголь и Лермонтов ни разу не упоминают о Нарезжном. Значение романов Нарезжного было отмечено лишь Белинским; вполне справедливую историко-литературную оценку Нарезжный получил посмертно (в частности, в известном письме Гончарова). Таким образом, если Нарезжный кое в чем проложил путь Гоголю, то, наоборот, лишь Гоголь позволил позднейшим читателям по достоинству оценить значение этого своего предшественника. Это произошло потому, что Гоголь окончательно утвердил в сознании русского читателя оценку повествовательной прозы не только как «высокой» литературы, равноправной со стихотворством, но и выдвинул ее на первое место в развитии всей русской литературы в целом. Крупнейший преемник Пушкина и Лермонтова в русской поэзии второй половины XIX века — Некрасов — должен был, прежде чем он нашел свой путь в поэзии и создал свою художественную систему, овладеть достижениями Гоголя, стать учеником писателя-прозаика. В этом обстоятельстве, может быть, особенно наглядно сказалась огромная роль Гоголя в истории русской литературы, осуществленный им переворот во взаимоотношении поэтических и прозаических жанров.

Что же позволило Гоголю превратить прозу в «высокий» литературный род, завоевать для нее руководящее место в национальном литературном развитии?

Поэтика классицизма XVII—XVIII веков была построена на строгой иерархии жанров. «Высоким» жанрам — оде, эпосе, трагедии — в системе классицизма противостояли «низкие» жанры, к которым теоретики классицизма относили комедию, сатиру, роман, т. е. жанры, более или менее тесно связанные с «низкой» действительностью, с обыденным бытом и нравами, «неразумными» и отступающими от идеала должного. Сентименталистская и романтическая эстетика конца XVIII и начала XIX века на Западе и в России разрушила догматическую систему жанров, характерную для классицизма. Но, разрушив систему классицизма, романтики создали свои, не менее условные и догматические представления о «высоком» и «низком» в искусстве. «Высокое» стало в их устах синонимом возвышенного романтического идеала, противостоящего житейской прозе, синонимом благородных страданий и титанических порывов одинокой личности, противопоставленной толпе.

Пушкин первый освободил русскую литературу от отвлекающей антитезы «высокого» и «низкого», от свойственного романтикам противопоставления благородной, но непонятой личности и косной толпы. Пушкин показал, что многое из того, что даже

наиболее передовым романтикам казалось возвышенной поэзией, было на самом деле далеко от жизни, а потому прозаично; то же, что романтики воспринимали как мир безнадежной прозы, заключало в себе порой богатейшие и нетронутые залежи истинной поэзии. Дальнейший, еще более решительный шаг в этом направлении был сделан Гоголем.

С начала 30-х годов Гоголь, выступая не только в качестве художника, но и в качестве критика, упорно боролся против свойственного русским романтикам, в том числе и романтикам-декабристам, отвлеченного противопоставления «высоких» и «низких» тем, «высоких» и «низких» предметов в искусстве. Начиная со статьи «Несколько слов о Пушкине» (1832—1834), Гоголь горячо доказывал, что «высокое» и «низкое», «обыкновенное» и «необыкновенное», «дикий горец в своем воинственном костюме» и «судья в истертом фраке, запачканном табаком» (VIII, 53),¹ — имеют равное право на внимание писателя, как явления, принадлежащие к одному и тому же реальному миру.

В борьбе с романтической эстетикой Гоголь выработал принципы своей новаторской, реалистической эстетики.

В наиболее выпуклом и теоретически законченном виде Гоголь изложил эти новаторские принципы, формулируя свое отношение к романтизму и к романтической драматургии в статье «Петербургская сцена в 1835—36 годах» (статье, которая была в 1836 году переработана Гоголем в статью «Петербургские записки 1836 года» и в своем первоначальном виде осталась не опубликованной при жизни писателя).

Гоголь дал в «Петербургской сцене в 1835—36 годах» глубокую критику романтизма в литературе и вместе с тем замечательную оценку исторического значения творчества русских и западных писателей-романтиков: «... что такое было то, что называли романтизм? — спрашивает здесь Гоголь. — Это было больше ничего как стремление подвинуться ближе к нашему обществу, от которого мы были совершенно отдалены подражанием обществу и людям, являвшимся в созданиях писателей древних... Публика была права, писатели были правы, что были недовольны прежними пиесами. Пиесы точно были холодны. Сам Мольер, талант истинный... на сцене теперь длинен, со сцены скучен. Его план обдуман искусно, но он обдуман по законам старым, по одному и тому же образцу, действие пиесы слишком чинно, составлено независимо от века

¹ Сочинения Гоголя цитируются по изданию: Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, тт. I—XIV, Изд. АН СССР, 1938—1952.

и тогдашнего времени, а между тем характеры многих именно принадлежали к его веку» (VIII, 554).

Писатели эпохи классицизма, — утверждает Гоголь, — стремились построить действие по образцу античной драмы. Так, Мольер составлял свои сюжеты «по плану Теренция», хотя и изображал в них лиц, имеющих «странности и причуды его века». Романтики — в противоположность драматургам эпохи классицизма — поняли, что общественная жизнь их времени непохожа на жизнь древнего мира, а следовательно, формы античной драмы, которым подражали писатели классицизма, непригодны для новейшей драматургии. Поэтому разрушение старых драматических форм, «несвойственных» современности, ее «нравам и обычаям», было исторической заслугой романтиков. Но, сломав прежние формы, романтики не сумели заменить их другими, создали в литературе и на сцене «хаос». Задачу современного ему великого писателя Гоголь усматривал в том, чтобы преобразить этот «хаос» новых идей и форм в «отчетливое, ясное, величественное», подлинно классическое создание. По этому пути, по словам Гоголя, пошли на Западе первыми Вальтер Скотт и Байрон, которому смерть не дала закончить начатое им дело (VIII, 553—554).

Как на задачу «нынешней драмы» Гоголь указал на «стремление вывести законы действий из нашего же общества». Если драматурги эпохи классицизма не стремились вывести законы драмы «из своего времени», пользуясь готовыми, античными традициями, если романтическая мелодрама обратилась к «исключениям», «странностям», «безобразию» в своей погоне за «эффектом», то путь, ведущий к созданию реалистической драмы и реалистической литературы вообще, для Гоголя был связан с познанием основных «элементов» общества, его скрытых «законов» и движущих сил. Только на этом пути могла быть создана, по мнению Гоголя, реалистическая драматургия и проза XIX века.

Утверждение, что реалистическая литература должна быть построена как по содержанию, так и по форме на основе глубокого познания «законов» современного общества, привело Гоголя к выраженной в «Театральном разезде» мысли об историческом характере всех элементов художественной формы, тесно связанных с особенностями общественного быта каждой эпохи. Гоголь утверждает здесь, что в подлинно реалистической драматургии завязка² не должна носить условного, вневременного,

² Под «завязкой» Гоголь имеет в виду не только завязку в собственном смысле слова, но и вообще интригу, развитие сюжета.

«вечного» характера. Она должна определяться историческим своеобразием изображаемой жизни, ее «стилем» и характерными тенденциями.

Гоголь замечает, что в большинстве современных ему пьес в центре стоит любовная интрига. Но интрига эта зачастую на деле лишена живого человеческого интереса, перестала быть содержательной, превратилась в механическую пружину действия, в дань условной традиции. В противовес этому Гоголь требует, чтобы драматическая форма была насквозь содержательна, а это возможно только в том случае, если драматическое действие, самая форма драмы отражают существенные стороны современной действительности.

Ведущие тенденции общественной жизни своего времени Гоголь раскрыл в своей знаменитой характеристике русской действительности 30—40-х годов, полной полемического смысла и глубокой иронии: «Все изменилось давно в свете. Теперь сильней завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы ни стало, другого, отомстить за пренебреженье, за насмешку. Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?» (V, 142). Таковы «законы» современного ему общества, из которых, по мысли Гоголя, должен был исходить писатель-реалист его эпохи, чтобы создать выражающие ее, адекватные ей новые образы и сюжеты.

Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву» касается самых жгучих общественных проблем русской жизни. Но Радищев не мог еще сделать реальные ситуации русской общественной жизни основой действия, непосредственными элементами сюжетного развития. Отдельные яркие реальные факты, характеризующие крепостнические отношения или политический строй абсолютизма, Радищев проводит перед мысленным взором «путешественника» — наблюдателя, который, реагируя на эти факты мыслью и чувством, извлекает из них серьезные, обобщающие революционные выводы. Гоголь же, как указывают его размышления, стремился сделать самые реальные общественные отношения николаевской России основой динамики, фундаментом сюжетного развития своих произведений. Он заставлял непосредственно мыслить и действовать перед читателем тех лиц, которые в произведениях предшествующих писателей либо играли роль социального фона, либо сливались в неопределенный, безликий, социально не расчлененный образ «толпы», окружающей образ романтического героя-мечтателя. Выхваченные яркими лучами света из полутьмы, где они прежде скрывались, выставленные на всеобщее обозрение, на «всемирные очи»,

«рядовые» представители господствующих классов подвергаются в произведениях Гоголя глубокому и беспощадному анализу непосредственно в их практической деятельности, в движении их материальных страстей и жизненных интересов.

Обоснованное Гоголем понимание задач комедии и вообще реалистической, социально-критической, сатирической литературы, призванных «вывести законы действий из нашего же общества», из его жизненной практики, широко открывало дорогу в область художественного творчества тому, что литературные теории классиков и романтиков одинаково считали «низким», недостойным подлинно вдохновенного, «высокого» искусства. Художник, который «стремился» вывести законы действия из реальной общественной практики, не мог в условиях крепостнической России 30—40-х годов, как доказывал Гоголь, не изображать «пошлость пошлого человека», не рисовать «всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных повседневных характеров», чтобы «крепкою силою неумолимого резца» выставить их выпукло и ярко «на всенародные очи» (VI, 134). Но это отнюдь не делало комедию, повесть или роман более «низким» родом, чем трагедия или ода.

Идеал художника может найти в комедии и сатире и иное, не прямое, а косвенное, опосредствованное выражение. Он может выражаться в той энергии отрицания, в той гневной силе и непримиримости критики, главным орудием которых в сатире и в комедии является смех.

Комедия, сатира, роман могут и должны смело изображать низкое и пошлое в общественной жизни, но не для того, чтобы его утверждать, а для того, чтобы с ним бороться. Борьба с низменным и пошлым, стремление навсегда заклеить его и выставить ярко и неумолимо «на всенародные очи» делают комедию и сатиру не «низкими», а «высокими» жанрами. Если трагедия изображает возвышенный образ человека-героя, то комедия выражает тот же самый идеал человека-героя, что и трагедия, только выражает его «отрицательно». Клеймя «подлого и бесчестного человека», раскрывая безжалостно все скрытые излучины его души, она тем самым утверждает тот же образ человека-героя, что и трагедия, наравне с нею служит «орудием к прекрасному» (V, 143—144).

Такова сущность той новой реалистической эстетики, основанной не на отвлеченном противопоставлении «высокого» и «низкого», «трагического» и «комического», «идеала» и «действительности», а на понимании относительности каждого из этих понятий и существующей между ними в реальном развитии

общественной жизни диалектической связи, которую Гоголь выдвинул и гениально осуществил в своих повестях 30-х годов, в «Ревизоре» и «Мертвых душах». Это позволило Гоголю сделать в своих произведениях «прозу» высокой поэзией — органом передовой социальной критики и национального самосознания русского общества.

2

Выдвинув перед русской литературой своего времени задачу «вывести законы действий из нашего же общества», доказывая, что пафос критического изображения действительности поднимает роман, повесть, комедию, сатиру до уровня «высоких» жанров, делает их образцами не «низкого», но «высокого» поэтического искусства, уравнивая их в этом смысле с поэмой и трагедией, Гоголь во многом решал те же общие исторические задачи, которые решали в его эпоху другие великие писатели-реалисты мировой литературы — Бальзак во Франции, Диккенс и Теккерей в Англии. Но Гоголь был по основному характеру своих художественных устремлений в высшей степени национальный, русский писатель. Решая задачи, стоявшие перед всей передовой литературой его времени, он решал их по-своему, с учетом особых национальных традиций и особых задач русской национальной литературы.

Огромное влияние Гоголя на последующую русскую литературу не было бы возможным, если бы в его творчестве не появились с исключительной яркостью и силой такие черты, которые явились отражением не одних только индивидуальных свойств Гоголя как человека и писателя, но и отражением общих, коренных свойств передовой русской национальной культуры. Опираясь на творчество Пушкина и русских писателей-сатириков XVIII века, Гоголь гениальным чутьем уловил в творениях своих предшественников, наряду с чертами, общими для развития всей передовой литературы человечества, и ряд таких исторических особенностей, которые были в его глазах выражением особых путей развития русской национальной литературы, а потому несли в себе плодотворное зерно для дальнейшего ее расцвета. Эти оригинальные, особые черты и специфические свойства русской национальной литературы Гоголь поднял в своем творчестве на новую высоту, способствовал их дальнейшему утверждению и развитию.

Гоголь долго и упорно размышлял над вопросом о национальных особенностях передовой русской литературы. Особенно интенсивными были эти размышления в период работы над «Ре-

визором» и в первые годы после постановки этой комедии. В это время Гоголь создает свою теорию «общественной» комедии, которая явилась попыткой писателя на материале истории русской и европейской комедии осмыслить некоторые основные, принципиальные особенности развития не только русской комедии в узком смысле слова, но и всего русского реализма, русской литературы в целом.

«В самом начале комедия была общественным, народным созданием, — говорит Гоголь в «Театральном разъезде» устами второго любителя искусств. — По крайней мере, такую показал ее сам отец ее, Аристофан. После уже она вошла в узкое ущелье частной завязки, внесла любовный ход, одну и ту же непременную завязку. Зато как слаба эта завязка у самых лучших комиков, как ничтожны эти театральные любовники с их картонной любовью!» (V, 143).

В этих замечательных словах лежит ключ не только к решению вопроса о том, как Гоголь понимал задачи своей комедии, но и к тому, как он решал вопрос о национальных особенностях русской комедии и русской литературы в широком смысле слова.

История комедии, по мнению Гоголя, со времен древнего мира прошла на Западе два этапа. В начальный период своего развития, в эпоху Аристофана, комедия имела в Греции широко народный и открытый общественно-политический характер. Однако уже в позднеантичную эпоху, во времена Менандра, развитие комедии получило иное направление. Из комедии «общественной» она начала превращаться в комедию «частной» жизни. Лишившись общественного содержания, комедия в значительной степени утратила и свою народность. Тот новый характер, который она приобрела в позднеантичную эпоху, комедия сохранила и у большей части выдающихся представителей западноевропейского театра нового времени, также тяготевших не к общественно-политической комедии, а к семейно-бытовой комедии нравов.

В противоположность этому, характерной чертой русской классической комедии, обнаружившейся уже в XVIII веке, в эпоху Фонвизина, Гоголь считал поиски путей к созданию новой формы общественной комедии. Устремление к созданию общественно-критической комедии, а не комедии частной жизни, Гоголь считал чертой, которая составляет национальное своеобразие развития русской литературы.

В 1845—1846 годах Гоголь писал о комедиях Фонвизина и Грибоедова в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность»: «И теперь даже их можно назвать

истинно общественными комедиями, и подобного выраженья, сколько мне кажется, не принимала еще комедия ни у одного из народов. Есть следы общественной комедии у древних греков; но Аристофан руководился более личным расположением, нападал на злоупотребления одного какого-нибудь человека и не всегда имел в виду истину: доказательством тому то, что он дерзнул осмеять Сократа. Наши комики двинулись общественной причиной, а не собственной, восстали не прогиву одного лица, но против целого множества злоупотреблений, против уклоненья всего общества от прямой дороги. Общество сделали они как бы собственным своим телом; огнем негодованья лирического зажглась беспощадная сила их насмешки» (VIII, 400).

Разумеется, намеченная Гоголем в приведенных высказываниях концепция развития комедии не покрывает всей сложной картины ее исторического развития в древности и в новое время. Следует помнить, что многие периоды истории комедии, а также национальная литература целого ряда народов в эпоху Гоголя были сравнительно слабо изучены. Даже в пределах хорошо известных Гоголю западноевропейских литератур можно легко отыскать отдельные факты, не укладывающиеся целиком в начертанную им схему. Так, в Англии XVIII века мы находим наряду с бытовой комедией Шеридана сатирическую политическую комедию Фильдинга — писателя, которого Гоголь высоко ценил как одного из классиков реалистического романа.

И тем не менее мысль, лежащая в основе гоголевской концепции, имеет большую ценность для понимания основных тенденций развития западноевропейской и русской комедии XVIII—XIX веков, а также для понимания творческих устремлений самого Гоголя. Гоголь правильно увидел, что, несмотря на искания в ином направлении отдельных крупных писателей-реалистов, как Фильдинг, общим господствующим направлением, в котором развивалось творчество большей части выдающихся представителей западноевропейской комедии, начиная с эпохи классицизма XVII века, была комедия частной жизни. В то время как во французской трагедии XVII века, у Корнеля и Расина, господствовала — хотя и своеобразно преломленная — государственная, политическая тематика, в комедии XVII века, у Мольера, действие обычно замкнуто в пределах частной жизни даже тогда, когда в действительности драматург касается жгучих общественных проблем своего времени. Так, Тартюф у Мольера показан только в своих взаимоотношениях с Оргоном и с его семьей. Точно так же, изображая других отрицательных персонажей своих комедий — Гарпагона, Дон-Жуана,

г-на Журдена или его друзей-аристократов в «Мещанине во дворянстве», — Мольер рисует не вред, приносимый ими обществу, народу, государству, а вред, который они приносят другим членам своей семьи, своему непосредственному бытовому окружению или самим себе («Мизантроп»). Ограничение сферы комедии рамками частной жизни, тяготение не к общественно-политической, а к семейно-бытовой комедии нравов было характерно и для большей части представителей западноевропейской буржуазной комедии эпохи Просвещения.

В противоположность преобладавшей в литературе классицизма и в буржуазно-просветительской литературе XVIII века на Западе тенденции, ограничивавшей задачи комедии обличением пороков частной жизни, Гоголь в русской литературе отмечает проявившееся уже у Фонвизина в «Недоросле» стремление открыто судить своих героев не только с точки зрения их поведения в быту, в частной жизни, но и с точки зрения их роли в жизни общества, с точки зрения того влияния, которое они оказывают на жизнь народа и государства. Такой же — принципиально иной по сравнению с семейно-бытовой комедией — угол зрения на своих героев Гоголь отмечает и в «Горе от ума» Грибоедова.

По сравнению с комедией частной жизни «общественная комедия», в которой автор судит пороки своих героев и их «злоупотребления» с точки зрения вреда их для жизни общества, для жизни своей страны и народа (как Фонвизин — госпожу Простакову и Митрофанушку или Грибоедов — московское общество 20-х годов), представлялась Гоголю более высоким типом комедии. Устремление к комедии этого нового типа составляет, по Гоголю, заслугу Фонвизина, Капниста, Грибоедова. Свою собственную задачу драматурга Гоголь видел в продолжении созданной ими традиции русской обличительной комедии, открыто направленной не против «частных», а против «общественных» пороков и злоупотреблений.

Как уже говорилось выше, гоголевская концепция «общественной комедии» имеет огромное значение не только для понимания творчества Гоголя-драматурга, но и для понимания общей направленности всего творчества Гоголя в широком смысле слова.

Идеалом Гоголя была (прилагая к роману, повести, сатире выдвинутые им в применении к жанру комедии термины) не сатира «частной» жизни, а «общественная» сатира, открыто нападающая на пороки и злоупотребления, вредные для народа и государства, — сатира, в которой обличение и смех вызываются не «личным расположеньем», а «общественной причиной». Не

только в комедии, но и в любом жанре писатель должен, по Гоголю, считать общество «как бы собственным своим телом». Только отношение к общественной жизни как к своему личному, кровному делу сообщает писателю лирическую силу, делает его насмешку неотразимой и беспощадной, — таков основной смысл высказываний Гоголя об общественной комедии.

Общественный пафос, сила социального негодования — черты, которые Гоголь считал неотъемлемыми чертами комедий Фонвизина и Грибоедова, — получили в творчестве самого Гоголя необычайно глубокое и органическое выражение. Сатирический смех Гоголя был порожден не «случайными», а «общественными» причинами — отношением к обществу, к народу, к России как к «собственному телу» писателя, как к той живой почве, на которой вырастает жизнь каждого члена общества, каждого русского человека. Этот общественный пафос гоголевской сатиры, пронизательно отмеченный Белинским, составляет одну из главных особенностей творчества великого русского писателя.

3

Гоголь стремился к созданию не только «общественной» комедии. В том же самом направлении развивались его искания и в области повествовательных жанров — повести и романа, и это обусловило исключительную оригинальность гоголевской прозы, ее особое место в истории реалистической прозы XIX века.

Все крупные западноевропейские писатели-реалисты первой половины XIX века стремились расширить традиционные границы повествовательных жанров, сообщить им более глубокое историческое и общественное содержание. Вальтер Скотт, в отличие от романистов XVIII века, слил воедино изображение частной жизни с изображением истории. Бальзак поставил своей задачей в цикле связанных между собой романов охватить в единой, цельной картине по возможности все многообразные стороны жизни французского общества своего времени.

Гоголь в своих повестях и в «Мертвых душах» решал ту же задачу, что другие крупные представители мировой реалистической литературы той эпохи. Но он решил эту задачу во многом принципиально иначе.

Своеобразие гоголевских исканий в области повествовательной прозы отчетливо раскрывает сопоставление «Тараса Бульбы» и романов Вальтер Скотта. Вальтер Скотт неизменно ставил в центр своих романов судьбу частного человека с более или менее ограниченным кругозором, который преследует свои

узко личные цели и при этом более или менее стихийно сталкивается со значительными историческими событиями. Участвуя в исторических событиях, знакомясь с крупными историческими деятелями, главный герой романов Вальтера Скотта остается сам человеком среднего масштаба, горизонт которого ограничен рамками частной жизни; он не ставит перед собой сознательно широких общественно-исторических целей.

В отличие от героев Скотта, Тарас Бульба — не человек, преследующий узко личные цели и невольно, силою событий, захваченный историческим движением. Старый Бульба — сознательный хранитель эпических, героико-патриотических традиций казачества. В то время как Вальтер Скотт по преимуществу сосредоточивает свое внимание на судьбе рядовой, «средней» буржуазной личности в эпоху крупных исторических потрясений, Гоголя как художника интересует прежде всего судьба казачества, жизнь и борьба целого народа, отраженная во взаимоотношениях и судьбах его наиболее типичных представителей. Отсюда — широкий эпический размах гоголевской повести, ее насыщенность элементами народнопоэтического стиля, — черты, совершенно чуждые традиционной поэтике вальтерскоттовских романов.

«„Тарас Бульба“, — писал Белинский, чутко уловивший своеобразие гоголевской повести еще в первой ее редакции, — есть отрывок, эпизод из великой эпопеи жизни целого народа... Скажите мне, чего нет в этой картине? чего недостает к ее полноте? Не выхвачено ли все это со дна жизни, не бьется ли здесь огромный пульс всей этой жизни?»³

Замечания Белинского о близости «Тараса Бульбы» к жанру «эпопеи», а не к жанру повести или романа в обычном смысле слова, его указание на наличие в этой повести эпической «полноты объектов», которую эстетика начала XIX века, в лице Вильгельма фон Гумбольдта и Гегеля, объявила главной отличительной чертой древнего эпоса, верно определяют особенности гоголевской исторической повести.

Вся композиция «Тараса Бульбы», как справедливо отметил Белинский (несмотря на небольшой размер повести), приближается к классическим образцам народного эпоса. Гоголь так построил действие, что оно постепенно раскрывает перед читателем все главные моменты казацкой жизни. Повесть начинается с картины домашней, мирной жизни. В одном эпизоде из жизни казацкой семьи — приезде сыновей старого Бульбы

³ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 144.

из киевской бурсы и последующем отъезде с отцом на Сечь — Гоголь раскрывает типические отношения в семье казацкого старшины, рисует обобщенные образы отца, матери, детей и их взаимоотношения. Путешествие Тараса с сыновьями на Запорожье дает Гоголю возможность нарисовать монументальную картину степи и той полудикой степной природы, на фоне которой разворачиваются жизнь и борьба его героев. Приезд Тараса и его сыновей на Сечь позволяет Гоголю дать картину сначала мирной и разгульной, а затем взволнованной и воинственной Сечи, ее обычаев, политической и военной организации. Дальнейшие главы изображают Сечь в дни борьбы, причем изображение побед казачества сменяется в повести картинами его неудач и поражений. Эти картины, рассказ о гибели Тараса Гоголь гениально использует для того, чтобы показать мужество, стойкость и величие духа народа, обнаружившиеся в дни прошлых исторических испытаний, — залог победы народа в борьбе за свое национальное освобождение.

Не только вся композиция повести, но и ее центральный сюжетный конфликт отличаются от романов Вальтер Скотта своей подчеркнутой эпичностью, близостью к подлинному народному эпосу. Конфликт между Тарасом и Андрием в гоголевской повести не узко личный, индивидуальный конфликт. В столкновении отца и сына у Гоголя находят свое отражение общие исторические и социальные судьбы казачества. Изображая с огромной любовью Запорожскую Сечь с ее «республиканской» выборной организацией, рисуя во весь рост величественные фигуры представителей старого казачества с их суровым, воинственным и вместе с тем демократическим складом, Гоголь одновременно указывает в повести и на те исторические и социальные процессы, которые вели к гибели Сечи, — на рост индивидуализма внутри казачества, на отрыв представителей казацкой верхушки от народа, на новые, аристократические вкусы и идеалы казацкой молодежи.

Тарас Бульба — один из казацких предводителей. Однако, несмотря на свое положение полковника, Тарас (как и Данила Бурульбаш в «Страшной мести») составляет еще единое целое с народом, с казацкой массой. Он живет с нею одной жизнью, является и в частной жизни и на войне представителем патристических и моральных идеалов народа. Тарас Бульба не отделяет себя от народа, от казачества, немислим отдельно от него. Его величие и сила — в том, что в нем, как в фокусе, объединены духовные и нравственные свойства всей казацкой массы.

В противоположность Тарасу и своему старшему брату, Остапу, верным исконным казацким традициям, Андрий не мо-

жет устоять перед новыми влияниями. Чуждый с детства суровой жизни простого казачества, Андрий вырастает, полный смутного индивидуалистического духа. Образ случайно увиденной в Киеве дочери польского воеводы становится для него символом неизвестной его среде аристократической утонченности и красоты. В решающую минуту Андрий ставит свою личность и свою любовь, мир своих индивидуалистических стремлений, выше семьи, родины, народа, веры. Это приводит его к измене народу и родине, к моральной гибели. Оказавшись на поле битвы лицом к лицу с отцом, Андрий сознает сам, что для него нет и не может быть оправдания: смерть от руки отца — заслуженная кара за его измену.

Рисуя в повести столкновение идеалов старого казачества, воплощенных в Тарасе и Остапе, с возникающим индивидуализмом, носителем которого выступает Андрий, Гоголь освещает этот «спор» не только с точки зрения прошлых судеб народа, но и с точки зрения его настоящего и будущего. Тарас Бульба — представитель героического прошлого казачества. Но в споре с Андрием он представляет отнюдь не только прошлое. В народном прошлом Гоголь акцентирует и выделяет то, что объединяет его с будущим. Индивидуализму Андрия Гоголь противопоставляет не идеализированное прошлое Украины, но лишь те элементы, свойственные этому прошлому, которые, с точки зрения Гоголя, имеют величайшее значение для настоящего и для будущего, как бы последние ни были несхожи с прошлым. Гоголь не идеализирует, подобно тем романтикам, идеалом которых была добуржуазная старина, те элементы казацкого прошлого, которые исторически были обречены на гибель, поэтому в гоголевском изображении Сечи (или в образе Тараса) нет ни малейшего оттенка элегического любования стариной, свойственного Вальтеру Скотту и другим романтикам, как нет в «Тарасе Бульбе» наивной мечты о «возрождении» Запорожской Сечи в XIX веке. Гоголь смотрит на прошлое глазами историка. И вместе с тем он усматривает в прошлом залог великого будущего народа — будущего, непохожего на прошлое, но и объединенного с ним героическим, гражданским духом, чувством глубокой преданности родине, ощущением неразрывной спаянности человеческой индивидуальности с массой, с народом. И именно благодаря этому столкновению Тараса и Андрия, смерть Остапа приобретают в изображении Гоголя высокую общественную значительность, насыщаются глубоким гражданским пафосом, которого нет в романах Скотта. Благодаря этому пафосу «Тарас Бульба» приобрел не только смысл исторической повести о прошлых испытаниях народа, но и смысл поэтиче-

ского апофеоза гражданского долга, верности родине и народу, мужественного патриотического подвига в настоящем.

4

В статье «О русской повести и повестях Гоголя» Белинский провел разделительную черту между Гоголем, с одной стороны, и другими русскими повествователями 20—30-х годов, с другой. Отдавая должное заслугам каждого из предшественников и современников Гоголя — А. А. Бестужеву-Марлинскому, В. Ф. Одоевскому, М. П. Погодину, Н. А. Полевому, Н. Ф. Павлову, — Белинский в то же время уже в 1835 году вполне определенно и точно указал на различие между значением их повестей и повестей Гоголя. До Гоголя повесть в русской литературе была, по выражению Белинского, лишь «гостьей». ⁴ «Мы видели, — писал Белинский, заключая свой обзор русской повести до Гоголя, — что у нас еще нет повести, в собственном смысле этого слова». ⁵ Лишь в лице Гоголя русская литература выдвинула такого поэта-повествователя, для которого повесть стала «родом, а не формой, родом столько же необходимым и безотносительным, как повесть для Бальзака, песня для Беранже, драма для Шекспира». ⁶

Что же дало молодому Белинскому основание для того, чтобы провести столь резкую разграничительную черту между повестями Гоголя и его ближайших предшественников? Почему Белинский считал, что для русских романтиков 20—30-х годов повесть была лишь «формой» и что лишь у Гоголя (а еще раньше у Пушкина, прибавим мы) эта «форма» стала «родом», наполнилась истинным содержанием, до конца соответствующим ее внутренним потребностям?

Ответ на этот вопрос становится наиболее очевидным, если сопоставить с повестями русских романтиков 20-х и 30-х годов те повести Гоголя, в которых он особенно близко подходит к излюбленным образам и темам современной ему русской романтической повести. Таковы повести «Портрет» и «Невский проспект», в центре которых, как и во многих повестях русских романтиков 30-х годов — Н. А. Полевого, В. Ф. Одоевского, А. В. Тимофеева и других, — стоит тема взаимоотношений художника и общества, искусства и действительности.

При всем различии между такими романтическими повестями 30-х годов, как «Живописец» Полевого (1833), «Художник»

⁴ Там же, стр. 272.

⁵ Там же, стр. 283.

⁶ Там же, стр. 284.

Тимофеева (1834), повести В. Ф. Одоевского «Последний квартет Бетховена», «Себастьян Бах», «Импровизатор» (с которыми не раз сопоставлялись в научной литературе, начиная с монографии Н. А. Котляревского о Гоголе, «Портрет» и «Невский проспект»), все эти повести объединяет одна общая черта. Авторы этих повестей исходили из одного и того же романтического представления о художнике как об «избраннике», отделенном самою природою от рядовых, «обыкновенных», прозаических людей, — из идеи о вневременном, «вечном» антагонизме, существующем между искусством и действительностью, между высокою «мечтою» и «низкою существенностью». «Поэт природою поставлен во враждебные отношения с обществом; общество предполагает нечто положительное, материальное, а царство поэта не от мира сего».⁷ В этих словах молодого Белинского дана классическая формула, обобщающая главную идею всех произведений русских романтиков 30-х годов, посвященных темам искусства и художника.

Именно отвлеченная, вневременная, метафизическая антитеза художника и общества не позволяла русским романтикам 30-х годов подойти реалистически как к изображению художника, так и к изображению общества, ибо эта антитеза неизбежно заводила их в порочный круг отвлеченных противопоставлений света и тени, добра и зла. Художники Одоевского, Полевого, Тимофеева — это благородные мечтатели, живущие в «высоком» мире искусства, но далекие от жизни. Особенно резко идеалистический разрыв между идеалом и жизнью выражен в повестях Одоевского. Герои его — возвышенные мечтатели, для которых как бы не существует объективного мира и его «прозаических» норм: так, Пиранези в повести о нем Одоевского всецело живет в мире своих величественных архитектурных композиций, слишком грандиозных, чтобы воплотиться в действительность, а глухой Бетховен в повести «Последний квартет Бетховена» дирижирует звуками существующей лишь для него одной фантастической музыки, недоступной слуху более обычных и прозаических натур.

«Как, по общему поверью русского народа, всякий умница, делец или мастер непременно должен быть горьким пьяницею, малым, как говорится, сорви-голова; так, по общепринятому мнению многих наших авторов и литераторов, художник непременно должен быть чудачком, оригиналом, который со всеми бранится, ни с кем не может ужиться, который беспре-

⁷ Там же, т. II, стр. 155 («О критике и литературных мнениях „Московского наблюдателя“»).

станно вдохновен, восторжен, никогда не знает прозаических минут, который в глаза называет всех подлецами, негодяями, а сам свят, как праведник, и незлобив, как голубь; его кланут, гонят, терзают, а он всех любит, как братьев, всех благословляет, и ненавидит одно зло и стяжание; потом делается человеконенавистником, мизантропом и ищет уединения. Нет, не таков художник! Все это черты индивидуальности человека, а отнюдь не общая характеристика художника! Художники, особенно в наше время, и пьют и едят и любят денежки, как и все смертные... Перечтите биографии всех великих художников и вы увидите, что художник совсем не синоним слову сумасшедший и мученик».⁸

Эти слова Белинского в рецензии на повесть Тимофеева «Художник» замечательно ярко характеризуют главный недостаток романтических повестей о художнике.

Метафизическое противопоставление искусства и жизни, художника и общества мешало русским романтикам объективно подойти к изображению типа современного художника. И в то же время оно делало для повествователей-романтиков недоступным вполне глубокое, правдивое изображение общества и его реальных противоречий. В повестях романтиков реальные жизненные противоречия подчинялись изображению главного, внеисторического, существующего будто бы «извечно» противоречия между художником и обществом. Социальная жизнь была важна для автора по преимуществу лишь как отрицательный фон для того, чтобы резко выделить на нем фигуру героя. Поэтому окружавшие героя второстепенные лица в повестях романтиков обычно не жили самостоятельной жизнью, они привлекали внимание автора лишь постольку, поскольку их отношение к главному герою позволяло писателю проиллюстрировать общую отвлеченную мысль о противоположности между возвышенными идеалами художника и тускло-прозаическим характером существующего общества.

С этими двумя важнейшими недостатками, характерными для романтической повести, тесно связан и третий ее обычный недостаток: противопоставляя искусство и общество, возвышенность идеала и прозу реальной жизни, романтики нередко впадали в проповедь художественного субъективизма, утверждали мысль о независимости искусства от жизни, так как, с их точки зрения, между искусством и обществом невозможно найти общий язык.

⁸ Там же, т. I, стр. 212—213.

Уже в первой из своих повестей о художнике — в «Портрете», — при всей очевидной зависимости этой повести от традиции русских романтиков, Гоголь сделал решительный шаг к принципиально иному пониманию взаимоотношений художника и общества, искусства и жизни.

Герой «Портрета», художник Чертков, — не романтический «избранник», подобно Аркадию (герою повести Полевого «Живописец»), выделенный самой природой из среды остальных людей и окруженный с детства фантастическим ореолом. Это талантливый, но вполне обыкновенный молодой человек, «петербургский художник», которому не чужды обычные искушения и соблазны его сверстников. Он с любовью занимается своим искусством в Академии, но в его отношении к живописи нет никакой натянутой романтической экзальтации. Напротив, Черткова томит долгий и скучный труд изучения и копирования образцов, он завидует той кажущейся легкости, с которой великие художники преодолевали любые живописные задачи. Сомнение в необходимости трудного и утомительного пути изучения и постепенного совершенствования в искусстве, желание легкого успеха, болезненное ощущение своей нищеты, искушения столичной жизни — все это подготавливает падение Черткова, изменившего своему художественному призванию, ставшего модным живописцем-ремесленником.

В повестях романтиков искусство рассматривалось как субъективный порыв, уносящий художника за пределы реального мира. Не изучение, не труд, а свободный, ничем не стесненный идеалистический порыв — такова основа художественного творчества для Одоевского, Полевого или Тимофеева. Художник у Тимофеева с ненавистью говорит о писании портретов, так как, с его точки зрения, необходимость быть верным натуре унижает свободное вдохновение художника.

Совсем иной характер имеет та концепция искусства, которая пронизывает собой уже первую редакцию «Портрета» (1835). Чертков здесь — молодой художник, давно и упорно трудящийся над изучением природы и тщательным копированием образцов. Но бедность и постоянный труд тяготят его: ему хотелось бы сразу стать мастером, не проходя через долгий искусученичества. Покупка таинственного портрета, в раме которого Чертков находит золото, помогает Черткову бросить Академию. Чертков становится модным портретистом, работающим на заказ и не думающим о серьезных задачах в области искусства. Отказавшись от изучения «азбуки искусства», «фундаментальных законов и внутреннего размера природы» (III, 406), Чертков делается ремесленником; на портретах, которые он пишет, реаль-

ное разнообразие лиц и характеров отливаётся раз навсегда в одни и те же «известные, определенные, однообразные, давно изношенные формы» (III, 419). Но вот в душе Черткова происходит переворот: в порыве отчаяния, вызванного сожалением о бесплодно загубленной жизни, Чертков стремится вернуться к забытому творческому труду. Но тщетно: «он пренебрег утомительную, длинную лестницу постепенных сведений и первых основных законов будущего великого. . . на каждом шагу он был останавливаем незнанием самых первоначальных стихий; простой, незначущий механизм охлаждал весь порыв и стоял перескочимым порогом для воображения. . . Какое-нибудь незначущее условие, знакомое ученику, анатомическое мертвое правило — и мысль замирала, порыв бессильного воображения цепенел нерассказанный, неизображенный; кисть его невольно обращалась к затверженным формам, руки складывались на один заученный манер, голова не смела сделать необыкновенного поворота, даже самые складки платья отзывались вытверженным и не хотели повиноваться и драпироваться на незнакомом положении тела» (III, 423).

Таким образом, в повести Гоголя причиной падения художественного таланта Черткова оказывается вызванный покупкой портрета, его демоническим влиянием и богатством Черткова отказ от изучения «азбуки искусства», от художественного труда. «Сухой, скелетный труд» изучения «азбуки искусства», требующий от художника жертв, готовности терпеть материальные лишения и нужду, — вот то, что пугало Черткова и от чего избавило его найденное им золото. Превратившись в модного художника, работающего ради денег, Чертков отказался от изучения природы, от стремления к верной ее передаче в искусстве, предпосылкой чего, по Гоголю, является постоянный труд. Отказ от «утомительной, длинной лестницы постепенных сведений» сделал для Черткова невозможным после его раскаяния возвращение к художественному творчеству. И напротив, в прежнем товарище Черткова, авторе поразившей его картины, Гоголь — в противовес образу Черткова — рисует образ художника-труженика, вытерпевшего бедность, унижение и голод во имя постоянного труда и совершенствования в своем искусстве.

Таким образом, вся история Черткова в «Портрете» является косвенной апологией роли труда и учения в искусстве. Не романтический порыв, не вдохновенное чувство, но изучение природы и упорный труд — такова основа искусства в изображении Гоголя. При этом важно подчеркнуть, что измена Черткова подлинному искусству — это не только измена техническому изучению искусства, но и измена познанию «законов и внутреннего

размера природы», измена жизненной правде. Эта мысль с замечательной силой выступает на первый план в эпизоде работы Черткова над его первым заказом — портретом светской девишки, — эпизоде, который принадлежит к классическим образцам защиты реализма в искусстве:

«Кисть бросила на полотно первый туман, художнический хаос; из него начали делиться и выходить медленно образующиеся черты. Он приник весь к своему оригиналу и уже начал уловлять те неуловимые черты, которые самому бесцветному оригиналу придают в правдивой копии какой-то характер, составляющий высокое торжество истины. Какой-то сладкий трепет начал им одолевать, когда он чувствовал, что, наконец, подметил и может быть выразит то, что очень редко удается выражать. Это наслаждение, неизъяснимое и прогрессивно возвышающееся, известно только таланту. Под кистью его лицо портрета как будто невольно приобретало тот колорит, который был для него самого внезапным открытием» (III, 415).

В мировой литературе немного страниц, которые бы с такою же яркостью прославляли высокое наслаждение, получаемое художником не от выражения в искусстве своего субъективного внутреннего мира, но от овладения объективной правдой природы.

Отказ Черткова от творческой работы в искусстве изображен Гоголем как отказ от стремления к истине, от реалистического изучения и воспроизведения правды, которой Чертков изменяет для мира условных, традиционных образов и форм. Падение искусства в изображении Гоголя — это не отказ от «идеалов», от смутных и субъективных порывов в потустороннее, как для Полевого или Тимофеева, но прежде всего отказ от труда, изучения природы, правдивого постижения и воспроизведения ее тайн, от «высокого торжества истины».

В связи с этим важно отметить и другое. Как уже говорилось выше, для русских романтиков общество было по преимуществу лишь абстрактным символом прозаического и низменного, в противовес возвышенным идеалам и стремлениям художника. Преодолевая романтический разрыв искусства и жизни, Гоголь освобождает и образ художника и изображение общества от того заклятия, которое довлело над нами в повестях романтиков. Если в лице Черткова художник как бы низводится Гоголем «с неба на землю» и становится живым человеком из плоти и крови, то, с другой стороны, и лица, противостоящие Черткову, становятся у него не воплощением безлично-серой вещественности и прозы, но живыми людьми. В то время как для вышеназванных писателей-романтиков 30-х

годов в повести существовал только один аспект, связанный с изображением субъективной трагедии героя, у Гоголя каждое из действующих лиц, населяющих страницы его повести, получает право на свой самостоятельный аспект, право служить для автора и читателя предметом самостоятельного интереса. Вокруг главной фигуры Черткова в «Портрете» ожили, заиграли самостоятельными жизненными красками другие фигуры, воплощающие в себе в неповторимой и своеобразной форме современный Гоголю Петербург: купец, в лавке которого Чертков покупает портрет, квартальный, светская дама-заказчица и ее дочь — образы, вызвавшие своей жизненной реальностью восхищение Белинского.

Было бы неверно думать, что преимущество Гоголя над повествователями-романтиками в обрисовке этих второстепенных действующих лиц его повести является только преимуществом его художественного дарования. Это преимущество является в такой же степени и идейным преимуществом Гоголя, выражением превосходства его более реалистического, более правдивого и глубокого мировоззрения.

Не слабое или недостаточное художественное дарование, но прежде всего идеалистическое представление об обществе мешало Полевому, Тимофееву и в особенности Одоевскому создать реалистические художественные типы этого общества. Романтики 30-х годов смотрели на общество как на воплощение обыденного и низменного, в противоположность возвышенной романтической поэзии. При таком отношении к «толпе», неизбежно — в большей или меньшей степени — сливалась в изображении романтиков в одну серую и неопределенную массу.

При своей кажущейся радикальности романтическое отрицание дворянского и буржуазного общества, как мира сплошной обыденности и прозы, было в действительности абстрактным, недостаточно реалистическим, оно уводило в сторону от правильного понимания и правдивого художественного воспроизведения жизни. Если противоречие между искусством и жизнью существует извечно, если оно неизбежно всегда и во всяком обществе, то какой смысл бороться против современного общества, изучать и воспроизводить конкретные исторические особенности его психологии и нравов? Превращение противоречия между искусством и жизнью, идеалом и действительностью во вневременное, внеисторическое противоречие не только мешало романтикам конкретно изображать современное общество, но и отклоняло их общественный протест в ложную сторону.

С точки зрения Гоголя, в отличие от романтиков, между идеалом и жизнью, искусством и обществом нет вечного, мета-

физического конфликта. Не извечный прозаизм общества «вообще», а конкретные черты общественных нравов и психологии дворянской России составляют источник трагедии искусства. Вот почему в изображении Гоголя противоречивое положение искусства в дворянско-крепостническом обществе сливается с реалистической критикой нравов в самом глубоком и точном смысле этого слова. Тема положения искусства в современном обществе для Гоголя — не повод для страстного и нестройного, романтически-бесформенного вопля о вечном раздоре между искусством и жизнью, как для Полевого и Тимофеева, но задача, разрешением которой может служить лишь реалистическая критика общественных нравов. Поэтому и фигуры купца, квартального или светской заказчицы Черткова перестают для Гоголя быть условными деталями, но становятся источником самостоятельного идейного и художественного интереса. В каждом из этих образов, противостоящих Черткову, Гоголь изображает конкретные черты той пошлости, порожденной общественной жизнью дворянской России, борьба с которой была необходима для развития передовой литературы и искусства.

5

Если в повестях романтиков 30-х годов реальные жизненные конфликты представляли перед читателем в преобразованном виде, в форме «вечного» конфликта между личностью и обществом, то для «нравственно-сатирического» романа Булгарина было характерным стремление вообще обойти принципиально всякие жизненные конфликты. Не случайно романы Булгарина носят авантюрный характер: этот характер вытекал из стремления автора придать внешнюю занимательность рассказу, лишённому внутреннего драматизма, который сознательно изгонялся Булгариным из его произведений. В романах и повестях Булгарина жизненные конфликты приобретали характер внешних столкновений между «хорошими» и «плохими», «добрыми» и «злыми» людьми, в то время как основа существующего общества рассматривалась Булгариным как «нормальная» и «естественная».

Одна из заслуг Гоголя-повествователя заключается в том, что он органически объединил высокий драматизм, острое ощущение жизненных противоречий с глубоким чувством действительности. Повести Гоголя проникнуты возмущением и сознанием противоречий изображаемой жизни. И в то же время его повести не уводят в сторону от понимания реальных социальных конфликтов. В этом — проявление глубокой органиче-

ской связи Гоголя с пушкинской традицией: борьбу Пушкина как против безыдейного и поверхностного «натурализма» Булгарина, так и против художественного идеализма романтиков Гоголь в 30-е годы объективно продолжал в своих повестях.

Мировая литература не раз пользовалась образом героя-сумасшедшего для выражения той идеи, что дворянская и буржуазная общественная жизнь нередко более «безумна», чем бред сумасшедшего. Но у великих сатириков прошлого, — примером чего может служить не только «Дон-Кихот» Сервантеса, но и его же новелла «Лицензиат Видриера», — идея «безумия» реальных общественных порядков, их ироническое противопоставление более возвышенному «разуму» сумасшедшего была выражена в форме гротеска. Безумие Дон-Кихота или лицензиата Видриеры дает им своеобразную ироническую мудрость, которая позволяет им произносить тонкий критический суд над современной жизнью.

Гоголь в «Записках сумасшедшего» также воспользовался сумасшествием Поприщина для того, чтобы вынести критический приговор над современностью. Но в истолковании Гоголя сумасшествие Поприщина — не тонкая ироническая мудрость, как у Сервантеса. Уродливый мир сумасшедшего в изображении Гоголя сам является проекцией действительной жизни. И реальный мир, и безумный бред гоголевского героя, хотя и по-разному, отражают одно и то же «безумие» реальной общественной жизни, изображенное в двух различных планах.

В более ранних повестях Гоголя — в «Портрете» и в «Невском проспекте» — возвышенно-трагический план рассказа был связан с изображением общественной судьбы искусства и художника, в то время как в лице противопоставленных им персонажей — квартального, светской дамы, Пирогова — Гоголь ставил своей задачей обрисовать конкретные социально-психологические черты пошлости и низменности господствующих общественных понятий и нравов. В «Записках сумасшедшего» центральный художественный образ Поприщина сам является выражением общественной пошлости и уродства. И вместе с тем, избирая своим героем мелкого чиновника, Гоголь ставит своей задачей не только раскрыть комические черты пошлости его внутреннего мира, но и передать трагическое чувство гнева и боли за то общественное унижение, извращение всех нормальных свойств и понятий, которое раскрывает в психологии Поприщина беспощадный и трезвый художественный анализ писателя.

В «Записках сумасшедшего» Гоголь разрешает труднейшую художественную задачу. Весь рассказ ведется от лица Поприщина, который одновременно является и героем и «автором»

«Записок». Объективный мир попадает в поле зрения читателя лишь постольку, поскольку он отражается в сознании героя, в котором получает уродливое и причудливое преломление. Между тем Гоголь ставит своей задачей не только изобразить психологию Поприщина, но и показать, как уродливость его внутреннего мира вытекает из объективного положения героя в жизни. Гоголь хочет также дать широкую картину самой этой жизни, произнести над ней суд с морально-человеческой, общественной точки зрения.

Поприщин выступает перед нами прежде всего как один из маленьких, незаметных «атомов» окружающего его общества, в котором он занимает свое, строго определенное и узаконенное место. Мелкий чиновник-переписчик, теряющийся у себя в департаменте среди других таких же незаметных чиновников, Поприщин в то же время является обладателем своего небольшого мирка, являющегося его прочным и неотъемлемым достоянием в существующих условиях. У гоголевского героя есть свои общественно узаконенные художественные вкусы (писарские стишки, ассоциирующиеся для него с именем Пушкина, «Филатка» и водевильные куплеты в театре), свои культурные и политические интересы (чтение «Пчелки», рассуждения о французах, которых надо высечь розгами, мнения о других газетных известиях), свои представления о чести и личном достоинстве («я — дворянин»), свои привычки и даже свои заветные мечты (директорская дочка, зависть к более ловким и умелым чиновникам и т. д.). В пределах места, отведенного ему в твердо сложившемся общественном организме дворянско-чиновничьего общества, Поприщин ведет привычное для него самодовольное существование, несмотря на то объективное надругательство над личностью и человеческим достоинством, каким является вся его жизнь.

Изображая в лице Поприщина маленькую частицу существующего общества, Гоголь стремится показать, что психология Поприщина и вся его жизнь являются лишь своеобразным отражением уродства всей общественной психологии и всего сложившегося жизненного уклада. Поприщин занимает низшее место на социальной лестнице. Но его взгляды, привычки, образ жизни вполне аналогичны взглядам, привычкам, образу жизни всех слоев официального общества — от высших до низших. Наблюдения и замечания самого Поприщина, его столкновения с начальником отделения, парадоксальное несоответствие между объективной нелепостью мышления и поведения Поприщина (до его безумия) и отношением к нему окружающих людей, смотрящих на него, как на «нормального» и «естественного» члена об-

щества, — все это подчеркивает для читателя социальную типичность быта, привычек, психологии главного героя.

Еще в «Портрете» и в «Невском проспекте» Гоголь наметил тот путь, по которому он идет в своем психологическом анализе общественной извращенности в «Записках сумасшедшего». Для того чтобы обнаружить перед читателем внутреннюю грубость и пустоту своих героев, Гоголь сталкивает их с определенными большими и объективными жизненными ценностями, делая последние масштабом для оценки их морально-человеческого уродства. Так, купец, квартальный, светская дама в «Портрете» изображены под углом зрения их отношения к искусству, Пирогов в «Невском проспекте» — под углом зрения того пошло-комического отражения, которое получили в его сознании понятия любви, чести, светского «рыцарства».

В «Записках сумасшедшего» уродливость психологии Поприщина выявляется также через его отношение к ряду объективных жизненных ценностей, служащих масштабом для оценки героя. Труд, общественные обязанности, любовь, красота, чувство собственного достоинства, поэзия вообще (и, в частности, поэзия Пушкина), театр, мировая политическая жизнь, история — таковы те объективные ценности, которые получают свое уродливое и искаженное отражение в психологии Поприщина. Точно так же генерал — директор департамента — и его дочь (в письмах Меджи) выявляют свою общественную и морально-человеческую физиономию через свое отношение к понятиям чести, любви, государственной деятельности.

Таким образом, за гоголевской критикой существующего общества, его нравов и психологии в повестях всегда стоит определенный положительный нравственный масштаб: представление о любви, красоте, человеческом достоинстве, искусстве, государственном служении, общественном долге, исторической жизни как об идеальных, положительных ценностях, противопоставленных их извращению в дворянско-крепостнической России. Точно так же позднее в «Ревизоре» в гневном изображении разложения существующего дворянско-бюрократического государства сквозит мысль о подлинном государственном долге, а в «Женитьбе» за изображением трагикомедии чиновничьего брака — мысль о подлинном, достойном человека супружестве. Но при этом важно отметить, что, в отличие от писателей XVIII века, Гоголь противопоставляет изображаемому им общественному извращению не некий неподвижный, метафизический идеал «естественного» человека. Идеалы Гоголя не застывают в «гото-

вые» неподвижные образы, выражающие норму естественного и должного. Эти идеалы представляют собой как бы широкое и свободное историческое обобщение больших положительных общественных и культурных ценностей, выработанных русским народом и всем человечеством в процессе их истории. Идеалы Гоголя определяют направление гоголевской критики дворянско-крепостнической современности, придавая этой критике широкий, гуманистический характер. Но при этом они не ограничивают кругозора Гоголя определенными, уже выработанными в прошлом формами общества, рассматриваемыми в качестве некоей извечной положительной, идеальной нормы.

Как справедливо отметил Г. А. Гуковский,⁹ в повестях «Арабесок» образ Петербурга играет такую же роль, какую в «Вечерах на хуторе» — украинское село или в издававшемся в одно время с «Арабесками» «Миргороде» — современный украинский провинциальный город. Петербург образует здесь ту общую почву, на которой развивается действие всех повестей и которая накладывает свою особую печать на отдельные человеческие образы.

Знаменательно, что уже в тех ранних фрагментах, с которых Гоголь начал свою работу над изображением лица дворянско-крепостнического Петербурга, — «Страшная рука» и «Дождь», — действие происходит на улице. Один из этих отрывков изображает одну из отдаленных линий Васильевского острова, на которой ночью одинокий дерптский студент, заглядывая в окно чужого дома, видит неизвестную красавицу вместе с каким-то эвратительным и безобразным спутником; другой отрывок рисует дождь и бегущих под дождем прохожих, перечень которых намечает основные типы гоголевского Петербурга, — здесь и молодой столичный хлыщ, и дама «в пестрых тряпках», и чиновник, и купец с его «наглым бесстыдством», «жадностью к деньгам» и «сыромятною жизнью сожительницы» (III, 332).

Герои повестей «Арабесок» действуют в гуще широко и многосторонне обрисованного мира столичной жизни, причем главный интерес Гоголя привлекает не частная домашняя жизнь, но общественная жизнь Петербурга. Лавка на Шукином дворе, ателье модного художника, аукцион, Невский проспект, мастерская немца-ремесленника, департамент — таковы главные места действия гоголевских повестей. Вместе с героями Гоголя читатель попадает и в скромную комнату начинающего художника на 15-й линии Васильевского острова, и на Мещанскую улицу, где

⁹ Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 247—250.

живет слесарь Шиллер, и на аристократический бал, куда заносят его грезы гоголевского Пискарева, и в отдаленную Коломну, где ютится мелкий столичный люд под гнетом страшного ростовщика. Столичная жизнь изображается Гоголем в словном и профессиональном многообразии, во всем богатстве моральных и социальных контрастов. Характерно, что все герои Гоголя — люди определенной профессии: это столичные художники Чертков и Пискарев, поручик Пирогов, чиновник Поприщин, купец, квартальный надзиратель, ростовщик и т. д.

Ставя своей задачей изобразить столичную жизнь в ее реальном словном, профессиональном и бытовом многообразии, Гоголь в известной мере мог опираться на традицию нравоописательных очерков столичной жизни, которые начали появляться во Франции в 20-е и 30-е годы. Но при этом Гоголь не ставил своей задачей аналитическое изображение отдельных столичных типов и профессий, а преследовал иную, более высокую цель. Богатство аналитических наблюдений столичной жизни в повестях «Арабесок», в «Носе» и в позднейшей «Шинели» является лишь фундаментом, на который опирается художественное здание.

В отличие от французских нравоописательных очерков 20-х—начала 30-х годов, повести Гоголя не статичны, а динамичны. В то же время в повестях Гоголя мы не встречаем тех пространных описаний «механизма» большого города — внутреннего механизма суда, биржи, департамента, — которые в романах и повестях Бальзака входят в самую ткань интриги. Купец, чиновник, мастеровой, немец-ремесленник в своем профессиональном облике очерчены Гоголем не с эпической обстоятельностью Бальзака, а двумя-тремя резкими чертами.

Бальзак — не только критик, но и эпический поэт большого города. Его увлекает величие жизни Парижа, сложность и своеобразие созданных им механизмов — суда, модного торгового предприятия, буржуазной прессы, а также своеобразие тех архитектурно-«палеонтологических» напластований, из которых составляется лицо большого города и которые зримо хранят на себе отпечаток его истории.

В повестях Гоголя нет этой эпической поэзии большого города. Великолепие ночного Петербурга, «миражная» фантастика его огней в «Невском проспекте» образуют глубокий и резкий контраст к той картине торжества пошлости и грубоэгоистического самодовольства, которое скрывается позади пышного фасада дворянской столицы. Гоголь концентрирует свое внимание в первую очередь на противоречиях столичной жизни, для того чтобы резко осветить эти противоречия, связать их

с общей возвышенно-гуманистической мыслью своего творчества — мыслью о высоком достоинстве человека и народа и их глубоким извращении в условиях дворянско-крепостнического общества.

В романах Бальзака развитие действия, без вмешательства голоса автора, постепенно раскрывает перед читателем объективные конфликты, величие и бездны столичной жизни. Гоголь же прибегает в своем изображении Петербурга к более субъективным средствам изображения: резкому обострению контрастов в «Невском проспекте», патетическому, лирически окрашенному авторскому повествованию с гневными, ироническими и саркастическими выводами, освещающими для читателя скрытый смысл событий, причудливому переплетению действительности, иронии и бреда в «Записках сумасшедшего».

Гоголь ставит своей задачей посредством неожиданного и резкого художественного ракурса выявить жизненные противоречия в наиболее болезненной и обостренной форме. Эту цель Гоголь осуществляет, вводя в ткань рассказа мотив сумасшествия героя.

Изображение внутреннего мира сумасшедшего Поприщина является величайшим художественным достижением Гоголя. Как уже говорилось выше, великие писатели-реалисты прошлого нередко изображали внутренний мир сумасшедшего как некую ироническую «мудрость», дающую ее обладателю возможность увидеть (без принятых в обществе условных очков) «безумие» реальной общественной жизни. Изображение сумасшествия Поприщина у Гоголя, в конечном счете, также имеет своей целью раскрыть «безумие» существующих социальных порядков, но достигает этой цели Гоголь гораздо более сложным, диалектическим путем.

В изображении Гоголя безумная мания Поприщина и вся его логика сумасшедшего подсказаны жизнью, развивают в фантастической форме нелепый и уродливый ход мысли, свойственный той самой обычной будничной жизни, которою жил Попришин до сумасшествия. По своему содержанию бред безумного Поприщина является переработкой газетных известий. Стремление Поприщина вознести самого себя на головокружительную высоту в образе испанского короля является фантастическим развитием его размышлений на тему о том, почему в существующем обществе все блага жизни достаются генералам и камерюнкерам. Представления Поприщина о странности порядков, существующих в Испании, лежащие в основу логики его поведения после того, как герой сходит с ума, ничуть не отличаются качественно, по степени осмысленности, от прежних его

рассуждений о событиях во Франции и о других политических новостях.

Но, строя свое изображение внутреннего мира сумасшедшего на строго реальной основе, Гоголь замечательно искусно использует мотив безумия Поприщина для того, чтобы устами сумасшедшего выразить сознание глубокой внутренней извращенности и несправедливости существующих порядков и взглядов.

Все развитие мысли Поприщина в повести движется одновременно в двух направлениях. Неудачная любовь Поприщина к директорской дочери, вызывая потрясение сознания Поприщина, открывает перед ним новый угол зрения на окружающую его жизнь. То, что было до сих пор в глазах Поприщина естественным и обычным, обнаруживает для него теперь свою скрытую чудовищность и несправедливость. Мысли Поприщина теряют свой пошлый и плоский характер: в них шаг за шагом проникают острое ощущение социальной несправедливости, чувства протеста и гнева. Поприщин оказывается способным к ряду глубоких и верных социальных обобщений, которые раньше не приходили ему в голову.

Но, с другой стороны, вместе с развитием элементов критической мысли в голове Поприщина получает отражение и воспринятая им бесчеловечная и несправедливая логика существующего общества. Поприщин сознает теперь, что все блага на свете достаются генералам и камер-юнкерам и что бедняку трудно добиться права на свое «бедное богатство». Но отсюда у него возникает мысль о том, что он сам мог бы быть генералом или вельможей, т. е. возникает стремление утвердить себя в извращенных и ложных формах существующего общества — общества, в котором человек получает свою социальную ценность, становясь «чином» или сословной единицей, но не в качестве человека, не благодаря своему человеческому достоинству.

Высший взлет безумной мысли Поприщина — его убеждение в том, что он испанский король, — есть вместе с тем высшее торжество над ним существующей бесчеловечности. Поприщин обрел величайшее доступное его воображению (питающемуся узаконенной системой общественных ценностей) могущество, величайшее общественное и личное достоинство, но это достоинство есть вместе с тем лишь высшая из мнимых ценностей существующего общества, в котором имя человека забыто за условным именем сословия и чина.

Таким образом, логика безумного Поприщина не только порождена реальной жизнью, но весь ее ход отражает и всю скрытую в реальном обществе бесчеловечность и низменность. Ни

в реальной жизни, ни в своем бреду Поприщин не может вырваться из-под гнета глубоко уродливой и ненормальной общественной психологии. Он всегда остается как в глазах других, так и в своих собственных глазах «чином» — титулярным советником, дворянином, статским советником, «генералом», испанским королем, — но никогда не становится просто человеком. Таким образом, идея Поприщина о том, что он испанский король, является фантастической проекцией реального извращения понятий, свойственного окружающей его жизни, в которой человек получает свое мнимое утверждение лишь в дворянском звании, чине или ордене, становясь одним из звеньев бюрократически-служебной и общественной иерархии. Ни реальная жизнь, ни бред сумасшедшего (являющийся лишь уродливой проекцией той же реальности) не дают Поприщину выхода из мира условных, фиктивных общественных ценностей к сознанию своей подлинной человеческой ценности. Лишь на последней странице повести Гоголь приподнимает завесу с глаз своего героя, чтобы в минуту нечеловеческого страдания на одно мгновение из его груди мог вырваться страстный вопль об участии к достоинству человека, забытому и задавленному под гнетом фиктивных общественных ценностей.

Западноевропейский роман и комедия в течение длительного периода своей истории, в XVII и XVIII веках, складывались в форме комедии и романа о приключениях ловкого пройдохислуги или мошенника, упорно поднимающегося вверх по социальной лестнице и обеспечивающего себе путем различных плутней место под солнцем. Такой тип комедии и романа соответствовал социальным условиям исторического развития Западной Европы, где падение старого порядка вело к возвышению буржуазных классов, характерные представители которых получили свое отражение в литературе в лице Жиль Блаза или Фигаро. В России 30-х годов Булгарин и другие авторы осмеянных Гоголем и Белинским нравственно-сатирических романов пытались создать русский роман, подражая традиционной схеме западноевропейского нравоописательного романа. Однако в русских условиях эта была непригодна для создания подлинно национального романа, так как русская история, в отличие от истории передовых стран Запада, не создала передового и революционного буржуазного класса. В отличие от лесежеского Жиль Блаза, положительным героем Булгарина оказался не веселый и изобретательный, хотя и буржуазно ограниченный, выходец из народной среды, а верноподданнически настроенный ме-

щанин типа Выжигина, скрывающий свою изменную и прозаическую натуру под оболочкой лицемерных сентиментальных чувств и приторных риторических рассуждений о добродетели.

Гоголь так же, как до него Пушкин, гениально понял, что в русских условиях традиционная для Запада схема плутовского романа приобретала реакционный смысл, превращалась в апологию верноподданнического героя типа болгаринского Выжигина. Отсюда — поиски Гоголем иного, подлинно оригинального сюжета для русского романа, способного выразить реальные проблемы жизни русского общества его времени. Так возник сюжет «Мертвых душ» — сюжет, который, в противовес традиционным сюжетам «плутовского» романа, можно было бы охарактеризовать как сюжет «антиплутовской» в самом точном смысле этого слова. В отличие от Булгарина, лицемерно приукрашивавшего тип верноподданнически настроенного «приобретателя» и пытавшегося наделить его условными атрибутами положительного героя, Гоголь в «Мертвых душах» изобразил истинное, реальное лицо русского «приобретателя», которого он сам охарактеризовал как «подлеца». Вместо романа, поэтизировавшего тип предприимчивого человека из дворянской или буржуазной среды, Гоголь написал произведение, разоблачающее приобретателя, освещающее не только изменный и уродливый характер идеалов и практических жизненных стремлений героя чичиковского типа, но и непрочность его жизни и деятельности, зыбкость и эфемерность его «карьеры» в русских национальных условиях. Объединение трезвой и суровой, беспощадной самокритики и напряженного пафоса гражданского долга, осуществленное Гоголем в «Ревизоре» и в первом томе «Мертвых душ», стало одной из особенностей позднейшей передовой русской литературы, драгоценнейшим достоянием русской духовной культуры.





А. А. ТИТОВ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРИРОДА ОБРАЗА ПЕЧОРИНА

В истории литературы есть немало произведений, истолкование которых, по тем или иным причинам, оказывается не по силам одному поколению. В ряду этих произведений едва ли не первое место принадлежит роману Лермонтова «Герой нашего времени».

Известно, как резко разделились мнения современников об этом романе: «... жалкая книга, обнаруживающая большую испорченность ее автора», — писал один из них;¹ «... эпиграмма, составленная из беспрерывных софизмов», — вторил ему другой.² Этим и другим подобным же отзывам противостоят отзывы Белинского и Герцена, существенно отличающиеся друг от друга, но вместе с тем содержащие основу для дальнейшего серьезного изучения романа.

Хотя это изучение с тех пор продвинулось далеко вперед, однако даже в наше время исследователи не имеют единодушного мнения, например, по вопросу о том, является ли «Герой нашего времени» реалистическим романом или романтическим: для одних он реалистический в силу того уже, что Лермонтов — великий писатель и по этой причине якобы не мог быть романтиком, для других — романтический, так как писался одновременно с романтической поэмой «Демон».

Вообще говоря, используя во всей полноте созданные романтиками повествовательные приемы (дневники, путевые очерки, письма) и особую, усложненную композицию, Лермонтов взял на душу чуть ли не все «смертные грехи» романтизма и этим

¹ Письмо Николая I имп. Александре Федоровне от 12/24 июня 1840 года (см. «Литературный критик», 1940, № 2, стр. 33).

² С. Бурачок. «Герой нашего времени». «Маяк», 1840, ч. IV, стр. 211.

как будто подтвердил свою верность романтическим принципам, но в «Герое нашего времени» элементы художественной структуры выполняют уже не только функцию для романтиков функцию лирического выражения «самостоятельной индивидуальности» (выражение Гегеля), стремящейся поглотить в себе объективный мир, а еще и некую качественно новую функцию — функцию изображения этой индивидуальности в зависимости от породивших ее условий объективного мира. Другими словами, в своем романе Лермонтов осуществил задачу, доступную лишь писателю-реалисту, — создание героя, в полной мере обладающего социальной конкретностью и прочно связанного со своей общественной средой и эпохой.

К сожалению, у нас нет достаточно веских оснований надеяться, что будет когда-нибудь написана достоверная история создания «Героя нашего времени», опирающаяся на факты и документы. Но это не должно отнимать у исследователей смелости выдвигать гипотезы, способные пролить свет на те или иные обстоятельства, которые были (или могли быть) связаны с появлением в свет этого романа.

Например, прежде чем говорить о композиции «Героя нашего времени», следует указать на тот факт, что в силу исторических закономерностей Лермонтов оказался на стыке двух великих литературных эпох — романтизма и реализма. Возникновение нового художественного метода сопровождалось борьбой в недрах романтизма сил, воплощавших различные, а порою прямо противоположные тенденции. И эти-то тенденции властным вторжением в сферу идейно-образных представлений художника расчленили лермонтовский роман еще на стадии зарождения первоначального замысла.

Конкретизируя этот тезис, можно было бы допустить, например, что первоначальный замысел предполагал не роман, а серию художественно-психологических этюдов. На эту мысль наталкивают заголовки повестей — «Бэла», «Максим Максимыч», «Княжна Мери», — с заметным постоянством обозначающие имена персонажей, которые, вероятно, должны были стоять в центре этих этюдов, в связи с различными психологическими проблемами.

Такое предположение находит опору также и в том, что можно было бы с некоторым основанием определить как склонность Лермонтова к своеобразному эссеизму, наложившему заметный отпечаток на его дарование. Лирика начала 30-х годов, несколько более поздняя переписка с московскими друзьями (в частности, А. А. Лопухиным), медитативная концовка стихотворения «Валерик», наконец, очерк «Кавказец» являются,

по-видимому, отражением этой склонности, развившейся под воздействием общественно-исторических условий.

Эссеизм как черта метода, стиля — чаще всего результат противоречивости сознания творческой личности, порождение скепсиса и разочарования, а в конечном счете — отсутствия положительных идеалов, способных организовать крупную и монолитную философскую или художественную конструкцию. Короткий, замкнутый в себе семантически и сюжетно этюд — естественная и привычная для эссеиста форма осмысления действительности. Именно такие этюды представляют собою, например, кавказские очерки А. Бестужева, из которых вырос неоконченный роман «Вадимов». Композиция «Вадимова» также отличается фрагментарностью, и эта черта столь же обязана своим происхождением эссеистским склонностям А. Бестужева, как фрагментарность «Героя нашего времени» — подобным же склонностям Лермонтова.³

Однако этим, пожалуй, и исчерпывается сходство обоих романов и совпадение литературных позиций обоих авторов. Дело в том, что инерция декабристских идей в сознании А. Бестужева была, естественно, сильнее, чем в сознании Лермонтова. Эта инерция преодолевалась бестужевский скепсис и позволяла ему в 30-е годы выдвигать декабристского героя в качестве положительного.⁴ Лермонтов, который был почти на двадцать лет моложе А. Бестужева и гораздо яснее видел ограниченность декабризма, не мог последовать примеру своего романтического мэтра.

Лермонтов не только не хочет, но и не может быть чьим-либо прозелитом, ибо он не несет читателю положительных общественных идеалов (мнимых или действительных). «Не думайте... чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от такого невежества! Ему просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает... Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж бог знает!» — признается Лермонтов в предисловии ко второму изданию романа.

Путь Лермонтова к реалистическому изображению «современного человека» не был ни простым, ни легким. Художника

³ В повести «Максим Максимыч» «издатель» сообщает, что он «вздумал записать рассказ Максим Максимыча о Бэле, не воображая, что он будет первым звеном длинной цепи повестей».

⁴ См. об этом интересную работу В. Г. Базанова «Очерки декабристской литературы» (Гослитиздат, М., 1952).

издавна мучил несколько абстрактный и неясный образ гордого и одинокого бунтаря, который, в поисках адекватного воплощения, переменял под пером своего творца несколько обличий и, наконец, со страниц романа «Княгиня Лиговская» предстал разочарованным петербургским гвардейцем. Однако такая эволюция, по-видимому, не удовлетворила романиста.

Объяснить это можно, во-первых, тем, что Печорин «Княгини Лиговской» оказался чересчур сниженным по сравнению со своими романтическими предшественниками, а во-вторых, тем, что в этом неоконченном романе автора явно захлестнули второстепенные элементы замысла: фигура Красинского и связанные с ним эпизоды, сатирические зарисовки петербургского высшего света и чиновничества, студенческие воспоминания Печорина, натуралистические описания городских пейзажей и т. д.

Новый замысел должен был стать свободным от всего этого. Взору художника опять рисовался образ давно знакомого бунтаря, но уже не скованного прозаической «петербургской» оболочкой, а погруженного в новый, добытый на Кавказе материал. Возникла возможность создания хотя и внешне фрагментарного (художественно-психологические этюды), но внутренне единого (образ бунтаря) произведения. Возможность эту Лермонтов, быть может, ощутил и не сразу, но процесс кристаллизации замысла неотвратимо развивался, формируя из едва уловимых идейных и образных ассоциаций те внутренние связи, которым было суждено спаять в единое целое различные хаотические элементы будущей художественной конструкции.

Вообще для того своеобразного извода реалистического метода, который Лермонтов применил в «Герое нашего времени», характерно перенесение поисков единства во внутреннюю, идейную структуру произведения — прием, который никому в европейской литературе не удавался с таким блеском. Внешняя дробность композиции не только перестала быть помехой к достижению единства, но, напротив, дала в руки художнику необычайно гибкий и послушный инструмент расстановки идейных акцентов, которые, в свою очередь, обозначили сюжетные узлы и, таким образом, сомкнули между собою все главные элементы внутренней и внешней структуры романа. В этом смысли и реализовалось до конца идейно-художественное единство «Героя нашего времени».

Конечно, Лермонтову не был категорически закрыт и другой путь. Он мог, например, воспользоваться устоявшейся и апробированной в европейской литературе XVIII века «литой»

формой романа, которая, пожалуй, была наименее искусственной.

Но из относительной «безыскусственности» этой композиции отнюдь не следовало, что она была наиболее удобной для выражения всего того, что мог и хотел сказать Лермонтов, представлявший другую историческую эпоху. Кроме того, такая — прагматическая по своей сущности — композиция неизбежно ступсевала бы многие важные для Лермонтова черты печоринского образа, отняла бы глубину и интимность у многих характеристик, наконец, потребовала бы введения условных приемов, вроде, например, немотивированной авторской осведомленности о чувствах и переживаниях героев и т. д.

Если в «Княгине Лиговской» Лермонтов еще дает статические портреты и ситуации, то он решительно изгоняет их из нового романа, используя те средства, которые доставила в его распоряжение избранная им композиция. Печорин «Героя нашего времени» предстает перед читателем не в неподвижных описаниях, а в изменчивых, беглых и притом всегда значительных для него жизненных ситуациях.

Динамизм развития образа главного героя в рамках сюжета реализуется в специфически присущем Лермонтову приеме: сопоставлении — или, скорее, своеобразном наложении один на другой — нескольких портретов Печорина, сделанных с разных точек зрения и несовпадающих во внешне мелких деталях, которые потом оказываются важными. Ни один из сопоставляемых портретов не содержит в себе совокупности тех черт, которые определяют характер Печорина, и в этом смысле ни один из них не является «подлинным», но, налагаясь друг на друга в ходе развития сюжета, они создают и заканчивают образ героя таким, каким он мыслился Лермонтову и предстал перед читателем.

В самом деле, Печорин «Бэлы» не равен Печорину «Максим Максимыча» или «Тамани», отличаясь от самого себя некоторой суммой порою очень важных оттенков, которые могли быть упущены одним рассказчиком и воспроизведены другим, но каковы бы ни были эти отличия, образ героя во всех ипостасях сохраняет верность своей внутренней сущности — как психологической, так и общественно-исторической, социальной.

Впервые Печорин предстает перед читателем на страницах повести «Бэла», которая, вместе с рассказом «Максим Макси-

мыч», является, по справедливому замечанию исследователя, «своеобразной экспозицией характера главного героя».⁵

Между образом Печорина и восприятием читателем в «Бэле» стоят два посредствующие звена, два рассказчика: Максим Максимыч и его случайный попутчик и собеседник, выступивший затем в качестве «издателя» записок Печорина и своих собственных.

Это позволило Лермонтову решить важную для него композиционную задачу постепенного приближения образа героя к читателю, возбудить его интерес к «таинственному лицу» героя, который «как будто бы показывается под вымышленным именем», намекнуть «о какой-то другой повести, заманчивой, таинственной и мрачной».⁶

При этом избранная Лермонтовым форма сказа осуществляет, кроме того, еще несколько связанных с этой же задачей целей: во-первых, создание предварительного, так сказать, эскизного портрета Печорина; во-вторых, создание законченного в своих основных чертах портрета Максим Максимыча, образ которого чрезвычайно важен в романе в эстетическом смысле; в-третьих, обеспечение той «объективации» характера Печорина, в недостатке которой упрекал Лермонтова Белинский. Последняя цель достигается отмеченной даже враждебной критикой «безыскусственностью» Максим Максимыча, заведомо чуждого выспренности и романтических преувеличений, что и сообщает его рассказу именно «объективность» и реалистичность, а также некоторую сознательно предусмотренную Лермонтовым «поверхность».

Исследователи не раз отмечали тщательность, с которой романист мотивировал рассказ Максим Максимыча, умело используя, в частности, столь далекие от «литературности» в плохом понимании слова аргументы, как дорожная скука и желание «издателя» «вытянуть» из спутника «какую-нибудь историйку», «свойственное всем путешествующим и записывающим людям».

Лермонтов, действительно, заботливо устранил все то, что могло бы создать у читателя впечатление нарочитости от рассказа штабс-капитана. Он несколько раз заставляет Максим Максимыча прерывать свою «историйку» — то затем, чтобы отдать распоряжения извозчикам, то из-за непредвиденных хлопот во время метели. Однажды «издатель» даже вовсе те-

⁵ А. Михайлова. Проза Лермонтова. М., 1957, стр. 213.

⁶ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, Изд. АН СССР, т. IV, М., 1954, стр. 199.

6 Проблемы реализма русской литературы XIX века

ряет надежду услышать продолжение заинтриговавшего его рассказа, а обретя эту надежду снова, все-таки до конца не уверен в ее осуществлении: «... вы хотите знать окончание истории Бэлы? — обращается «издатель» к читателю. — Во-первых, я пишу не повесть, а путевые записки; следовательно, не могу заставить штабс-капитана рассказывать прежде, нежели он начал рассказывать в самом деле».

Но Максим Максимыч, увлеченный воспоминаниями, уже сам вошел во вкус своей «истории». Первое, о чем он сообщил «издателю», — это наружность Печорина: «молодой человек лет двадцати пяти... он был такой тоненький, беленький, на нем мундир был такой новенький...».

По-видимому, это описание должно было намекнуть читателю, что Печорин был красив. Намек превращается в утверждение, когда Максим Максимыч приводит «комплимент», который героиня повести «пропела» Печорину при первом знакомстве: «Стройны, дескать, наши молодые джигиты, и кафтаны на них серебром выложены, а молодой русский офицер стройнее их, и галуны на нем золотые. Он как тополь между ними...».

Здесь внешняя красота Печорина — не пережиток романтической традиции, а важное идейно-эстетическое условие, сознательно введенное романистом. Как указано выше, работа над «Героем нашего времени» сопровождалась у Лермонтова отказом от восприятия действительности, возобладавшего в «Княгине Лиговской». В процессе создания этого, так и не получившего завершения, романа Лермонтов почувствовал себя слишком далеко увлеченным «гоголевской» струей и справедливо увидел в этом угрозу своей самостоятельности, своим еще не осуществленным замыслам: мир «Петербургских повестей» не мог совместиться с миром «Героя нашего времени».

Таким образом, красота внешнего облика «кавказского» Печорина необходимо должна была дополнять внутреннюю силу его характера, подчеркивать высокую ценность людей такого типа и, кроме того, служить объяснением, хотя и частичным, почему зло в них «так привлекательно».

Введя это условие, Лермонтов переходит к новому — тоже как будто бы из арсенала романтиков. «Ведь есть, право, такие люди, у которых на роду написано, что с ними должны случаться разные необыкновенные вещи!» — восклицает Максим Максимыч и после этого начинает подробный рассказ об этих и в самом деле «необыкновенных вещах»: о похищении Бэлы, краже Карагёза, убийстве отца героини и, наконец, об ее собственной смерти.

Все это — неизбежные, давно успевшие превратиться в штампы, мотивы современной Лермонтову романтической беллетристики. Но странное дело: они не только не нарушают общего реалистического тона повествования, но не колеблют даже эмпирически понимаемого жизненного правдоподобия. Объяснений этому — два: во-первых, характер Максим Максимыча, сообщающего об этих происшествиях, вылеплен Лермонтовым настолько выпукло, простые, будничные интонации его сказа выглядят настолько не поддающимися подделке (и не нуждающимися в ней), что у читателя ни на один миг не возникает сомнения в правдивости его слов; во-вторых, как верно отметил исследователь, «живописная жизненная дорога Печорина с ее авантюрами определяется особенностями его душевного строя»,⁷ т. е. стремлением героя к действию, к активному вмешательству в жизнь. «Необыкновенные вещи», случающиеся с Печориным, — дело его собственных рук. Таким образом, для авторского произвола, играющего не последнюю роль в романтическом повествовании, здесь места не остается.

Личность и судьба Печорина необыкновенны. Это и есть основная, если представить ее в оголенном виде, идея повести, рассматриваемой как замкнутое в себе целое. В сюжете эта идея реализуется изображением, главным образом, взаимоотношений Печорина и Бэлы.

Первые симпатии Бэлы Печорин завоевывает, сам этого не подозревая: воображение молодой черкешенки поразила чуждая, но от этого не менее волнующая красота русского офицера. В «комплименте», обращенном к Печорину, Бэла сравнивает его с «тополем» и жалеет, что этому «тополю» «не расти, не цвести... в нашем саду».

Утомленный кокетством светских красавиц и к тому же скучающий в глухой крепостце, Печорин ищет развлечения в романе с привлекательной «дикаркой». В результате сложной, но с предельным лаконизмом описанной Лермонтовым интриги Печорин устраивает похищение Бэлы и скрывает ее в своем доме, в крепости.

Развертывание этой интриги дает Лермонтову повод впервые продемонстрировать, каким тонким знатоком человеческого сердца является его герой. Непобедимую, специфически «кавказскую» страсть Азамата к лошадям Печорин мастерски делает орудием своих планов; разжигая эту страсть ежедневными, расчитанно восторженными рассказами о достоинствах Карагёза,

⁷ Ю. Айхенвальд. Силуэты русских писателей, вып. I. М., 1914, стр. 104.

Печорин побеждает мучительные колебания юного джигита, и тот соглашается, по существу, продать собственную сестру.

В сцене окончательного «совращения» Азамата диалог между ним и Печориним приобретает эмоциональный накал, уступающий своей напряженностью разве что последнему диалогу героя с Грушницким в сцене дуэли (повесть «Княжна Мери»). Печорин говорит: «Вижу, Азамат, что тебе больно понравилась эта лошадь; а не видать тебе ее как своего затылка! Ну, скажи, что бы ты дал тому, кто тебе ее подарил бы?..».

«— Все, что он захочет, — отвечал Азамат.

«— В таком случае я тебе ее достану, только с условием...

Поклянись, что ты его исполнишь...

«— Клянусь... Клянись и ты!

«— Хорошо! Клянусь, ты будешь владеть конем; только за него ты должен отдать мне сестру Бэлу: Карагёз будет ее калымом. Надеюсь, что торг для тебя выгоден.

«Азамат молчал.

«— Не хочешь? Ну, как хочешь! Я думал, что ты мужчина, а ты еще ребенок: рано тебе ездить верхом...

«Азамат вспыхнул. „А мой отец“ — сказал он.

«— Разве он никогда не уезжает?

«— Правда...

«— Согласен?..

«— Согласен, — прошептал Азамат, бледный как смерть. — Когда же?».

Этот стремительный диалог врывается в неторопливый рассказ Максим Максимыча неожиданно и благодаря иной стилистической окраске оказывается чуждым речи штабс-капитана. Налицо явная, казалось бы, несообразность.

Однако Лермонтов, необычайно чуткий к форме художник, не устраняет ее. Он смело отбирает повествование у своего персонажа и ведет его сам. Вся сцена приобретает драматическую выразительность, которая неизбежно ступевалась бы в передаче «почтенного» Максим Максимыча; в той мере, в какой это нужно было Лермонтову, до читателя не дошел бы ни смысл жестокой игры Печорина, ни острота мук Азамата. Высокая правда искусства на миг отодвигает мелкое житейское правдоподобие, не отменяя его вовсе, тем более что едва кончается диалог, как опять звучит знакомый голос штабс-капитана: «Вот они и сладили это дело ... по правде сказать, нехорошее дело!».

«Сладив нехорошее дело», Печорин переносит свои психологические эксперименты уже на гораздо более трудный объект —

Бэлу. Но покорить эту «дикарку» ему удастся только после того, как, отказавшись от «осадной» тактики, герой идет ва-банк, предоставив Бэле полную свободу и решив «наказать себя» добровольным изгнанием в горы. Эксперимент, носивший вначале характер игры, переходит неожиданно для самого Печорина в нечто более серьезное, и только тогда, как бы почувствовав, что Печорин, наконец, признал ее равноправие, Бэла прекращает сопротивление.

Максим Максимыча при этом Печорин «разоружает» походя. На все упреки штабс-капитана и даже угрозы «исполнить долг свой», т. е. вмешать в дело военные власти, Печорин отвечает одно: «Да когда она мне нравится?..».

«Я стал втупик», — признается «добрейший» Максим Максимыч «издателю».

Но и самого героя ждет «тупик», гораздо более страшный, чем тот, в котором оказалась штабс-капитан. Чувство Печорина к Бэле скоро теряет прелесть новизны, и отношения с черкешенкой начинают тяготить его. Заметивший это Максим Максимыч вызывает героя на объяснение, которое выливается в настоящую исповедь. Из уст самого Печорина читатель узнает о его «несчастном характере». Разочаровавшийся в любви светских красавиц, пресытившийся наслаждениями, утомленный бесплодной погоней за знаниями, Печорин появился на Кавказе в надежде, что «скука не живет под чеченскими пулями». Однако эта надежда героя не сбылась, и ему стало «скучнее прежнего».

Новую надежду на духовное возрождение принесла Печорину Бэла. Встретив черкешенку, герой даже вновь поверил в «сострадательность судьбы», но и эта вера вскоре исчезла, так как «любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни; невежество и простосердечие одной так же надоедают, как и кокетство другой».

Обладая «воображением ненасытным, сердцем беспокойным», Печорин стихийно стремится найти такую сферу человеческих отношений, в которой смогли бы найти применение его богатые духовные силы, но положение младшего офицера захолустного кавказского гарнизона заведомо предопределяет трагическую неудачу этих поисков.

Эта неудача порождает у Печорина и тягу к путешествиям, которая, по существу, представляет собою нескрываемое желание покончить счеты с жизнью «с помощью бурь и дурных дорог».

Исповедь Печорина, обращенная к Максим Максимычу, — первая попытка романиста показать психологию своего героя

«изнутри», подготавливающая читателя в восприятии «Журнала Печорина». «Невероятно, — замечает по этому поводу исследователь, — чтобы Печорин стал исповедоваться перед Максимом Максимовичем, и еще невероятнее, что последний запомнил от слова до слова его исповедь, которой не понял».⁸

Но, во-первых, условия полной культурной изоляции, в которых случай свел героя с Максим Максимычем, вполне допускают возможность такой исповеди, а во-вторых (и это в некоторой мере оправдывает сомнения исследователя) исповедь Печорина передает читателю, конечно же, сам романист, вновь отобразив повествование у штабс-капитана, не заботясь о мотивировке. Как и в сцене «сращения» Азамата, Лермонтову важно не внешнее правдоподобие, а психологическая правда, правда художественного образа — категории, совпадающие далеко не всегда.

Но, нанося порой ущерб внешнему правдоподобию, Лермонтов умеет и с лихвой вознаграждать его. «А всё, чай, французы ввели моду скучать?» — спрашивает Максим Максимыч «издателя» и этим вопросом, стилистически и интонационно необычайно выразительным, полностью восстанавливает свои права в повествовании, а с ними — и поколебавшееся было доверие читателя.

Исповедь Печорина заканчивает его портрет в пределах повести. Последующий рассказ штабс-капитана ничего существенного к характеристике героя не добавляет, но зато он очень важен для образа самого Максим Максимыча.

Столь явная простота и «безыскусственность» этого персонажа на самом деле потребовали для своего изображения всего мастерства, которого Лермонтов-реалист достиг к началу работы над романом. В противовес Печорину, выступающему носителем разъедающей рефлексии, разрушительной силы мысли, Максим Максимыч олицетворяет эмоциональное начало, цельность и особую гармоничность человеческой личности, порождаемую «внутренней тишиной», недоступной людям печоринского типа. В Максим Максимыче впервые в русской литературе воплотилось то «доброе, русское, круглое», поиски которого продолжил позднее Л. Толстой.

В отношении к Бэле ярко раскрывается органически присущая Максим Максимычу способность бескорыстной любви к людям, сознание высокой ценности человеческой личности, ее стремлений, чаяний, переживаний. Рассказывая о смерти

⁸ В. Фишер. Поэтика Лермонтова. Сб. «Венок Лермонтову», М., 1914, стр. 233.

девушки, Максим Максимыч просто, без намека на позу, сознается «издателю», что «ничего жалче этого не видывал». Этими чертами он противопоставит индивидуалисту Печорину — не только в рамках повести, но и в сюжете романа в целом. В образе Максим Максимыча разрешаются (хотя, конечно, далеко не полностью) трагические противоречия печоринского образа, осуществляется, если пользоваться терминами античной поэтики, своеобразный катарсис. Без простодушного кавказского служаки лермонтовский роман, при всех своих достоинствах, неизбежно носил бы на себе печать сухости и однообразия, которые отличают, например, часто сравниваемого с ним «Адольфа» Б. Констана. В этом, главным образом, и заключается эстетический смысл фигуры Максим Максимыча в романе.

Зрелость Лермонтова как художника-реалиста проявилась и в использовании языковых средств, с помощью которых создан образ штабс-капитана. Язык сказа, реализуемого в этом персонаже, перестает у Лермонтова быть только средством повествования, внешним или безразличным по отношению к изображаемому характеру, но, приобретая особенные, только ему свойственные лексические, синтаксические и стилистические черты, становится как бы и материалом, и инструментом создания образа одновременно.

Отсюда — яркость и пластичность образа Максим Максимыча, отсюда же его достоверность и не потускневшая от времени художественная убедительность.

2

В «Дневнике» Стендаля сохранилась запись о том, что он собирался посоветовать Наполеону поручить составление его истории четырем разным авторам, которые должны были бы писать ее независимо друг от друга. При этом будущий великий романист исходил из того, что «как бы хороши ни были наши глаза, мы не можем видеть разом обе стороны одного апельсина».⁹

Лермонтов не мог знать об этом совете, тем более, что «Дневник» Стендаля впервые увидел свет лишь в 1888 году, но возможность, используя не одну, а несколько точек зрения, «видеть разом обе стороны одного апельсина» соблазняла, без сомнения, и его.

⁹ См.: G. Blin. Stendal et les problèmes du roman. Paris, 1954, стр. 126—127.

После краткой характеристики «современного человека», которую дает сам романист в предисловии ко второму изданию книги, биографом Печорина становится Максим Максимыч, а от него повествование переходит к «издателю» (рассказ «Максим Максимыч» и «Предисловие к „Журналу Печорина“»).

Будучи профессиональным литератором, как это, по-видимому, справедливо предполагает Б. М. Эйхенбаум,¹⁰ «издатель» рисует не только богатый деталями внешний портрет героя, но и делает небезуспешную попытку проникнуть с помощью этих деталей в его внутренний мир.

Отметив, что у Печорина «стройный, тонкий стан... и широкие плечи», которые «доказывали крепкое сложение», «издатель» подчеркивает, что здоровье героя не было сломлено «ни развратом столичной жизни, ни бурями душевными». «Маленькую руку» Печорина «издатель» считает признаком «аристократизма», так же как и «ослепительно чистое белье, изобличавшее привычки порядочного человека», — ибо слово «порядочный» имеет здесь не моральный, а классовый смысл. Максим Максимыч, например, — человек «достойный уважения», но не «порядочный», т. е. не принадлежащий к светскому обществу; зато «московская княжна» Мери — тоже «порядочная» в этом же смысле слова.

«Издатель» не оставляет без внимания такие черты внешнего облика Печорина, как «женскую нежность» кожи, «белокурые волосы, вьющиеся от природы», которые «так живописно обрисовывали его бледный, благородный лоб»; «зубы ослепительной белизны и карие глаза» — словом, он изображает «одну из тех оригинальных физиогномий, которые особенно нравятся женщинам светским».

Здесь мы вновь имеем дело с той сознательной установкой Лермонтова, о которой говорилось выше: красота, «породистость» внешнего облика Печорина должна отражать высокую ценность его внутреннего существа, служить объяснением его обаяния, которое действовало не на одних только «светских женщин».

В этом, насколько возможно при данных условиях, полном и, пожалуй, «апологетическом» портрете героя содержатся черты, которые в свое время были упущены Максим Максимычем и которые очень важны для понимания образа Печорина и романа в целом. Наблюдая героя, «издатель» заметил в нем «какую-то нервическую слабость; он сидел, как сидит

¹⁰ См.: Б. Эйхенбаум. О смысловой основе «Героя нашего времени». «Русская литература», 1959, № 3, стр. 23.

бальзакова тридцатилетняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала (разрядка наша, — А. Т.)».

Само это сравнение, взятое из сферы великосветских представлений, не могло придти в голову штабс-капитану, хотя он и замечал у Печорина нечто близкое к «нервической слабости» («ставнем стукнет — он вздрогнет и побледнеет»). Но от человека одинаковой с Печориным социальной среды и той же культуры не ускользнула печать обреченности, лежащая на всем облике героя, и свои впечатления «издатель» выразил в ясных и привычных для его классового сознания образах: жизненная карьера Печорина окончена, как кончается светская карьера женщины, когда она достигает «бальзакова» возраста; существование его было «утомительно», как бал, и так же, в конечном счете, бессмысленно.

Равнодушие и холодность, с которыми Печорин встретился и распростился со своим старым знакомым, не вызвали удивления у «издателя»; понявшего душевное состояние героя. Но Максим Максимыч был уничтожен черствостью человека, перед которым преклонялся тайно и явно. Много горьких слов наговорил он, с трудом оторвав, наконец, взгляд от дороги, по которой Печорин отправился навстречу своей судьбе.

И тут штабс-капитан произносит слова, совпадающие по смыслу с впечатлениями «издателя» от Печорина: «А право жаль, что он дурно кончит... да и нельзя иначе!.. Уж я всегда говорил, что нет проку в том, кто старых друзей забывает!..».

Стихийный гуманизм Максим Максимыча, на котором, по его воззрениям, должны основываться человеческие отношения, получил во встрече с Печориным хотя и не смертельный (иначе Максим Максимыч перестал бы быть самим собою), но тяжелый удар. И во имя этого гуманизма он осуждает Печорина как представителя «гордой» молодежи «нынешнего века».

«Издатель», столь проникательно нарисовавший портрет Печорина, понял, конечно, и характер штабс-капитана, в том числе и ограниченность его гуманизма, недаром в связи с переживаниями Максим Максимыча «издатель» говорит о «сладких заблуждениях». Но, в отличие от Печорина, для издателя этот гуманизм представляет ценность, не подлежащую отмене целиком.

Рассказ заканчивается грустным раздумьем, которое разделяет и романист, полным неподдельного сочувствия к старому служаке, чья встреча с людьми нового поколения оказалась столь безрадостной. Как и «издатель», Лермонтов не отвергает «старомодного» гуманизма Максим Максимыча; наоборот, ху-

дожник поднимает его на такую высоту, что этот гуманизм уже перестает быть элементом романтического мироощущения с его поверхностным и капризным сочувствием к «простому» человеку, а приобретает черты ясности и постоянства, предвещающие гуманизм писателей «натуральной школы».

3

Получив в руки «Журнал Печорина», читатель не оказывается немедленно наедине с его автором, главным героем романа. «Издатель», который в Бэле воспроизводит (иногда не без своих корректив) рассказ штабс-капитана, а в «Максим Максимыче» глубокими и верными штрихами нарисовал портрет Печорина, и здесь дает читателю короткое, но многозначительное напутствие.

В предисловии к «Журналу Печорина» «издатель» сообщает, во-первых, о смерти героя, которая давала ему «право печатать эти записки». Во-вторых, «издатель» еще раз подчеркивает, что видел Печорина «только раз в... жизни на большой дороге» и, таким образом, «передавая публике сердечные тайны» своего героя, он все-таки остается свободным от возможных подозрений в «коварной нескромности истинного друга», и задним числом снова подтверждает беспристрастность характеристики Печорина, данной в рассказе «Максим Максимыч».

Объясняя причины, побудившие его опубликовать записки Печорина, «издатель» главной из них называет «желание пользы», удостоверяя «искренность того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки». «История души человеческой, — замечает дальше «издатель», — хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление».

Поручая «издателю» высказать эту мысль, Лермонтов не только связывает свой творческий метод с традицией европейской психологической прозы (напомним хотя бы эпиграф к «Оберманну» Сэнанкура: «Изучай человека, а не людей»), но и подчеркивает особую важность проблемы личности для своей эпохи.

Но вот все посредники, один за другим, устраняются: отзвучал неторопливый голос Максим Максимыча, отошел в сторону пронизательный «издатель», сам романист не пытается больше заменить никого из них, передав повествование главному герою,

интимное «я» которого до конца романа становится на место внешнего и потому несколько произвольного «он».

Начиная с «Тамани», открывающей «Журнал Печорина», читатель сразу оказывается в центре действия, непосредственно наблюдает не только поступки героя, но и из первоисточника узнает их мотивы, присутствует при самом зарождении мыслей героя.¹¹ Роман в силу этого перестает быть повествованием о прошлом и изображает отныне действие.

На пути в действующий отряд, непредвиденно задержавшись в «самом скверном городишке» Тамани, герой встречает красивую девушку-казачку. «Беспокойное воображение» Печорина вовлекает его в любовную авантюру, едва не стоившую ему жизни.

Эта банальная ситуация, не раз встречавшаяся в современных Лермонтову романтических произведениях и ставшая одним из общих мест тогдашней литературы, потребовала, как и в «Бэле», особых средств для своего изображения, без чего «Тамань» не вышла бы за традиционные рамки наводнявших книжный рынок «кавказских повестей».

Если в «Бэле» для решения этой задачи Лермонтов воспользовался приемом бытового сказа, «прозаизирующего» повествование, то в «Тамани» романисту пришлось прибегнуть к противоположному приему — «поэтизации», которой подверглись и фигуры «честных контрабандистов», и пейзаж, и вся атмосфера, в которую окунулся герой.

Наиболее ярко этот прием проявился в изображении девушки, для которой Лермонтов не пожалел красок с романтической палитры — как своей собственной, так и других мастеров европейской литературы. Подчеркивая близость своей героини с «гётевой Миньонной», называя ее «русалкой» и «ундиной», вообще уводя читателя в сферу тонких художественных ассоциаций, Лермонтов отнимает возможность плоского, натуралистического толкования сюжета повести, хотя сама коллизия, столкнувшая «странствующего офицера», барина с красивой простолюдинкой, могла бы при других условиях подсказать такую трактовку.

Этот «особенный колорит» повести, отмеченный еще Белинским, тонко почувствовал поэт начала нашего века. Он писал о «Тамани»: «Сколько надо было иметь ума и сколько настоящей силы, чтобы так глубоко, как Лермонтов, чувствуя чары лунно-синих волн и черной паутины снастей на светлой полосе

¹¹ Последнее, впрочем, больше относится к «Княжне Мери» и «Фаталисту», так как в «Тамани» Печорин больше действует, чем размышляет.

горизонта, оставить их жить, светиться, играть, как они хотят и могут, не заслоняя их собою, не оскорбляя их красоты ни эмфазом слов, ни словами жалости, — оставить им все целомудренное обаяние их безучастия, их особой и свободной жизни... Или в последней сцене покинуть на берегу слепого мальчика, так и покинуть его тихо и безутешно плачущим и не обмолвиться ни словом о родстве своем с этим одиноким, этим бесполезно-чутким, мистически-лишним созданием бога гениев!».¹²

Если бы автор приведенных строк был более независим от эстетических концепций символизма, он не только бы обошелся в своем интересном отзыве без «мистически-лишнего создания», но и признал бы, что за «умом» и «настоящей силой» Лермонтова стоит не что иное, как его реалистическое мастерство. В самом деле, часто ли удавалось романтикам «оставить жить, светиться, играть» явления действительного мира, попадавшие под их перо? Часто ли, изображая эти явления, романтики умели «не заслонять их собою?» «Безучастие» же образов лермонтовской повести точнее было бы назвать объективностью художественного метода романиста.

Выше говорилось, что Лермонтов сознательно придал «таинственность» атмосфере «Тамани» и поэтизировал ее персонажей. Иначе обстоит дело с Печориным. Знакомый по рассказам Максим Максимыча и «издателя» образ оказывается даже сниженным. Занося в «Журнал» свои впечатления от окружающего мира, тонко чувствуя и умело передавая его красоту, герой, по существу, остается чуждым ей. Даже по поводу понравившейся ему молодой казачки, которую он же сравнивает с Миньонной, Печорин со знанием предмета, но в общем бесстрастно, замечает, что «порода в женщинах, как и в лошадях, великое дело». Для Бэлы у него были другие слова.

Мимолетный роман, который Печорин завязывает с контрабандисткой, смахивает скорее на грубоватую интрижку, вполне в духе заурядного «странствующего офицера, да еще с подорожной по казенной надобности». И эта интрижка, строго говоря, не может считаться любовным эпизодом, так как, начиная ее, Печорин руководствовался не столько любовным увлечением, сколько своей страстью к «авантюрам». После неудачной попытки выведать секрет контрабандистов у слепого герой заносит в свои записки: «Мне это надоело, и я вышел, твердо решившись достать ключ этой загадки».

¹² И. Анненский. Вторая книга отражений. СПб., 1909, стр. 26.

Новая попытка Печорина «достать ключ» оказывается столь же неловкой и прямолинейной, как и первая. В разговоре с контрабандисткой он «очень важно пересказал ей все, что видел, думая смутить ее; нимало! Она захохотала во все горло. „Много видели, да мало знаете; а что знаете, так держите под замочком“».

В ответ на это герой совершает еще большую неловкость, пообещав «донести коменданту» о таинственных делах своей собеседницы и ее товарищей. Печорину нужно было оказаться на краю гибели, чтобы понять это. «Последние слова мои (обещание «донести коменданту», — А. Т.) были вовсе не у места, — признается он, — я тогда не подозревал их важности, но впоследствии имел случай в них раскаяться».

Снижение образа героя становится особенно очевидным в сцене борьбы, которой заканчивается его ночная прогулка по морю в обществе молодой казачки. Читатель еще не успел забыть восторгов героя, «обворуженного» «необыкновенной гибкостью стана» девушки, «ей только свойственным наклоением головы», «длинными русыми волосами», как, перевернув страницу, он встречает новую запись, в тоне которой мало общего с только что испытанными впечатлениями Печорина. «Я уперся коленкою в дно, схватил ее одной рукой за косу, другой за горло, она выпустила мою одежду, и я мгновенно сбросил ее в волны», — деловито сообщает Печорин.

На этом таманское приключение героя, собственно говоря, заканчивается. В душе Печорина шевелится нечто вроде сожаления. «Мне стало грустно. И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг честных контрабандистов? Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие, и как камень, едва сам не пошел ко дну!» — записывает он в свой «журнал».

Однако это сожаление скоро проходит. Снова прикрывшись своим, удобным во многих отношениях, ампула «странствующего офицера», герой отмахивается от приступившего было к нему раздумья. «Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих...» — заключает Печорин свои записки о Тамани.

Но зачем Лермонтову могло понадобиться снижение образа своего героя чуть ли не до обычного уровня «кавказского армейца»? Проясняет ли это в какой-то мере идейно-художественную структуру романа?

Характеристика Печорина не могла быть основана автором на одной лишь аристократической утонченности, которая так импонировала княжне Мери и ее матери; нужны были и другие какие-то качества, с одной стороны, не противоречащие психо-

логии выдвинувшей Печорина узкой сословной среды, а с другой — выходящие за рамки этой среды. Одно из таких качеств (но не единственное!) — усвоение Печориным этических норм разношерстной и в значительной мере разночинной, демократизованной среды кавказского офицерства. Взгляды этой среды, заодно с некоторыми сословными предрассудками, расшатали в Печорине и внушенные ему воспитанием нравственные правила.

Но именно эта социальная определенность фигуры Печорина (хотя бы и отрицательная) и сообщает ему черты живой человеческой личности, «действительность», как называет это Лермонтов. Печорин — не «романтический злодей»; при всех его пороках, «в нем больше правды, нежели бы... того желали» критики лермонтовского романа.

Прежде чем перейти к дальнейшему анализу, быть может, следует упомянуть, что Б. М. Эйхенбаум, один из наиболее авторитетных исследователей творчества Лермонтова, считал «Тамань» написанной «вне прямой связи с романом» и «вмонтированной» туда позднее.¹³ Если эта гипотеза справедлива, то кое-что в образе Печорина можно считать привнесенным из другого замысла. Однако попутное выяснение этого вопроса вряд ли возможно; он сам по себе настолько сложен, что несомненно потребовал бы специальной работы.

4

Переходя к наиболее интимной части «Журнала Печорина» — повести «Княжна Мери», Лермонтов с поразительной гибкостью меняет принцип изображения психологии главного героя. Так же, как в «Бэле» и «Тамани», романист и здесь не отказывается от использования мелких психологических деталей, возникающих как бы мимоходом, реплик, брошенных как бы вскользь, намеков, допускающих, по-видимому, не одно истолкование, но решающим в «Княжне Мери» становится другое.

Вводя в повествование деталь за деталью, дополняя образ героя то одной, то другой чертой, романист создает нарастание мелких на первый взгляд элементов характеристики, разрешающееся (иногда неожиданно) своеобразной психологической декларацией, смысл которой — в наиболее полном обнаружении строя чувств и мыслей героя. Примеры такого рода дают исповедь Печорина, адресованная к Мери, вся запись от 14 июня,

¹³ Б. Эйхенбаум. О смысловой основе «Героя нашего времени», стр. 24.

начинающаяся словами «Я иногда себя презираю...», размышления перед дуэлью — «Пробегаю в памяти все мое прошедшее...», наконец, последний разговор с Мери, который может считаться диалогом лишь условно, а на самом деле представляет собой монолог Печорина, служащий средством самораскрытия героя.

В этих декларациях реализуется то новое, что отличает лермонтовский психологизм от пушкинского. Если Пушкина (по крайней мере как прозаика) интересовали, главным образом, результаты душевных движений, то для Лермонтова становится важным психологический процесс сам по себе, в его важнейших фазах: как момент возникновения мысли (или ощущения), так и ее развитие, и ее результат. Таким образом, если только здесь уместны определения, психологизм Лермонтова можно было бы назвать аналитическим, в отличие от пушкинского — описательного. Это и есть та черта лермонтовского психологизма, которая была отмечена Чернышевским как важный этап на пути к толстовской «диалектике души».

Характерно, что этот новый принцип изображения человеческой психологии Лермонтов не распространяет на всех персонажей повести, оставляя его привилегией главного героя. Даже в тех случаях, когда, скажем, Грушницкий или Вера выступают с высказываниями, напоминающими печоринские декларации, о которых говорилось выше, сходство это при внимательном чтении исчезает. Торжественные по форме речи Грушницкого оказываются сниженными копиями, почти пародиями речей Печорина; что же касается высказываний Веры (в частности, ее знаменитого письма), то они отражают не столько ее собственные психологические состояния, сколько впечатления от личности Печорина. Почти то же можно сказать и о Вернере.

Создав в «Княжне Мери» «группу, которой средоточие есть это одно лицо»,¹⁴ — Печорин, романист оправдал свое исключительное внимание к фигуре главного героя и сообщил тем самым всему роману в целом черты своеобразной, если можно так выразиться, «монографичности».

На последних страницах повести «Княжна Мери», после дуэли с Грушницким, Печорин оказывается в крепости под начальством Максим Максимыча, и это событие воспринимается читателем как новая встреча обоих героев. На самом же деле — это прием, с помощью которого Лермонтов искусно восстанавливает прервавшиеся было сюжетные линии (ведь в действительности, например, происшествия, описанные в «Бэле» и «Фата-

¹⁴ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 200.

листе», хронологически совпадают). Под пером Печорина, продолжающего свой «журнал», вместе с воспоминаниями о недавней драме в Кисловодске, мелькают знакомые читателю по другим частям романа образы. «Ни одной черты, ни одного оттенка не стерло время!» — записывает об этом сам герой.

Стремясь с максимальным эффектом использовать преимущества своего психологического метода, отправной точкой для создания характеристики главного героя в повести «Княжна Мери» Лермонтов избирает разрушительную силу мысли, носителем которой выступает Печорин, и связанную с нею проблему зла.

Если «Тамань» заканчивается демонстративным жестом равнодушия к «радостям и бедствиям человеческим», — жестом, без сомнения, притворным, то в «Княжне Мери» Печорин уже не пытается скрыть завесой слов свою глубокую (и не бескорыстную) заинтересованность судьбами тех, кого он встречает на жизненном пути. В записи от 16 июня герой признается, что, вторгаясь в судьбы людей, он «удовлетворяет странную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их нежность, их радости и страдания».

Эта «странная потребность сердца» заставляет его деспотически распоряжаться судьбою Веры, по собственному его признанию, «не имея на то никакого положительного права»; эта же «потребность» толкает Печорина на завоевание любви Мери, которую, по его словам, «обольстить он не хочет и на которой никогда не женится».

Не считая покорение «молоденькой девочки» «трудным предприятием», Печорин, однако, использует для достижения этой цели весь свой опыт великосветского соблазнителя, тщательно обдумывает каждый свой шаг и, больше того, мобилизует все силы своего богатого интеллекта.

Как человек, мыслящий диалектически, Печорин отвергает путь постепенного, «мирного» покорения Мери, который был избран Грушницким и при котором «даже ее первый поцелуй не даст... права на второй». Считая более действенным сразу вызвать в душе Мери сильное чувство, Печорин, с помощью серии тонко рассчитанных приемов, успешно этого добивается. «В продолжение двух дней мои дела ужасно подвинулись. Княжна меня решительно ненавидит», — с удовлетворением заносит он такую, внешне парадоксальную запись в свой «журнал».

Подогрев чувства своей жертвы, герой выжидает «удобного случая» для знакомства. Вскоре этот случай представляется, но, воспользовавшись им, Печорин не торопит дальнейших со-

бытий; он искусно добивается того, что Мери начинает видеть в нем «человека необыкновенного», а сам при этом уклоняется от общения с княжной, дразня, с одной стороны, ее любопытство и самолюбие, а с другой — оставляя ей время убедиться в пустоте и ничтожности Грушницкого. В полном соответствии с расчетами Печорина, Мери действительно вскоре приходит к этому убеждению. И тогда, с хладнокровием естествоиспытателя, заранее уверенного в исходе эксперимента, Печорин отмечает в «журнале»: «Решительно, Грушницкий ей надоел. — Еще два дня не буду с ней говорить».

Окончательный перелом Печорин создает в тот момент, когда, «приняв глубоко тронутый вид», он обращает к Мери свою знаменитую исповедь начинающуюся словами: «Да, такова была моя участь с самого детства!..». Из нее Мери узнает, что Печорин «глубоко чувствовал добро и зло» и «был готов любить весь мир», но его «никто не понял» и он «выучился ненавидеть»; что «лучшие... чувства, боясь насмешки», он «хоронил в глубине сердца» и что, наконец, в его «груди... родилось отчаяние» и т. д.

Окончив свою исповедь, Печорин замечает, что в глазах Мери «бегают слезы». «Ей стало жаль меня», — поясняет он и тут же цинично добавляет: «Сострадание — чувство, которому покоряются так легко все женщины, впустило свои когти в ее неопытное сердце».

Но читателя не должен обманывать этот цинизм. Несмотря на внешнее притворство, Печорин глубоко искренен в своей исповеди; переживания, о которых он рассказывает Мери, отмечены объективными признаками подлинности, истинности, хотя истина выступает здесь под покровом иллюзии, внушаемой Печориным Мери в соответствии с принятой им «системой» оболъщения. С этого момента и для княжны Мери, и для читателя Печорин уже не столько носитель, сколько жертва зла, главную ответственность за которое должен нести «свет», как выражается герой, т. е. общество, социальная среда.

Проблема зла, воплощенного в Печорине, получила интересную и в главных чертах бесспорную трактовку в статье Б. М. Эйхенбаума «О смысловой основе „Героя нашего времени“», на которую мы уже ссылались в другой связи.

Указав на симптоматичность того факта, что первый перевод лермонтовского романа был напечатан в фурьеристской газете «*Démocratie Pacifique*», Б. М. Эйхенбаум сделал вывод о возможном знакомстве Лермонтова с «социально-утопическими идеями тех лет» и, в частности, с «теорией страстей» Фурье, которая имела «особенно важное значение для художественной

литературы». Фурьеристы «считали, что нормальные страсти, составляющие природу человека, не могут быть вовсе задавлены: они возвращаются, но в уродливой, искаженной форме («*gécoupage des passions*»)). И чтобы избежать этого «искажения», вернуть человеческим страстям их исконный гармоничский характер, «начинать нужно не с переделки человека, а с переустройства среды».¹⁵

Объясняя в письме самому Печорину, почему зло в нем «так привлекательно», Вера, наряду с «гордой и таинственной» природой этого героя и некоторыми чисто субъективными причинами, называет еще одну: «Никто не может быть так истинно несчастлив, как ты», — пишет она, и эта фраза выглядит как намек на то, что «несчастия» Печорина понимаются также и ею вне зависимости от его личных качеств, о которых она столь высокого мнения.

Вообще «привлекательность зла» в Печорине — один из главных, если не главнейший секрет успеха лермонтовского романа, так как за потерю веры в устаревшие истины, изжившие (или изживающие) себя моральные ценности, опрокидываемые героем, читатель вполне вознаграждается яркой картиной развития могучего интеллекта Печорина, богатством и многогранностью его внутреннего мира.

Эта антиномия, составляющая одну из наиболее характерных черт художественного метода Лермонтова, невольно захватывает читателя даже в том случае, если он безоговорочно на стороне этих исчезающих ценностей.

В упомянутом выше письме Николай I сознается, что «хотя подобную вещь читаешь с досадой, все же она... оставляет впечатление».¹⁶ Встретивший лермонтовский роман в штыки Бурачок пусть тоже с кислой гримасой, но соглашается, что Печорин, несмотря на свою «бесчувственность» и «бессовестность», все-таки «умен» и «остер» и «в самых неистовствах своих он кажется только жертвою судьбы».¹⁷

Зло Печорина, следовательно, не является врожденным или просто привнесенным автором, который преследовал цель сделать своего героя «запоминающимся» с помощью описанного выше способа. Это зло — один из важнейших факторов «действительности» Печорина, на которой настаивает автор в предисловии ко второму изданию романа, и оно же делает его предоставителем своего поколения, «героем времени». Дорожа этой

¹⁵ Б. Эйхенбаум. О смысловой основе «Героя нашего времени», стр. 15.

¹⁶ «Литературный критик», 1940, кн. 2, стр. 232.

¹⁷ С. Бурачок. «Герой нашего времени», стр. 215.

«действительностью», в которой, собственно, и сосредоточена главная ценность романа, и в то же время сознавая некоторую уязвимость Печорина, внешне все еще похожего на своих романтических предшественников, Лермонтов вводит в роман Грушницкого. Этот персонаж, копируя внешние манеры Печорина и «донашивая» плащ романтической «разочарованности», по существу привлекает на себя наиболее тяжелые удары критики и тем самым как бы реабилитирует героя.

Выводя на сцену Грушницкого, романист как бы говорит: «Вот герой, который, действительно, „не имеет в себе ничего существенного относительно к чисто русской жизни“ и который „есть один только призрак, отброшенный на нас Западом“,¹⁸ что же касается Печорина, то „в нем больше правды, нежели бы вы того желали“».

Сохраняя, а моментами даже подчеркивая внешнее сходство между Печориным и Грушницким, Лермонтов ставит их и в сходные ситуации: они одновременно добиваются любви одной и той же женщины, дерутся на дуэли и т. д. Но там, где Печорин в полной мере проявляет силу своего ума и активность воли, Грушницкий мелочно позирует или пассивно подчиняется обстоятельствам, обнажая неглубокость, посредственность своего характера. В этих контрастах и осуществляется романистом изображение главного героя.

Впрочем, и характеру Грушницкого присуща своя «правда», которая заключается в том, что люди подобного склада, с их подражательным «демонизмом», заимствованным из романов, русских и западных, представляли заметное бытовое явление, особенно в среде кавказского офицества, и неслучайно эта среда выдвинула такого романиста, как П. Каменский, почти одновременно с Лермонтовым напечатавшего свой вариант «Героя нашего времени».

Роман Каменского, носящий характерное название «Искатель сильных ощущений», вышел в Петербурге в конце 1839 года. При чтении этого романа странным образом вспоминаются Марлинский и Лермонтов одновременно, а общее впечатление остается такое, какое мог бы оставить «Герой нашего времени», если бы место Печорина в нем занимал Грушницкий. Каменский не замечает ординарности своего героя и его романтическое фразерство сам воспринимает как «высокий» строй мыслей; рисуя «призрак, отброшенный на нас Западом» (точнее, его литературой), Каменский остается в уверенности, будто создал характер отражающий типические черты своей эпохи и нации.

¹⁸ Статья Шевырева в «Москвитянине» (1841, № 1, ч. 1, стр. 536).

Одним словом, Каменский во что бы то ни стало стремится про- извести Грушницкого в Печорины.

Сопоставлением этих образов Лермонтов убедительно по- казывает заведомую обреченность подобных попыток и про- водит четкий водораздел между романтическим и реалистиче- ским героем и тем самым — между романтическим и реалисти- ческим методом.

Здесь сразу же возникает важный исторический аспект: ведь романтизм как течение, как метод к концу 30-х годов уже утра- тил свою былую критическую направленность по отношению к русской действительности, и вся сила критики начинает сосре- доточиваться в молодой реалистической литературе, образцом которой и явился «Герой нашего времени».

Не следует, конечно, представлять дело так, будто Лермон- тов ясно осознал это явление. Во-первых, многие происходя- щие в действительной жизни процессы часто отражаются худ- ожником стихийно; во-вторых, отношение Лермонтова к осво- бодительному движению 30-х годов было сложным и идеологическая природа лермонтовского критицизма далеко не во всем совпадает с природой критицизма, скажем, Белинского.

Показав всю глубину различий между Печориным и Груш- ницким и отвергнув претензии последнего представлять эпоху, Лермонтов идет еще дальше. Рядом с Печориным — так сказать, по другую его сторону — романист ставит еще одну фигуру: доктора Вернера. В отличие от Грушницкого, ничем не напоми- ная Печорина внешне, «скептик и матерьялист» Вернер внут- ренне, однако, близок главному герою. Это прежде всего — че- ловек большой культуры, почерпнувший из книг не обветшалую романтическую «моду», а подлинные и глубокие знания; если в Грушницком «ни на грош поэзии», как отмечает Печорин, то Вернер, по словам того же Печорина, — «поэт, и не на шутку, — поэт на деле всегда и часто на словах, хотя в жизнь свою не написал двух стихов».

«Приятелями» Вернера были «все истинно порядочные люди, служившие на Кавказе»;¹⁹ по их примеру сделался «приятелем» доктора и сам Печорин, который «встретил Вернера в С... среди многочисленного и шумного кружка молодежи». Мало того: вскоре после встречи Печорин и Вернер «отличили в толпе друг друга» и стали «часто сходиться вместе и толковать вдвоем об отвлеченных предметах».

¹⁹ Исследования советских ученых доказали, что под «истинно-поя- дочными людьми» Лермонтов подразумевал сосланных на Кавказ декабри- стов, — см.: И. Андроников. Лермонтов в Грузии в 1837 г. М., 1955, стр. 103.

Но, повинувшись главной идее романа, Лермонтов и здесь умеет не упустить важного различия: если Печорин, несмотря на рефлексию, воплощает действие, активное отношение к жизни, то Вернер — натура пассивная, созерцательная. «Он изучал все живые струны сердца человеческого, как изучают жилы трупа, но никогда не умел он воспользоваться своим знанием... был беден, мечтал о миллионах, а для денег не сделал бы лишнего шагу», — читаем мы в «журнале» Печорина.

Бездейственность натуры Вернера, созерцательность его характера отражает, возможно, своеобразное понимание Лермонтовым общественной позиции московских студенческих кружков, но так это или не так, Вернер был для Лермонтова как личность ниже Печорина именно в силу созерцательности своего характера. Ни претенциозная посредственность Грушницкий, ни умный, но, по существу, равнодушный к окружающему Вернер не годятся быть «героями времени». Эта роль — привилегия людей типа Печорина, активно отрицающих «тихие радости и спокойствие душевное»; людей, для которых «идеи» и «страсти» — одно и то же, а думать — значит действовать.

Лермонтов, понявший, по-видимому, задачу создания правдивого портрета «героя времени» как поиски синтеза лучших достижений предшественников и современников, не порывая с романтизмом, сделал новый решительный шаг к реализму. Сохранив выработанные романтиками приемы сюжетосложения, а также свойственную им лирическую напряженность повествования, автор «Героя нашего времени» воспринял и усовершенствовал созданный Пушкиным принцип изображения человеческой психологии.

Именно это усовершенствование, которое состоит, как об этом говорилось выше, в умении изображать психологические состояния в их развитии, и позволило Лермонтову художественно воспроизвести всю глубину и сложность внутреннего мира «современного человека». Создав глубокий и психологически правдивый образ «одного из героев начала века» (так сперва был озаглавлен роман), Лермонтов в основных чертах решил проблему реалистического героя и открыл новую страницу в истории русской литературы, занявшей вскоре ведущее место в мировом литературном процессе.





С. А. МАЛАХОВ

ТУРГЕНЕВ И ГОНЧАРОВ О ПОЭТИКЕ РУССКОГО РОМАНА

1

К тому времени, когда Тургенев опубликовал свой первый роман, задуманная еще в 40-х годах романическая трилогия Гончарова была уже наполовину осуществлена. Однако к моменту завершения всей этой трилогии большая часть романов Тургенева (за исключением «Нови») была уже написана. Тургенев, таким образом, вступил на путь романиста на целое десятилетие позднее Гончарова, но к финишу они подошли почти одновременно, и каждый из них внес в историю русской романистики свой достаточно ценный вклад.

В статье 1870 года «Намерения, задачи и идеи романа „Обрыв“» Гончаров поставил вопрос о романе как о жанре, соответствующем периоду наибольшей художественной зрелости современной ему европейской литературы, и отметил наиболее существенную особенность этого жанра по сравнению со всеми другими, а именно — широту охвата жизненного материала изображаемой художником общественной действительности:

«Европейские литературы вышли из детства — и теперь ни на кого не подействует не только какая-нибудь идиллия, сонет, гимн, картинка или лирическое излияние чувства стихом, но даже и басни мало, чтобы дать урок читателю. Это все уходит в роман, в рамки которого укладываются большие эпизоды жизни, иногда целая жизнь, в которой, как в большой картине, всякий читатель найдет что-нибудь близкое и знакомое ему».¹

¹ И. А. Гончаров. Литературно-критические статьи и письма. ГИХЛ, Л., 1938, стр. 135.

Установив в этом суждении преимущество романа по отношению к лирическим жанрам (не «картинка», а «большая картина» «целой жизни», не «излияние чувства», а «урок читателю»), Гончаров в другой статье («Милльон терзаний») отмечает сильные стороны эпического рода по сравнению с драматическим: «...строгая объективность драматической формы не допускает той широты и полноты кисти, как эпическая... в личности Чацкого, богатой и разносторонней, могла быть в комедии рельефно взята одна господствующая сторона — а Грибоедов успел намекнуть и на многие другие».² Эту же мысль о некоторой ограниченности «драматической формы» Гончаров повторяет в статье «Материалы, заготавливаемые для критической статьи об Островском», ссылаясь в этом случае на отсутствие в драматургическом произведении того, что он называет «интерпретацией автора», без которой, по его мысли, комические персонажи Островского не были понятны в своих речах и поступках незнакомым с их бытом зрителям из «высших классов». Следовательно, наряду с большей полнотой изображения жизни в рамках романа, Гончаров видел преимущество этого эпического жанра перед жанрами драматургии и в наличии в нем авторских «интерпретаций», т. е., очевидно, характеристик, лирических отступлений и т. д.

Тургенев в этой общей характеристике романа не расходился с Гончаровым. Гюи де-Мопассан в своих воспоминаниях о Тургеневе привел следующее замечание последнего: «Роман, — говорил Тургенев, — есть самая новейшая форма художественной литературы. В настоящее время, когда вкус очищается, надо отбросить все низшие средства, упростить и возвысить это искусство, которое есть искусство жизни, которое должно быть историей жизни».³

Тургенев, признавая вместе с Гончаровым роман синтетическим жанром, использующим способы, характерные и для других родов литературы, не забывал подчеркнуть тот факт, что эпический способ объективного повествования является господствующим признаком этого жанра, подчиняя себе лирический и драматический элементы — именно и только как элементы, объективируемые, несмотря на их лиризм или драматизм.

В рецензии 1847 года «Повести, сказки и рассказы казака Луганского» Тургенев замечает: «... г. Далю не всегда удаются его большие повести (не следует забывать, что Тургенев все

² Там же, стр. 80.

³ Иностранная критика о Тургеневе. Изд. 2-е, изд. товарищества «Прогресс нашей жизни», СПб., [б. г.], стр. 108.

свои романы, за исключением последнего, чаще всего именовал в письмах не романами, а именно «большими повестями» и даже просто «повестями», — С. М.); связать и распутать узел, представить игру страстей, развить последовательно целый характер — не его дело...».⁴

Таким образом, и тургеневское определение романа включает в себя представление о нем как о жанре, в задачи которого входит объективное даже в лирических элементах воспроизведение «истории жизни» в виде «последовательного» (исчерпывающего) изображения «целых» или «самостоятельных» (завершенных в себе) человеческих характеров и типов в игре их страстей, т. е. средствами драматизированной повествовательной фабулы («связать и распутать узел»). Необходимо при этом подчеркнуть, что и Гончаров и Тургенев в свои определения романа включали наряду с познавательным моментом («большая картина» «целой жизни» — у первого; «история жизни» — у второго) и момент оценочно-функциональный: «дать урок читателю», по Гончарову, и быть «искусством жизни», по мнению Тургенева.

И Тургенев и Гончаров, бывшие сторонниками «объективного» искусства, однако хорошо понимали, что такого чисто объективного творчества никогда не существовало.

В статье «Лучше поздно, чем никогда», высказываясь о творческих особенностях таких художников, как Достоевский и Салтыков-Щедрин, Гончаров замечает: «Под этой мрачной скорбью одного и горячей злобой другого — кипят свои „невидимые слезы“, прячется своя любовь, которая, вместе с другими силами творчества, лежит в основе таланта всех этих звезд первой величины».

Не было бы ничего этого у них, если бы они были только покойные, объективные наблюдатели правды! Все эти, вместе взятые силы и ведут к истинной „правде“ в искусстве».⁵

Тургенев же в письме к Е. М. Феокистову от 2/14 апреля 1851 года указал, что главный недостаток романа Писемского «Брак по страсти» заключается в его излишней объективности: «Роман Писемского хорош — но уж слишком объективен, воля Ваша!».⁶

⁴ И. С. Тургенев, Сочинения, т. XII, ГИХЛ, Л., 1933, стр. 135.

⁵ И. А. Гончаров. Литературно-критические статьи и письма, стр. 191.

⁶ И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. 11, изд. «Правда», М., 1949, стр. 91.

Однако, при всем сходстве исходных позиций Тургенева и Гончарова, принципиальные установки этих писателей на поверку оказываются глубоко различными.

И здесь мы вплотную подходим к наиболее существенному из того, что определяет коренное различие творческих воззрений обоих писателей, объясняющее во многом и самую структурную особенность их романов. «Истинное произведение искусства, — заявляет Гончаров в статье «Намерения, задачи и идеи романа „Обрыв“» (1870), — может изображать только устоявшуюся жизнь в каком-нибудь образе, в физиономии, чтобы и самые люди повторились в многочисленных типах».⁷ В письме к Ф. М. Достоевскому от 11 февраля 1874 года та же мысль сформулирована Гончаровым еще более отчетливо:

«Вы сами говорите, что „зарождается такой тип“: простите если я позволю заметить здесь противоречие, если зарождается, то это еще не тип. Вам лучше меня известно, что тип складывается из долгих и многих повторений или наслоений явлений и лиц — где подобия тех и других учащаются в течение времени и наконец устанавливаются, застывают и делаются знакомыми наблюдателю. Творчество (я разумею творчество объективного художника, как Вы например) может являться только тогда, по моему мнению, когда жизнь установится, с новою, нарождающеюся жизнью, оно не ладит: для нее нужны другого рода таланты, например Щедрина».⁸

Совершенно противоположный взгляд высказывает И. С. Тургенев в своем письме из Рима к Е. Е. Ламберт от 3 (15) ноября 1875 года: «В человеческой жизни есть мгновенья перелома, мгновенья, в которые прошедшее умирает и зарождается нечто новое. Горе тому, кто не умеет их чувствовать, — и либо упорно придерживается мертвого, прошедшего, либо до времени хочет вызвать к жизни то, что еще не созрело».⁹

В отличие от Гончарова, считавшего задачей «объективного художника» воплощение в типах только характеров и явлений «устоявшейся жизни», Тургенев сумел подняться до понимания того, что именно объективация в образах явлений «нарождающейся жизни» является важнейшей целью художника, особенно «в эпохи народной жизни, носящие название переходных» и порождающие новую, соответствующую их задачам литературу.

⁷ И. А. Гончаров. Литературно-критические статьи и письма, стр. 137.

⁸ Там же, стр. 277.

⁹ Письма И. С. Тургенева к графине Е. Е. Ламберт. М., 1915, стр. 16.

2

Обращаясь к теории романа в эстетической концепции Гончарова, мы отчетливо видим, как пытался этот писатель возвести во всеобщий закон ту особенность, которая была характерна для его собственной художественной практики: пафос отрицания того, что отживало в современной писателю русской общественной действительности, в произведениях Гончарова был сильнее пафоса утверждения того нового, что шло на смену старому. В письме к А. Ф. Писемскому от 4 декабря 1872 года Гончаров так и говорит: «Современную, текущую жизнь и нельзя уложить в такой прочной и серьезной форме, как драма, даже трудно и в романе, чему служит доказательством Ваше же „Взбаламученное море“. Это возможно в простой хронике или, наконец, в таких блестящих, даровитых сатирах, как Салтыкова, не подчиняющихся никаким стеснениям формы...».¹⁰

Стремление Гончарова заключить в формы романа преимущественно «устоявшуюся жизнь» определило как сильные, так и слабые стороны гончаровской романтической системы.

Трудно художнику слова во всех обстоятельствах, подробностях и деталях воспроизвести в романе картину «взбаламученного моря» кипящей, бушующей, подвижной, непрерывно изменяющейся жизни. Это значительно легче сделать, рисуя веками отстоявшийся водоем. Ограничив в «Обломове» задачу художника изображением сонного прозябания героя, Гончаров смог во всех подробностях, в мельчайших деталях, пластически совершенно передать и до конца исчерпать типический характер Обломова, его почти неподвижной жизни, его страшной, трагической судьбы. Эту сильную сторону Гончарова классически охарактеризовал Н. А. Добролюбов. Однако Тургенев, «тонкий ценитель», по признанию даже враждовавшего с ним Гончарова, в письме к В. П. Боткину от 2 сентября 1857 года замечает: «... а Гончарову повтори, что его „Обломов“ вещь отличная, но требует необходимых сокращений, тем более, что этот ряд диалогов и без того несколько может утомить».¹¹

Отцветшая ветка сирени, символизирующая в «Обломове» «отцветание» человеческих чувств, обыгрывается в романе неоднократно и в диалогах Ольги с Обломовым, и в ее разговорах со Штольцем, и в последней беседе Ильи Ильича с Андреем. Многократно используются в романе тупли, диван и ха-

¹⁰ И. А. Гончаров. Литературно-критические статьи и письма, стр. 275.

¹¹ И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. 11, стр. 171.

лат героя. Не раз повторяется сцена с Захаром, роняющим посуду с подноса и открывающим ногой одну половину двери. Дважды в характеристиках материнского влияния на Андрея Штольца повторяются почти дословно «вариации Герца» и «княжеская галерея». Через весь роман проходит мотив о «голубиной нежности» и «хрустальной душе» Обломова и многое другое. Эти повторения сильно замедляют и без того замедленное сюжетное действие романа.

Внимание Гончарова к бытовым деталям сказывается даже в наиболее компактном по художественной структуре романе «Обыкновенная история». О каком-нибудь случайном лице, бегло промелькнувшем в произведении, автор может говорить почти так же обстоятельно, как о главном герое, что сказывается и на собственной речи персонажей.

«— Обронил! — ворчал дворник, освещаая пол, — где тут обронить? Лестница чистая, каменная, тут и иголку увидишь... Обронил! Оно бы слышно было, кабы обронил: звякнет об камень; чай поднял бы! Где тут обронить? Негде! Обронил! как не обронил: таковский, чтоб обронил! того и гляди — обронит! нет: этакой, небось, сам норовит как бы в карман положить! а то обронит! знаем мы их, мазуриков! вот и обронил! где он обронил?»

Великолепная по чудесной наивности персонажей сцена «Обрыва», в которой соловей становится неожиданным поводом объяснения в любви, обрастает бесконечным числом повторений открытого автором художественного эффекта. На вопрос Марфиньки, о чем поет соловей, Викентьев отвечает, что о его любви к ней. Когда девушка упрекает молодого человека, за то, что он осмелился открыть ей свое чувство лично, а не через старших родственников, он говорит, что в этом виноват соловей; Марфинька вину за свои слезы тоже возлагает на соловья («плачу от соловья»). Викентьев благословляет помогшего его объяснению «соловья». Бабушка говорит матери Викентьева: «Обе мы знали, к чему идет дело, и если б не хотели этого — так не допустили бы их слушать соловья». Ласково подшучивая над Викентьевым, предлагающим достать билеты на концерт, Татьяна Марковна замечает: «Зачем нам в концерт?.. У нас соловьи в роще хорошо поют. Вот ужо пойдем их слушать даром». И в другой шутке над влюбленным: «Откуда это у него берется? Соловей, что ли сказал тебе?», — на что он отвечает: «Да, соловей, он пел, а мы росли». И снова реплика Викентьева: «Все проклятый соловей наделал»; снова бабушкин ответ: «... ты прав, с тобой, а не с другим, Марфинька только и могла слушать соловья». И, наконец, опять слова Бережко-

вой: «Ведь ты сам говоришь, что соловей вам растолковал обоим, что вы „созрели“ — ну так вот и остепенись!». На восьми страницах, на которых автор излагает историю объяснения в любви и сватовства Викентьева к Марфиньке, — «проклятый соловей» фигурирует не менее пятнадцати раз, все в одной и той же «роковой» функции «истинного» виновника случившегося.

Многokrратно повторяется в романе Гончарова и деталь, найденная автором для портрета Улиньки: «Оно (лицо Улиньки, — С. М.) имело еще одну особенность: постоянно лежащий смех в чертах, когда и не было чему и не расположена она была смеяться. Но смех как будто застыл у ней в лице». Почти везде, где появляется, присутствует, действует или говорит Улинька, и там, где автор или персонажи вспоминают ее, Гончаров не забывает подчеркнуть все ту же самую деталь: «Только теперь разглядел Леонтий этот, далеко запрятанный в черты ее лица смех», «ее немое, вечно насмешливое лицо», с «застывшим в чертах лица сдержанным смехом», «глядя на него своим смеющимся взглядом без улыбки», «с затаенным смехом».

Только в двух случаях, чтобы подчеркнуть, по контрасту, необычные для Улиньки состояние ее души, автор убирает этот «немой смех» с ее лица, т. е. вновь намекает на эту обычную для нее особенность: «... смех на минуту пропал у нее из лица».

Знаменательно, что «Обрыв» был задуман предварительно, как роман о художнике, да и многое из этого замысла в нем осталось (вся линия, связанная с характером самого Райского). Герой «Обыкновенной истории» Александр Адуев выступает в романе сначала как поэт-дилетант, позже — как автор повести. Даже незабвенный Илья Ильич Обломов мечтает порою о славе поэта и, во всяком случае, высказывает в беседе с гостем свои суждения о задачах художественной литературы. И эти художнические черты характера всех трех героев романической трилогии Гончарова проведены автором в их характеристике довольно последовательно.

Александр Адуев говорит языком поэта-романтика, его речь насыщена стихотворными цитатами: «Я пел бы ее красоту, нашу любовь, природу: С ней обрели б уста мои Язык Петrarки и любви...». Гончаров пользовался средствами литературной пародии, чтобы развенчать романтическую школу в лице такого ее представителя, как Александр Адуев. Выражение собственных позитивных взглядов на искусство романист передоверил частично Петру Ивановичу Адуеву, а в еще большей степени его приятелю-редактору, которому дядюшка отослал на рецен-

зию, под видом своей, повесть незадачливого племянника. Наиболее отчетливо литературно-полемический характер первого романа Гончарова выступает именно в этом противопоставлении взглядам Александра Адуева литературных убеждений рецензента его повести — «редактора»:

«... писатель тогда только напишет дельно, когда не будет находиться под влиянием личного увлечения и пристрастия. Он должен обозревать спокойным и светлым взглядом жизнь и людей вообще, — иначе выразит только свое Я, до которого никому нет дела».

В «Обломове» Гончаров наносит свой полемический удар уже не столько по романтизму, сколько по натурализму, реабилитируя соответственно этому законность субъективного момента в искусстве. Любопытно, что обоснование своего взгляда на задачи реалистического метода автор передоверяет теперь уже не практическому Штольцу, а именно неприспособленному к жизни Обломову.

Говоря устами Обломова о необходимости сочетания художника с проповедником, объективного момента в искусстве с субъективным, требования «обозревать спокойным и светлым взглядом жизнь» со «страстным призывом: „Протяните руку падшему человеку, чтоб поднять его“», — Гончаров наиболее отчетливо раскрывал свои преемственные связи именно с Гоголем; именно для последнего характерно слияние реалистической объективности художественного воспроизведения жизни с субъективным жаром проповеднического призыва гуманистической любви к человеку, гибнущему в лапах жизни. Именно Гоголю, с его суждениями в лирических отступлениях «Мертвых душ» о задачах писателя, следовал Гончаров, включая в повествовательную ткань своих романов обоснование собственных художественных убеждений. Не случайно последний роман Гончарова, как и повесть Гоголя «Портрет», был задуман — а во многом и выполнен — именно как произведение о судьбах художника и задачах искусства.

Следуя по страницам произведения за Райским, читатель как бы присутствует при самом процессе создания гончаровского романа, собирании и отборе материала, процессе композиционного построения его, узнает о «намерениях, задачах и идеях романа „Обрыв“» больше, чем из одноименной статьи самого Гончарова.

Райский еще ребенком обнаруживает, присутствуя на школьном уроке, чрезвычайно важную для будущего писателя наблюдательность. Все другие его товарищи по классу слушают учителя, ведущего урок. «А он прежде всего воззрится в учителя:

какой он, как говорит, как нюхает табак, какие у него брови, бакенбарды; потом стал изучать болтающуюся на животе его сердоликовую печатку, потом заметил, что у него большой палец правой руки раздвоен посередине и представляет подобие двойного ореха».

Та же способность уже зрелого Райского, с характерной для Гончарова обстоятельностью, повторяется в сцене свидания героя с опекуном, в сцене возвращения его на Волгу и во многих других. Так же обстоятельно писатель показывает и вторую черту в характере Райского: его способность сохранять в памяти впечатления, испытанные им однажды.

«Райский смотрел... видел... слушал... рассматривал... сравнивал с оригиналом. И все это точно складывал в голову, следил, как там где-то отражался дом, княжна, болонка, пожилой слуга с проседью, в ливрейном фраке, слышался бой часов».

Наряду с наблюдательностью Гончаров наделил своего героя и творческим воображением. Вот Райский узнает, что люди не ходят на обрыв, потому что там муж застал когда-то свою жену с любовником, зарезал обоих и убил себя: «Ему живо представилась картина, как ревнивый муж, трясясь от волнения, пробирался между кустов, как бросился к своему сопернику, ударил его ножом...». Эта способность творческого воображения помогает, как показывает Гончаров, живо воспроизводить не только рельефно картину случившегося, но и картины того, что могло бы случиться. Так, Райский-школьник, которому пригрозил наказанием директор, «представил себе, как поведут его сечь, как у Севастьянова от испуга вдруг побелеет нос, и он весь будто похудеет немного... он слышал мысленно свой визг, видел болтающиеся ноги и вздрогнул...».

Нетрудно заметить, что перечисленные писателем «артистические» способности Райского располагаются в изображении Гончарова в определенной градации, от низшего к высшему. Искусство — не простая фотографическая копия действительности; пройдя через творческую фантазию художника, последняя предстает осмысленной и проясненной, освобожденной от несущественных случайностей, затемняющих ее ход. «Ученый, — говорит Гончаров в статье «Лучше поздно, чем никогда», — ничего не создает, а открывает готовую и скрытую в природе правду, а художник создает подобие правды, т. е. наблюдаемая им правда отражается в его фантазии, и он переносит эти отражения в свое произведение».¹²

¹² И. А. Гончаров. Литературно-критические статьи и письма, стр. 188.

Таким образом, вопреки своим неоднократным утверждениям о бессознательно-объективном характере творчества, Гончаров убедительно показал активную роль сознания в работе писателя над романом, ибо последний является не только «творческим воспроизведением» жизни, но и осмыслением ее объективных законов с позиций определенного классового мировоззрения. Хотя Гончаров никогда не ограничивался изображением только «устоявшихся форм жизни», несомненно, что это последнее удавалось ему как художнику лучше всего.

С этой точки зрения, в романе «Обломов» можно обнаружить, по существу, только два типа: самого Ильи Ильича да его крепостного слуги Захара. Все остальные персонажи, включая Ольгу Ильинскую и Штольца, являются, если разделять толкование типического Гончаровым, всего лишь служебными образами, помогающими раскрыть внутреннее содержание тех же двух главных характеров романа. Такое самоограничение задачи «объективного художника» Гончаровым помогло ему, сконцентрировав внимание на самом Обломове, всесторонне исчерпать избранный писателем тип, с поразительным проникновением в самую его сущность. Ограниченное в своем объекте, во времени, в пространстве и в событиях повествование позволило автору широко использовать мельчайшие художественные детали обломовского быта, одежды, обстановки и окружения, создающие почти физическое ощущение реальности происходящего в романе. Ни один русский романист 50-х годов, после Гоголя, не добивался в этом отношении подобного художественного совершенства, не исчерпал в такой степени задачи типического обобщения, как это сделал Гончаров в «Обломове».

Роман этот меньше всего напоминает отражение действительности в спокойном «пруду» пассивного авторского восприятия. Писатель в этом произведении пользуется скорее увеличительным стеклом, через которое показывает читателю самые микроскопические подробности в жизни своего героя — детали, невидимые для невооруженного глаза, но вырастающие под этим стеклом в картины потрясающей выразительности.

Характерно, что именно в год публикации «Обрыва», т. е. более чем за двадцать лет до своей смерти, Гончаров высказал глубокое и ясное понимание того, что его личная роль в истории русского романа исчерпана и завершена.

«Очень понятно, — писал Гончаров Е. П. Майковой в апреле 1869 года, — что воспитание и деятельность молодого поколения ушла в одну сторону и не дала ни одного художника своему времени. А между тем не от нас, стариков, а от новых худож-

ников она только и могла ожидать создания лучших типов новых людей, которых мы, старики, не можем ни знать хорошо, ни быть их адвокатами и певцами, по свойственному человеку влечению любить свое время, быть верным своим взглядам, убеждениям и принципам, по которым жилось так долго».¹³

3

В отличие от Гончарова, который приступил к работе над романом после незначительной подготовки в области других литературных жанров (две повести и один очерк), — И. С. Тургенев прошел до своего первого романа длительный и сложный путь, насчитывая к этому времени в своем творческом активе множество лирических стихотворений, поэм, знаменитую книгу очерков «Записки охотника», рассказов, повестей, драматических произведений, рецензий и литературно-критических статей. Тургенев много размышлял над проблемой романа — природой, задачами и значением этого жанра — еще задолго до того, как внес свой творческий вклад в развитие русской романистики.

Не отказывая Далю в литературном таланте, Тургенев подчеркивал, что для «большой повести» (а для него, как убедимся мы дальше, это обозначение являлось синонимом романа) недостаточно одного умения живо и ярко нарисовать человеческий портрет, — нужно «развить последовательно целый характер» средствами драматической фабулы («игра страстей»), в стройной сюжетной форме от завязки к развязке («связать и распутать узел»).

В рецензии 1852 года на роман Евгении Тур «Племянница», изданный в Москве в 1851 году, Тургенев, размышляя о дальнейших судьбах русского романа, разобрал четыре типа европейского романа, связанные с именами Вальтера Скотта, Дюма, Жорж Санда и Диккенса, поставив вопрос о пригодности их художественной структуры для объективного изображения русской общественной жизни второй половины XIX века. В отношении первого из них русский писатель приходит к определенному выводу: «...этот роман в наше время почти невозможен: он отжил свой век, он несвоевременен». Романы «а La Dumas» Тургенев, как выражается он сам, попросту «обходит молчанием», явно считая их также непригодными для общественных задач русской романистики. Особенно многозначительно суждение Тургенева, связанное с оценкой романа «сандовского» и

¹³ И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. 8, Гослитиздат, М., 1955, стр. 401.

«диккенсовского» типов: «Эти романы у нас возможны и, кажется, примутся, но теперь спрашивается, настолько ли высказались уже стихии нашей общественной жизни, чтобы можно было требовать четырехтомного размера от романа, взявшегося за их воспроизведение? Успех в последнее время разных отрывков, очерков, кажется, доказывает противное. Мы слышим пока в жизни русской отдельные звуки, на которые поэзия отвечает такими же быстрыми отголосками».¹⁴

Теория социальной функции литературных жанров поставлена здесь с замечательной ясностью: задачей романа является, по Тургеневу, объективное воспроизведение «стихий нашей общественной жизни», но пока «стихии» эти еще не высказались настолько, чтобы русский романист смог их изобразить, да еще в четырехтомном произведении, предполагающем развернутую картину общественных нравов, — «отдельные звуки» новой, складывающейся русской общественности находят свое отражение лишь в способных на «быстрые отголоски» жанрах «разных отрывков, очерков».

Однако в том же году Тургенев в письме к П. В. Анненкову от 28 октября выражает явное неудовлетворение собственными творческими опытами в области «малых» литературных жанров и мечту обратиться к работе над чем-либо «большим»: «Довольно я старался извлекать из людских характеров разводные эссенции *triples extrait* — чтобы влить их потом в маленькие скляночки — нюхайте, мол, почтенные читатели, откупорьте и нюхайте — не правда ли, пахнет русским типом? Довольно, довольно! Но вот вопрос: способен ли я к чему-нибудь большому, спокойному? Дадутся ли мне простые и ясные линии... Этого я не знаю и не узнаю до тех пор, пока не попробую...».¹⁵

И Тургенев спешит «попробовать». Проходит всего лишь два месяца, и он пишет тому же адресату из Спасского 27 декабря: «Я написал здесь большую повесть, под названием „Постоялый двор“, которая, если не ошибаюсь, мне удалась... Я думаю, что в этой повести я сделал шаг вперед».¹⁶ А еще через два месяца, в письме из Орла от 24 февраля 1853 года, спешит сообщить Анненкову: «...я все это время писал свой роман с большим жаром и кончил 1-ую часть — 12 глав — страниц около 500!»¹⁷ Этот не законченный автором и не дошедший до нас роман «Два поколения», представлявший развитие первоначального

¹⁴ И. С. Тургенев, Сочинения, т. XII, стр. 122.

¹⁵ «Наша старина», 1914, VIII, стр. 754—755.

¹⁶ И. С. Тургенев, Сочинения, т. XII, стр. 103.

¹⁷ Там же, стр. 114.

плана пьесы «Гувернантка», характерен для Тургенева уже самим заглавием, перекликающимся по своей социальной символике с названиями его позднейших романов — «Отцы и дети» и «Новь».

В течение последующих двух лет, попутно со своей упорной работой над первым задуманным им романом, писатель продолжает выяснять для себя свое отношение к новому для него жанру. Прежде всего он, считая себя, как и Гончаров, представителем гоголевского направления в русской литературе, ставит вопрос о возрождении в ней «пушкинского влияния». В письме к А. В. Дружинину от 20 августа 1855 года Тургенев по этому поводу замечает: «Но оба влияния, по-моему, необходимы в нашей литературе — пушкинское отступило было на второй план — пусть оно опять выступит вперед, но не с тем, чтобы сменить гоголевское. — Гоголевское влияние и в жизни, и в литературе нам еще крайне нужно».¹⁸

Тургенев определяет здесь же и свое понимание творческого характера пушкинской художественной системы изображения действительности, говоря о ней: «ясная, здравая, безличная художественность Пушкина». Позже, через 25 лет, в речи по поводу открытия памятника А. С. Пушкину, Тургенев уточнит это свое определение творческой манеры великого русского поэта, отметив «объективность его дарования, в котором субъективность его личности сказывается лишь одним внутренним жаром и огнем».

Сопоставляя эти разновременные высказывания писателя, видишь, по существу, единую точку зрения автора: «безличной художественностью» Пушкина была, в понимании Тургенева, лишь объективность изображения великим поэтом «самостоятельных характеров и типов» — та объективность, при которой отношение самого создателя к образам своего создания «сказывается лишь одним внутренним жаром и огнем», тогда как для Гоголя, при всей объективности созданных им типов, была характерна именно субъективная, проповедническая пристрастность его к ним, выражаемая не только в лирических отступлениях, но и в прямой характеристике их как людей, которые даром «бремяют землю», «копят небо», представляют собою страшную «прореху на человечестве».

Размышляя над замыслом своего первого романа, Тургенев мучительно сомневался в наличии у себя этой «ясной и здоровой» пушкинской объективности. В письме к К. С. Аксакову из Спасского от 16 октября 1852 года Тургенев так и говорит:

¹⁸ Там же, стр. 132.

«Я оттого, между прочим, не приступаю до сих пор к исполнению моего романа, все стихии которого давно бродят во мне, что не чувствую в себе ни той светлости, ни той силы, без которых не скажешь ни одного прочного слова».¹⁹

Продолжая письмо, Тургенев высказывает суждение, чрезвычайно характерное для его понимания задач и особенностей современного русского романа: «С другой стороны, жизнь торопит и гонит, и дразнит, и манит... Трудно современному писателю, особенно русскому, быть покойным — ни извне, ни изнутри ему не веет покоем».

Таким образом, в резком расхождении с Гончаровым, который считал задачей романа творческое воспроизведение «устоявшихся форм жизни», Тургенев, приступая к работе над своим первым романом, чувствовал, что современная ему русская действительность «торопит и гонит» его как писателя к тому, чтобы он воплотил ее процессы в объективных по методу изображения характерах.

Если проследить по эпистолярному наследству И. С. Тургенева его сообщения о работе над своими романами, нетрудно обнаружить противоречие между традиционным представлением писателя о романе как многотомной эпопее и концентрированной формой его собственных романов, вызывающей у автора постоянные сомнения: не повести ли они на самом деле?

В письме к И. И. Панаеву из Куртавнеля от 3 (15) октября 1856 года Иван Сергеевич, работавший в это время над своим вторым романом — «Дворянское гнездо», называет его «большою повестью», а в письме к В. П. Боткину из Парижа от 6 ноября н. с. (т. е. всего через месяц) — «романом». То же постоянное колебание между терминами «повесть» и «роман» характерно для эпистолярных сообщений Тургенева о его работе над всеми последующими романами, не исключая и двухтомной «Нови».

Нетрудно также убедиться и в том, как упорно стремился писатель под влиянием традиционных представлений о романе к созданию объемных произведений этого жанра. В письме к Некрасову из Спасского от 17 сентября 1858 года Тургенев, работавший над «Дворянским гнездом», замечает: «Я оттого так долго намерен здесь пробыть, что мне не хочется выехать, не окончивши большой повести (вдвое больше «Рудина»), которую я писал в течение лета».²⁰

¹⁹ «Вестник Европы», 1894, № 1, стр. 335.

²⁰ И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. 11, стр. 188.

1 августа 1859 года Тургенев сообщает П. В. Анненкову из Куртавнеля по поводу «Накануне»: «...надеюсь к половине ноября привезти в Москву из деревни (где я буду сидеть взаперти до того времени) роман, который объемом будет больше „Дворянского гнезда“». ²¹

Тому же адресату Тургенев пишет 31 (19) января 1867 года из Баден-Бадена о своем новом произведении: «Название (которое, впрочем, переменить можно) роману „Дым“, величиною он больше „Отцов и детей“». ²²

Собщая С. К. Брюлловой из Парижа в письме от 2 января 1873 года о своей работе над романом «Новь», писатель говорит: «...я сам понимаю и чувствую, что мне следует произвести нечто более крупное». ²³

Прав ли был Тургенев в своих предположениях, что все его опыты в романическом роде не выходили за рамки повести, или, несмотря на эти сомнения, он оказался создателем романа особого типа, новаторского по его художественной структуре не только в русской, но и в мировой литературе, — вот вопрос, который необходимо решить.

«В эпохи народной жизни, носящие название переходных, — дело мыслящего человека, истинного гражданина своей родины — идти вперед», — сказал в своей речи по поводу открытия памятника Пушкину в 1880 году в Москве И. С. Тургенев, который себя самого считал писателем «переходного времени». Он же, отмечая своеобразие Пушкина как художника, заметил в той же речи, что «прошедшее жило в нем такую же жизнью, как и настоящее, как и предсознанное будущее». Современники хорошо чувствовали это внутреннее родство выдающегося русского романиста середины XIX века с его великим учителем.

Даже И. А. Гончаров в не изданной при его жизни рукописи «Необыкновенная история», где изложена тяжба этого романиста со своим единственным, как он считал, «соперником» в русской романистике 50-х и 60-х годов, признает несомненную способность Тургенева воплощать в своих романических образах не только настоящее или прошедшее, но и «предсознанное будущее»: «... надо отдать полную справедливость его тонкому и наблюдательному уму: его заслуга — это очерк Базарова в Отцах и детях. Когда писал он эту повесть, нигилизм обнаружился только, можно сказать, в теории, нарезался, как молодой месяц, — но тонкое чутье автора угадало это явление

²¹ Там же, стр. 191.

²² Там же, стр. 229.

²³ Там же, стр. 279.

и — по его силам, насколько их было, изобразило в законченном и полном очерке нового героя».²⁴

Гончаров, в силу своей патологической мнительности, пытался обвинить Тургенева в плагиате его, гончаровских, романтических замыслов, но и в этом необоснованном обвинении невольно дал характеристику их обоих, исключающую возможность какого-либо заимствования по причине полярно различных творческих систем: «Если прочесть так сряду, как будто и нет сходства: оно скрадывается — у него и у меня — манерою, у меня плодovitостью, у него краткостью и сжатостью...».²⁵

Еще в 1851 году, в статье «Несколько слов о комедии г. Островского: „Бедная невеста“», Тургенев, упрекнув драматурга «в излишнем раздроблении характеров», писал: «... психолог должен исчезнуть в художнике, как исчезает от глаз скелет под живым и теплым телом, которому он служит прочной, но невидимой основой».²⁶

Это отправное положение своей эстетической концепции Тургенев повторял, развивал и углублял в течение всей своей жизни. 3 октября н. с. 1860 года он пишет из Куртавнеля К. Н. Леонтьеву: «Поэт должен быть психологом, но тайным; он должен знать и чувствовать корни явлений, но представлять только сами явления — в их расцвете или увядании».²⁷

В письме к Г. И. Успенскому от 22 (10) января 1881 года Тургенев советует адресату отказаться «от аналитических — и при Вашем живом таланте — излишних рассуждений и соображений. Когда выведено здание — леса, без которых оно бы не состоялось, — как Вам известно, исчезают».²⁸

И наконец, в письме к Я. П. Полонскому из Буживаля от 11 сентября 1882 года, обобщая художественный опыт всей своей творческой жизни, Тургенев формулирует свою постоянную мысль как всеобщий закон искусства: «К живописи применяется то же, что и к литературе, — ко всякому искусству: кто все детали передает — пропал; надо уметь схватывать одни характеристические детали. В этом одном и состоит талант и даже то, что называется творчеством».²⁹

²⁴ Необыкновенная история. Неизданная рукопись И. А. Гончарова. Сб. Российской публичной библиотеки. Материалы и исследования, т. II, вып. 1, изд. Брокгауз и Эфрон, Пгр., 1924, стр. 34.

²⁵ Там же, стр. 36.

²⁶ И. С. Тургенев, Сочинения, т. XII, стр. 122.

²⁷ И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. 11, стр. 198.

²⁸ Литературный архив, вып. 3, Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 227.

²⁹ Первое собрание писем И. С. Тургенева. 1840—1883. СПб., 1885, стр. 490.

Не следует думать, что эстетический кодекс Тургенева включал в себя только требование художественного совершенства формы в произведении искусства. Само это совершенство он выводил из более глубокого источника: из верного познания действительности в объективных законах ее движения. 16 июня 1876 года Иван Сергеевич так писал В. Л. Кимгу из Спасского о задачах художника: «...беспреданно вникать во все окружающее, стараться не только уловлять жизнь во всех ее проявлениях, но и понимать ее, понимать те законы, по которым она движется и которые не всегда выступают наружу; нужно сквозь кору случайностей добиваться до типов — и со всем тем всегда оставаться верным правде, не довольствоваться поверхностным изучением, чуждаться эффектов и фальши».³⁰

Тургенев становится создателем новаторской формы социально-политического романа монографического типа, характер которого великолепно определил П. А. Кропоткин:

«Из всех беллетристов XIX века Тургенев, без сомнения, не имеет себе равных по художественной отделке и стройности произведений. Проза его звучит, как музыка, — как глубокая музыка Бетховена; а в ряде его романов: „Рудин“, „Дворянское гнездо“, „Накануне“, „Отцы и дети“, „Дым“ и „Новь“, — мы имеем быстро развивающуюся картину, „делавших историю“ представителей образованного класса, начиная с 1848 года».³¹

Своеобразие Тургенева как романиста заключалось именно в том, что он, как никто другой в современной ему литературе, умел угадывать и художественно изображать «мгновения перелома» в русской общественной жизни — исторически неповторимый момент самого созревания нового. Не случайно почти каждый из его романов вызывал такие страстные отклики и такую острую журнальную полемику, а многие из них помогли самим вождям революционно-демократической мысли яснее осознать и точнее определить своеобразие поворотных этапов в русской общественной жизни. Тургенев зорче многих других умел схватить и художественно оформить это становление нового в жизни, проявляя порою прозорливость поистине поразительную.

Современники немало иронизировали, например, по поводу надуманной и бесцветной, как им казалось, фигуры Елены Стаховой из романа «Накануне». Когда же Тургенев значительно позже написал свое стихотворение в прозе «Порог», никто не

³⁰ Там же, стр. 295—296.

³¹ Тургенев в воспоминаниях революционеров-семидесятников. «Academia», М.—Л., 1930, стр. 146.

усомнился в реальности созданной им героини, потому что в русской общественной жизни того времени существовало уже достаточно прототипов этого образа. Однако прямое сличение обоих произведений обнаруживает несомненное родство обеих героинь.

Тургенев еще в 50-х годах воплотил в русской романистике ту жажду деятельного подвига, которая стала характерной чертой революционно-демократической молодежи 60-х и 70-х годов. Елена — это старшая сестра Веры Павловны Лопуховой, Щетининой, Марианны, девушки из «Порога», героини Глеба Успенского, с «печалью не о своем горе» в глазах, и многих других. Почетная роль первооткрывателя этого женского образа в русской литературе принадлежала именно Тургеневу, и ее трудно переоценить.

Не менее, чем над образом Елены, потешалась современная роману критика и над тем, что Тургенев вывел в «Накануне» «какого-то болгара», образ которого многим казался надуманным и схематичным, во всяком случае — чуждым и непонятным для русской действительности. Зато Добролюбов глубоко понял и прекрасно истолковал значение тургеневского романа и его героя-болгарина: «... в литературе явится полный, резко и живо очерченный образ русского Инсарова. И недолго нам ждать его... Он необходим для нас, без него вся наша жизнь идет как-то не в зачет, и каждый день ничего не значит сам по себе, а служит только кануном другого дня. Придет же он наконец, этот день!».³²

Добролюбов верно оценил характер таланта Тургенева как романиста, когда писал: «Итак, мы можем сказать смело, что если уже г. Тургенев тронул какой-нибудь вопрос в своей повести, если он изобразил какую-нибудь новую сторону общественных отношений, — это служит ручательством за то, что вопрос этот действительно поднимается или скоро подымется в сознании образованного общества, что эта новая сторона жизни начинает выдаваться и скоро выкажется резко и ярко перед глазами всех».³³

Либерально-дворянское мировоззрение Тургенева наложило свой отпечаток на созданные им образы. «Добрый, честный и прямой» Басистов (в «Рудине») наделен в то же время «большим носом, крупными губами и свиными глазками», он «некрасивый и неловкий». «Формулярный список господина Инсарова», сделанный Шубиным, включает в себя, наряду с поло-

³² Тургенев в русской критике. ГИХЛ, М., 1953, стр. 198.

³³ Там же, стр. 150.

жительными, и такие черты: «талантов никаких, поэзии нема», «ум не разнообразный и не глубокий», «сушь». В характеристку Базарова включено его циничное отношение к женщине. Губарев и другие эмигранты в романе «Дым» карикатурны. Народник Маркелов в «Нови» ограничен. Машурина и Остроумов, в которых «сказывалось что-то честное, и стойкое, и трудолюбивое», наделены «неряшливыми фигурами с крупными губами, зубами, носами».

Раскрывая в письме к М. М. Стасюлевичу от 3 января н. с. 1877 года замысел романа «Новь», Тургенев утверждал, что ему одинаково претит как клевета на «молодое поколение», так и идеализация последнего: «Я решил выбрать среднюю дорогу — стать ближе к правде; взять молодых людей, большей частью хороших и честных, — и показать, что, несмотря на их честность, самое дело их так ложно и нежизненно, что не может не привести их к полному фиаско».³⁴

Мы знаем, однако, что не «самое дело» революционных народников 70-х годов, т. е. подготовка буржуазно-демократической революции в России, было «ложно и нежизненно», а только ошибочная их тактика, понимание конкретных путей к победе этой революции. Тургенев же не верил в самую возможность революции. Не случайно ее носители во всех его романах трагически гибнут (Инсаров, Базаров, Нежданов), а представители реформистского пути развития России торжествуют (Аркадий Кирсанов, Литвинов, Соломин).

И тем не менее, объективной правдой созданных им образов романы Тургенева немало послужили освободительному движению в России.

В письме к К. Д. Кавелину из Парижа от 29 (17) декабря 1876 года Тургенев обмолвился характерной фразой по поводу своего романа «Новь»: «Быть может, мне следовало резче обозначить фигуру Павла, Соломинского фактотума, будущего деятеля, но это слишком крупный тип, — он станет со временем (не под моим, конечно, пером — я для этого слишком стар и слишком долго живу вне России) центральной фигурой нового романа. Пока — я едва означил его контуры».³⁵

Прошло 30 лет, и другой русский писатель фигуру другого фабричного рабочего Павла показал как «крупный тип» русской освободительной борьбы, сделал его «центральной фигурой нового романа» — того романа, о котором мог только мечтать великий романист XIX века.

³⁴ И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. 11, стр. 313.

³⁵ Там же, стр. 312.

Структурное своеобразие романов, созданных Тургеневым, было связано с его стремлением изображать, прежде всего, те «стихий нашей общественной жизни», которые только складывались в его время, находить и художественно воплощать человеческие характеры как характеры, порождаемые этим новым движением жизни. Поскольку в самой действительности эти характеры только складывались, писателю оставалось уловить лишь главную, преобладающую черту такого характера. Эту особенность тургеневского романа наблюдательно отметил и превосходно определил еще Д. И. Писарев в своей широко известной статье об «Отцах и детях».

«Кто решится, — говорит в этой статье критик, — отгадывать будущее и бросать на ветер гипотезы? Кто решится дорисовать такой тип, который только что начинает складываться и обозначаться и который может быть дорисован только временем и событиями? Не имея возможность показать нам, как живет и действует Базаров, Тургенев показал нам, как он умирает».³⁶

Герцен в статье «Новая фаза русской литературы» (1864) упрекнул Тургенева в тенденциозности: «Его герои превращались мало-помалу из живых людей, какими они были раньше, в ходульных носителей мысли, скрытой за кулисами».³⁷

Герои Тургенева, особенно такие, как Инсаров и Базаров, действительно несколько односторонни, но зато выступающая в них на первый план сторона характера принимает в романах Тургенева то качество, которое Белинский называл «пафосом», а подлинный пафос меньше всего заслуживает обвинения в тенденциозности. Почти каждый из главных героев тургеневских романов мог бы воскликнуть словами лермонтовского Мцыри: «Я знал одной лишь думы власть, одну, но пламенную страсть!». Тургенев показывал своих романических героев одной определенной гранью их характера, но зато доводил эту грань до ювелирного совершенства.

Лучшим термином для обозначения тургеневского понимания идеальной художественной структуры романа может служить его собственное выражение: «сосредоточенность». «Без сосредоточенности, — писал он из Парижа 5 (17) января 1857 года В. Н. Кашперову, — можно сильно чувствовать, но творить трудно. Дерево сосредоточивается в течение целой зимы, чтобы весной покрыться листьями и цветами».³⁸

³⁶ Тургенев в русской критике, стр. 323.

³⁷ Там же, стр. 208.

³⁸ Н. Л. Бродский. И. С. Тургенев в воспоминаниях современников и его письмах, ч. 2-я. М., 1924, стр. 60.

Это положение в эстетической концепции Тургенева помогает яснее понять художественную структуру его собственных романов. Современники писателя, из числа выдающихся художников и критиков России и Запада, отчетливо ощущали именно «сосредоточенность» его романической художественной структуры.

«Он почти никогда не пускается в анализ характеров: они проходят мимо нас, как художественные образы», — говорил о Тургеневе-романисте немецкий критик Юлиан Шмидт, а Мельхиор де-Вогюэ уточнял: «...никто не умел лучше его одним словом выразить состояние души, кризис сердца... достигнуть возможной сжатости... как ее понимали классики».³⁹

Толкуя современный роман как синтетический сплав специфических признаков всех трех родов художественной литературы, Тургенев воплотил это представление о природе романа в собственной творческой практике. Романы Тургенева прежде всего глубоко драматичны в самой своей сюжетной основе, в самом содержании главных характеров. Герои Тургенева появляются на сцене, действуют и сходят с нее, озаренные зловещим отблеском рампы. Они как бы воплощают в себе античное, аристотелево представление о природе трагического героя.

«Странная, почти комическая моя судьба, — говорит Рудин в своем прощальном письме Наталье Ласунской, — я отдаюсь весь, с жадностью, вполне — и не могу отжаться».

Но не комична, а трагична судьба тургеневского героя, который не только вызывает у окружающих его людей чувства сострадания и страха, но и очищает в их сознании эти чувства, воспитывая на примере своей судьбы лучшие качества в характерах Александры Павловны, Натальи, Басистова и даже своего антипода — Лежнева. Именно устами последнего автор раскрыл положительное историческое содержание воплощенной в Рудине передовой дворянской идеологии 40-х годов: «В нем есть энтузиазм; а это, поверьте мне, флегматическому человеку, самое драгоценное качество в наше время. Мы все стали невыносимо рассудительны, равнодушны и вялы; мы заснули, мы застыли, и спасибо тому, кто хоть на миг нас расшевелит и согреет!..».

Студент Басистов, с его благодарно-восторженной памятью о Рудине, — непосредственный свидетель того, что деятельность последнего не осталась бесплодной, а посеяла семена, которые взойдут благодатным посевом в душе молодого разночинца.

³⁹ Иностранная критика о Тургеневе, стр. 70—71.

Трагична и судьба Инсарова, который уходит в могилу с мучительным сознанием, что дело освобождения родины, которому он посвятил свою жизнь, осталось незавершенным. Но пламя, зажженное им в душе Елены, искупает, оправдывает и просветляет самую смерть, и этого тургеневского героя.

В отношении Базарова Тургенев сам признавал, что он задумал показать «фигуру, трагически обреченную», — фигуру, «стоящую в преддверии Будущего».

Трагическая вина Нежданова — в его разрыве с народом, освобождению которого он посвятил свою жизнь, в его внутреннем неверии в самую возможность победы великого «дела». Но и этот герой умирает, примиренный с жизнью, завещая любимую девушку Соломину, практическому деятелю нового типа, за спиной которого высится неясная еще самому писателю фигура фабричного рабочего Павла — «будущего деятеля», который в начале следующего века станет «центральной фигурой нового романа».

Для драматических сюжетных коллизий в романах Тургенева чрезвычайно показательны также наличие в ряде из них — совершенно в духе античной, древнегреческой трагедии — символических образов «прорицательниц», предвещающих трагическую судьбу главных героев этих произведений. В «Дворянском гнезде» эту роль выполняет тетка Лаврецкого — Глафира, женщина «цыганской крови» по бабке; в «Накануне» — нищенка, гадающая Елене; в «Нови» — Фимушка.

Глафира Петровна, догадавшись, что Лаврецкий под влиянием молодой жены согласился передать управление родовым имением отцу Варвары Павловны, чувствует себя оскорбленной и предвещает грядущее возмездие племяннику.

«Хорошо, — сказала она, и глаза ее потемнели, — я вижу, что я здесь лишняя! Знаю, кто меня отсюда гонит, с родового моего гнезда. Только ты помни мое слово, племянник: не свить же и тебе гнезда нигде, скитаться тебе в век. Вот тебе мой завет».

Фимушка в «Нови» великолепно раскрывает реалистический характер и сюжетную функцию этого художественного приема в романах Тургенева. Паклин, приведший к родственникам Нежданова, Маркелова и Соломина, просит Фимушку погадать им на картах: «... и не нужно мне гадать! — воскликнула она, — я и так характер каждого из вас знаю. А каков характер, такова и судьба. Вот этот (она указала на Соломина) — прохладный человек, постоянный, вот этот (она погрозила Маркелову) — горячий, погубительный человек... А этот... жалкий ты — вот что!».

Характеристики Фимушки в романе оправдываются судьбой всех трех персонажей. «Погубительный человек» Маркелов губит своим поведением себя самого. «Жалкий» характер Нежданова приводит его к «жалкой» развязке. Зато «прохладный» и «постоянный» Соломин находит то счастье с Марианной, которое не сумел удержать для себя Нежданов.

Развитие сюжета в романах Тургенева драматургически напряженно сведением к немногим сюжетным поворотам. Рудин появляется в гостиной Ласунских, быстро завоевывает сердце Натальи и так же быстро теряет свою власть над ним; встретившись на постоялом дворе с Лежневым, рассказывает несколько эпизодов своей последующей жизни и вскоре погибает на баррикадах в Париже. Инсаров, появившись в семействе Стаховых, так же быстро завоевывает любовь Елены и увозит ее с собою в Болгарию, чтобы умереть от чахотки на руках у жены по дороге на родину, в Венеции. Базаров приезжает с другом в поместье Кирсановых; знакомится вскоре с Одинцовой; возбуждает любопытство Анны Сергеевны и ненависть Павла Петровича; терпит неудачу в любви к первой и дерется на дуэли со вторым; едет в деревню к родителям и умирает от заражения крови. Не более многосложны сюжетные события и в последующих трех романах. Но Тургеневу и этих ограниченных событий вполне достаточно, чтобы, пользуясь ими, полностью исчерпать характеры своих главных героев, выпукло и ярко очертить их незабываемые образы.

Лирическое начало проявляет себя в романах Тургенева не только в так называемых «лирических отступлениях», — оно органически входит во все поры его повествовательной прозы, в диалоги персонажей, в их характеристики, зачастую — в само сюжетное действие. Великий русский романист умел «не останавливаться на первых впечатлениях», а проникать в душу изображаемых им людей, раскрывать во внешних чертах облика или поведения существенные черты их человеческих характеров, овеянных лиризмом его внутреннего сочувствия к ним.

Лирическую функцию пейзажей в своих романах Тургенев хорошо объясняет устами художника Шубина в его разговоре о природе со своим другом Берсеневым («Накануне»).

В немую природу, безразличную к переживаниям человека, Тургенев умел вложить тот «язык», которым она пела свои «гимны» в его романах, вторя человеческим гимнам в переживаниях его героев. И при всем том, Тургенев не выдумывал своих пейзажей, а черпал из сокровищницы живой природы, из своих личных наблюдений над ее жизнью.

Писатель никогда не повторялся в написанных им пейзажах, ибо каждый из них выполняет в общей ткани романа свою особую, незаменимую функцию; взятые в целом, они представляют не механическую сумму самостоятельных элементов, а гармоническое единство сложной художественной системы. Все этапы нарастания, апофеоза и катастрофы в интимных отношениях между Лаврецким и Лизой Калитиной сопровождается в «Дворянском гнезде», как музыкальный аккомпанемент в опере, сложная и слитная гармония тургеневских пейзажных зарисовок.

Роман открывается пейзажем, не имеющим прямого отношения к происходящей на его фоне беседе Марьи Дмитриевны Калитиной с проживающей в ее доме родственницей: «Весенний, светлый день клонился к вечеру, небольшие розовые тучки стояли высоко в ясном небе и, казалось, неплыли мимо, а уходили в самую глубь лазури».

Неясная лирическая грусть, звучащая в ритмико-синтаксическом строе этого предложения, как увертюра в опере, предваряет последующее сообщение Гедеоновского о возвращении Лаврецкого из Парижа в Россию, о трагическом разрыве Федора с женой. После развернутого авторского отступления, представляющего биографию героя и историю его неудачного брака, Тургенев рисует пейзаж, на фоне которого Федор возвращается в свое деревенское имение. Смутные контуры и расплывчатые краски этого пейзажа гармонируют с неясными мыслями героя, связанными с его первым впечатлением от встречи с Лизой. Дальше следует пейзаж запущенного поместья, где герой, после своей семейной трагедии, чувствует себя «на дне реки». Вечерняя соловьиная песнь снова возвращает мысли Лаврецкого к Лизе; ее чистота рождает спокойствие в душе героя и невольное сравнение с чистыми звездами, которые загораются в небе над его головой. Новая встреча героя с Лизой, приехавшей в гости к Лаврецкому, происходит у тихо шелестящего камыша, аккомпанирующего «тихому разговору» героев. Ночной пейзаж следующей сцены насыщен новым ощущением «наслаждения и радости», предвещающим светлую зарождающуюся любовь. Ослепительный солнечный свет, яркие краски и торжественный хор колоколов сопровождают апофеоз торжествующей, разделенной любви Лаврецкого к Лизе. И, наконец, заросший, запущенный калитинский сад простирает свою траурную тень над головой героя, потерявшего навсегда любимую девушку и прощающегося со своей неудавшейся жизнью.

«Общий строй романа», созданного Тургеневым, включал в себя и такой существенный компонент, как художественная деталь, которую сам писатель именовал «характеристической де-

тальяю». Роль подобной детали в его романах играют вещи, манеры и жесты людей, интонации голоса, сравнение и многое другое. Эти детали являются «характеристическими», потому что они нужны Тургеневу не сами по себе, а косвенно или прямо раскрывают существенные черты изображенных в произведении характеров, переживания действующих лиц или отношения между ними, органически входя тем самым в «общий строй романа», как его составная необходимая часть.

Неподвижный, почти окаменевший характер Увара Иваныча, которого Шубин в «Накануне» шужливо именуется «черноземной силой», ярко освещает такая художественная деталь, как «игра пальцами», которой он отвечает на любой обращенный к нему вопрос («Увар Иваныч поиграл перстами и устремил в отдаленье свой загадочный взор»). Характер Паншина в «Дворянском гнезде» («в душе он был холоден и хитер») тонко раскрывается присущей персонажу «светлой и сладкой улыбкой», — это сочетание противоречащих друг другу эпитетов определяет фальшивую натуру человека, с его корыстным желанием нравиться тем, в ком он лично заинтересован.

Иногда в разных романах Тургенева можно обнаружить сходную по внешнему рисунку деталь, но прикрепленность последней к определенному характеру меняет соответственно и самую ее функцию. Лаврецкий в сцене последнего прощания с Лизой просит у нее руку. «— Нет, — промолвила она и отвела назад уже протянутую руку...». Ирина после объяснения в любви с Литвиновым «сделала несколько шагов в направлении двери кабинета и, занеся руку за спину, торопливо повела ею по воздуху, как бы желая встретить и пожать руку Литвинова».

Цельная и чистая Лиза не может подать свою руку человеку, любовь к которому, по ее понятиям, преступна и невозможна, и она отводит уже протянутую руку назад. Раздвоенная личность Ирины, раздираемой непримиримым противоречием между любовью к Литвинову и привычкой к светской жизни, сказывается в этом жесте: занесенная за спину рука тянется к Литвинову.

Диалогическая речь персонажей в романах Тургенева укладывается чаще всего в самый ограниченный отрезок текста. Но зато тургеневский диалог концентрирует в себе главное содержание драматического столкновения убеждений или страстей изображаемых им характеров. Павлу Петровичу действительно «страшно вымолвить» то, что не боится перечеркнуть единым только словом Базаров.

Не только главные, но и второстепенные персонажи в романах Тургенева математически верны своим характерам даже

в тех немногих словах, которые они произносят. Немолчаливый Увар Иванович вещает вырванные у него собеседником реплики многозначительно и косноязычно, как сама пифия, роль которой он играет в произведении, отвечая на вопрос Шубина: «Когда у нас народятся люди?» (такие, как Инсаров): «Дай срок... будут». Даже в момент сильнейшего возбуждения, вызванного расправой Инсарова с грубияном немцем, сквозь гомерический хохот из уст Увара Ивановича вырываются лишь четыре короткие слова: «— Как он его... плашмя!». Княжна, тетушка Анны Сергеевны, произносит в романе всего две фразы. Она только кричит на собаку: «— Брысь, брысь!» — да спрашивает племянницу хриплым голосом: «— А что пишет кнесь Иван?». Но и эти немногие слова характеристичны для престарелой аристократки, которую в доме Одинцовой «для ради важности держат». Старого взяточника, председателя казенной палаты в «Отцах и детях», полностью характеризует умиленно-сладкая фраза: «каждая пчелочка с каждого цветочка берет взяточку...».

Характер Базарова выпукло и живо рисуют не только его поведение, одежда, облик, но самая его речь, афористически заостренная, едкая и грубовато откровенная: «Посмотрим, к какому разряду млекопитающих принадлежит сия особа»; «Этакое богатое тело!.. Хоть сейчас в анатомический театр»; «бабы испугался!»; «В переделке была, братец ты мой, нашего хлеба покушала»; «Да полно тебе Лазаря петь!» (отцу); «дубина была порядочная» (о дедушке Аркадия); «княжеское отродье»; «Как бы этот идиот поразился, если б услышал тебя!» (о дяде Аркадия). Базаров резок не только с другими, он беспощаден и тогда, когда говорит о себе самом. Резкость эта идет не от грубости характера: она продиктована ненавистью разночинца-демократа к отвергаемой им дворянской, барской культуре и паче всего к прекраснородной дворянской фразе. Не случайно Базаров прерывает пустопорожнее красноречие Аркадия характерной фразой: «— О друг мой, Аркадий Николаич!.. Об одном прошу тебя: не говори красиво». Тургенев заставляет Базарова изменить своей манере выражаться только в единственном случае во всем романе, когда умирающий Евгений говорит посетившей его Одинцовой: «— Прощайте... Послушайте... ведь я вас не поцеловал тогда... Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет».

Искусством языковой детализации Тургенев великолепно владел и в построении своей авторской речи. Так, для обозначения одного действия в «Накануне» он сумел найти восемь различных оттенков. Автор описывает смех, охвативший свидетелей мужественной расправы Инсарова с подгулявшим немец-

ким ремесленником, которого тургеневский герой бросил в пруд: «...неудержимый, несмолкаемый смех поднялся у них, как у небожителей Гомера. Первый визгливо, как безумный залился Шубин, за ним горохом забарабанил Берсенева, там Зоя рассыпалась тонким бисером, Анна Васильевна тоже вдруг так и покатила, даже Елена не могла не улыбнуться, даже Инсаров не устоял наконец. Но громче всех, и дольше всех, и неистовее всех хохотал Увар Иваныч...».

В приведенном отрывке замечательно не только самое богатство языковых оттенков, найденных писателем для выражения одного и того же действия (смеха), но и неразрывная связь этих выражений с характером каждого из смеющихся персонажей.

Тургенев справедливо отмечал, говоря о Пушкине, «объективность его дарования, в котором субъективность его личности сказывается лишь одним внутренним жаром и огнем». Этот «жар и огонь» в романах самого Тургенева проступал постоянно изнутри наружу, как субъективный пафос его произведений, потрясая даже такого сурового читателя, как Салтыков-Щедрин, — «общим строем романа». Эта «внешняя» (в отличие от «внутренней» пушкинской) субъективность повествования и составляла характерную особенность романической тургеневской прозы.

Описав объективно безрадостное детство Лаврецкого, не согретое любовью окружающих, Тургенев не только замечает, что «Федя не любил никого из окружавших его», но и страстно восклицает при этом: «Горе сердцу, не любившему с молодю!». Он не просто изображает последние минуты в жизни Маланьи Сергеевны, но и горько жалеет, вместе с ее свекром, эту «безответную» русскую крестьяночку, сравнивая ее с вырванным из родной почвы «деревцом», брошенным и засохшим «корнями на солнце». И не только ее, не только «бедного музыкуса» Лемма мучительно и страстно жалел их создатель, но и таких своих героев, как Рудин, Инсаров, Ирина, Базаров, Нежданов, Паклин и Маркелов, к которым во многом относился критически и страстно.

Эта лирическая взволнованность судьбой своих созданий составляла душу тургеневских произведений, являлась лучшей чертой его писательского таланта. Лев Николаевич Толстой, при жизни писателя относившийся к нему пристрастно и зачастую недоброжелательно, писал о Тургеневе 10 января 1884 года Пыпину: «Он не употреблял свой талант (умение хорошо изображать) на то, чтобы скрывать свою душу, как это делали и де-

дают, а на то, чтобы всю ее выворотить наружу. Ему нечего было бояться».⁴⁰

Лирическая взволнованность тургеневской повествовательной прозы определяет и тот «общий строй» его романов, о котором говорил Салтыков. Не случайно музыка, замечательные описания ее Тургеневым занимают такое значительное место в его романах. Рудин впервые встречается с Натальей Ласунской под музыку Пандалевского. В «Дворянском гнезде» играет не только Лемм, но и Лиза, и Паншин, и даже Варвара Павловна. Кульминация и развязка этого романа связаны с композицией Лемма.

В «Отцах и детях» сближение Базарова с Анной Сергеевной предваряется сонатой Моцарта, которую исполняет Катя. И эта музыка как бы предвещает трагическую судьбу героя: «Аркадия в особенности поразила последняя часть сонаты, та часть, в которой, посреди пленительной веселости беспечного напева, внезапно возникают порывы такой горестной, почти трагической скорби...». Мучительный конец Инсарова предваряется описанием драматической оперы, которую он слушает вместе с Еленой. Музыка звучит и со страниц двух последних романов Тургенева.

А ведь душа музыки — чувство. Звуки той музыки, которую слушал Лаврецкий у Лемма, «сами пылали любовью». «Пылают любовью» и описания пейзажей в романах Тургенева, как бы «вторя гимну» (слова Шубина в «Накануне») того чувства, которое переживают его герои. Внутренней музыкой ритмической речи пронизан весь «общий строй романа» в творческом наследстве писателя. Георг Брандес не случайно обмолвился о Тургеневе следующей фразой: «... он никогда не придавал своим романам и повестям стихотворную форму, однако его произведения всегда трогают нас».⁴¹ Сосредоточенность, неразрывное единство в ритмическом течении тургеневской повествовательной прозы всех компонентов произведения, начиная с характеров и событий, кончая характеристической деталью и выразительными средствами языка, — вот что составляет обаяние Тургенева-художника, подсказавшее П. А. Кропоткину замечательное образное определение: «Проза его звучна, как музыка».

4

И Гончаров и Тургенев одинаково глубоко понимали значение романа как ведущего жанра в любой национальной литера-

⁴⁰ Тургенев в русской критике, стр. 524.

⁴¹ Иностранная критика о Тургеневе, стр. 27.

туре, которая «вышла из детства» (Гончаров), потому что «достаточно высказались уже стихии нашей общественной жизни» (Тургенев). Оба писателя считали, вслед за Белинским, роман синтетическим жанром, вобравшим в себя специфические признаки всех трех родов художественной литературы, чтобы послужить орудием широкого воспроизведения современной общественной жизни.

Гончаров и Тургенев, как теоретики русского романа, расходились, однако, в главном. Первый считал задачей романа творческое воспроизведение «установившихся и успокоившихся форм жизни», думая, что творчество романиста как «объективного художника» с «новою, нарождающеюся жизнью... не ладит». А Тургенев не менее убежденно утверждал, что задачей романиста является изображение тех мгновений, «в которые прошедшее умирает и зарождается нечто новое».

В предисловии 1869 года к роману «Обрыв» Гончаров писал: «Русская беллетристика со времени Гоголя все еще следует по пути отрицания в своих приемах изображения жизни, — и неизвестно когда сойдет с него, сойдет ли когда-нибудь и нужно ли сходить?».⁴² Главной чертой романической трилогии Гончарова был, как и в «Мертвых душах», действительно пафос отрицания отмиравшего прошлого: в «Обыкновенной истории» — усадебной романтики Александра Адуева; в «Обломове» — всего крепостнического строя, порождавшего «обломовщину»; в «Обрыве» — «артистической обломовщины», представленной Райским. Положительные характеры плохо давались Гончарову, как и Гоголю (Петр Иванович, Штольц, Тушин), и он сам признавал это. В образах Ольги Ильинской и Веры художник ярко воплотил женские характеры лучших представителей образованной молодежи, задыхающейся в рамках старого общества и рвущихся к новой правде. Но Гончаров и здесь остановился на полдороге, а Веру даже заставил повернуть назад, примирив ее с требованиями консервативной бабушкиной морали.

Главный же пафос тургеневских романов, в полном согласии с мнением Льва Толстого, хорошо определил Салтыков-Щедрин в некрологе, посвященном русскому романисту: «Тургенев был человек высоко развитый, убежденный и никогда не покидавший почвы общечеловеческих идеалов. Идеалы эти он приводил в русскую жизнь с тем сознательным постоянством, которое и составляет его главную неопценимую заслугу перед русским об-

⁴² И. А. Гончаров. Литературно-критические статьи и письма, стр. 102.

ществом. В этом смысле он является прямым продолжателем Пушкина и других соперников в русской литературе не знает». ⁴³

Общественные идеалы, о которых говорит здесь Салтыков, Тургенев воплотил в образах своих борцов против неправды старого мира, за победу новой демократической правды (Рудин, Инсаров, Елена, Базаров, Нежданов, Марианна, Маркелов, Остроумов, Павел). Пусть гибнут или теряют, как Нежданов, веру в победу своего «дела» некоторые из этих героев; пускай сам Тургенев не верит в возможность революционной переделки русских общественных отношений, — но он показал, что революционеры и демократы были лучшими людьми в России; но внутренним жаром его романов был пафос утверждения общечеловеческой, т. е. всенародной правды борцов за победу нового над старым.

При всем тяготении Гончарова к Гоголю и Тургенева к Пушкину, в художественной натуре обоих писателей были черты, существенно отличавшие русских романистов середины XIX века от их великих учителей. Гоголь представлял себе художника пламенным проповедником божественной истины, а Гончаров настаивал на полной беспристрастности писателя-реалиста, называя идеального романиста «объективным художником». Пушкина, по словам Тургенева, отличала «объективность его дарования, в котором субъективность его личности сказывается одним внутренним жаром и огнем». В романах же самого Тургенева этот «внутренний жар и огонь» постоянно прорывался наружу, освещая отблеском своего зарева трагические фигуры его героев, накаляя и самый язык его произведений. Своеобразие эстетических воззрений каждого из двух писателей определило во многом и самую художественную структуру созданных ими двух типов романа.

Гончаров, утверждая, что «творчество требует спокойного наблюдения уже установившихся и успокоившихся форм жизни», выработал форму многотомного романа с его языком спокойного эпического повествования, с его обстоятельным изображением немногих типических характеров, во всех поворотах и оттенках их проявления, в обстановке, обрисованной со скрупулезным вниманием художника к самым незначительным мелочам, к самым ничтожным деталям быта.

Тургенев, стремившийся к изображению тех «мгновений» в русской общественной жизни, в которые «прошедшее умирает и зарождается нечто новое», — стал создателем концентрированной, хотя и ограниченной по объему формы романа с языком

⁴³ Тургенев в русской критике, стр. 397.

страстной лирической взволнованности, с характерами, резко обозначенными в главных чертах своего духовного содержания, с событиями несложными, но трагедийными для судьбы героев, с деталями немногими, но характеристическими по своему художественному значению в произведении.

Эти два типа русского романа, сложившиеся в творчестве Тургенева и Гончарова в 50-е и 60-е годы XIX столетия и послужившие могучим оружием в идеологической борьбе на рубеже смены двух общественно-экономических укладов в России, никогда более не проявлялись в дальнейшем в такой классически завершенной форме, но оказали свое могучее влияние на развитие и формообразование русского, а отчасти и мирового романа последующих эпох.





А. И. БАТЮГО

СТРУКТУРНО-ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНОВ ТУРГЕНЕВА 50-х—НАЧАЛА 60-х ГОДОВ

Вопрос о структурном и жанровом своеобразии тургеневского романа с давних пор занимал советских исследователей. Работами В. М. Фишера, Б. М. Эйхенбаума и в особенности Л. В. Пумпянского внесен несомненный вклад в эту область изучения творчества писателя. Сравнительно недавно вышла большая монография А. Г. Цейтлина «Мастерство Тургенев-романиста», в которой эта проблема также занимает видное место. Тем не менее этот вопрос вряд ли можно считать уже решенным.

Прежде всего о жанре. В работах названных исследователей неукоснительно проводится мысль о тесной зависимости между тургеневским романом и повестью; замечается явная склонность объединять повесть и роман Тургенева по жанровому признаку. Определяющей особенностью тургеневской повести В. М. Фишер, например, считает общечеловеческий, «вечный» элемент в ее содержании, а основной заботой Тургенева при работе над нею — изображение человеческой личности вне сферы ее общественных интересов. Общественное содержание — область тургеневского романа, однако и там, полагает исследователь, оно не занимает центрального положения. «Тургеневу-художнику, — пишет он, — общественная деятельность его героев нужна только как посторонняя сила, известным образом определяющая человеческую личность. Внимание его сосредоточено на личности; все остальное — в отдалении».¹ Очевидное предпочтение общечеловеческому, вечному перед временным (общественное содержание) постоянно заставляет Тургенева, по мысли В. М. Фишера, прибегать в своих романах к жанру повести. Таким образом,

¹ Творчество Тургенева. Сборник статей под редакцией И. Н. Розанова и Ю. М. Соколова, М., 1920, стр. 24.

роман Тургенева в жанровом отношении выглядит как почти механическое сочетание элементов повести и романа. Иллюстрируя эту свою мысль примерами, Фишер продолжает: «В то время как в усадьбе Ласунской возникает, развивается и завершается любовь Наташи к Рудину, в соседней усадьбе идут разговоры о Рудине, ведется рассказ о его молодости, о той среде, которая его породила. Первое — типическая тургеневская повесть; второе — дает этой повести общественно-исторический фон; третье — рассказ Рудина о своей деятельности — еще углубляет общественно-историческую сторону романа.

«В „Дворянском гнезде“ нащупываются две повести: героиней первой является Варвара Павловна, героиней второй — Лиза. Родословная Лаврецкого, его разговоры с Паншиным и Михалевицем, его жизнь в деревне создают общественный роман.

«Роман „Отцы и дети“ состоит из трех эпизодов: 1) Базаров у Кирсановых, 2) Базаров у Одинцовой, 3) Базаров у родителей; первый эпизод имеет общественно-исторический интерес, два вторых — общечеловеческий.

«„Дым“ включает повесть о студенческой любви Литвинова к Ирине; эпизод в Бадене составляет общественно-историческую сторону романа».²

Ошибочность вывода В. М. Фишера относительно предпочтения, якобы оказываемого Тургеневым общечеловеческому началу перед началом общественно-историческим, несомненна. Впрочем, даже если бы В. М. Фишер оказался прав, все равно то, что, с его точки зрения, все-таки характеризует жанр тургеневского романа, — а именно общественное содержание, — не может служить исчерпывающим критерием при определении своеобразия Тургенева-романиста. Ведь романы с общественным содержанием писал не один Тургенев. Неизбежно возникает проблема: в чем выражается жанровое отличие такого тургеневского романа от целого ряда романов на аналогичную тему, созданных другими писателями.

Б. М. Эйхенбаум, занимаясь вопросами жанра в связи с изучением романа «Рудин», называет это произведение повестью, «шаблонность фабулы и персонажей» которой заставляет видеть в ней эпигонское «завершение целой серии повестей» 30—40-х годов.³ В работе Б. М. Эйхенбаума масса точных, конкретных наблюдений, не позволяющих отрицать связь «Рудина» с «светской повестью». Однако какого рода эта

² Там же, стр. 23—24.

³ См.: И. С. Тургенев, Сочинения, т. V, М.—Л., 1928, стр. 287.

связь? По преимуществу историко-литературная. Общность отдельных мотивов, психологических положений и проблем в романе Тургенева и произведениях его предшественников, отмеченная Б. М. Эйхенбаумом, еще не доказательство тесного родства и по жанровому признаку. В собственном творчестве Тургенева родство повестей и романов по известной общности и даже преемственности содержания — также факт давно установленный, и тем не менее повесть тургеневская остается повестью, а роман — романом. Термины «жанровая неопределенность» и «повесть», употребленные Б. М. Эйхенбаумом при анализе «Рудина», распространяются им и на некоторые другие романы Тургенева. Так, например, по поводу «Отцов и детей» в его комментарии сказано: «...Тургенев приехал в Россию, но „повесть“ была еще не закончена. О том, что повесть (или «роман», как он теперь иногда называет свою новую вещь) близится к концу, он сообщает своим друзьям...» и т. д.⁴

Двойной термин (повесть—роман) сохраняется и в статье Л. В. Пумпянского о «Дыме». В этой статье Л. В. Пумпянский настаивает на том, что, «с точки зрения жанровой, „Дым“ не есть роман», что «Тургенев... принужден ограничиться усложненной в направлении романа повестью».⁵

Наконец, в названной выше монографии А. Г. Цейтлина эта двойная терминология возводится в непреложный закон и прилагается ко всем романам Тургенева. Можно «поучиться у Тургенева, — пишет он, — созданию особой разновидности общественно-психологического романа, который стоит на границе повести по предельной сжатости, концентрированности своего содержания».⁶ Как видим, главный критерий, применяемый здесь автором для определения жанра тургеневского романа, — это его объем. Нужно сказать, что такой вывод уязвим даже с точки зрения простого арифметического расчета. У Тургенева есть не только «предельно сжатые», но и пространные повести и романы. «Вешние воды», например, настолько велики, что по размеру своему ничтожно мало уступают «Дворянскому гнезду», «Накануне» и «Дыму», а «Рудина» превосходят. Тем не менее «Вешние воды» — повесть, романом ее — в тургеневском значении этого слова — никак не назовешь. Роман «Новь» также не

⁴ Там же, т. VI, М.—Л., 1929, стр. 375.

⁵ Там же, т. IX, М.—Л., 1930, стр. XVIII—XIX. — Намеренно привожу цитату из менее удачной статьи Л. В. Пумпянского. О его статье, посвященной жанровой характеристике первых четырех романов Тургенева, речь впереди.

⁶ А. Г. Цейтлин. Мастерство Тургенева-романиста. «Советский писатель», М., 1958, стр. 433.

внушает мысли о его «предельной сжатости». Таким образом, критерий объема, выдвигаемый А. Г. Цейтлиным, довольно шаток.

Есть другой критерий, с помощью которого, наоборот, становится очевидным принципиальное различие между повестью и романом Тургенева, — емкость одновременно и содержания и методов его реализации, — качество, присущее только тургеневскому роману. Подробно об этом придется говорить в дальнейшем, а пока приведем еще одну выдержку из работы Цейтлина, примечательную в том отношении, что, наряду с ошибочными представлениями о тургеневском романе как романе-повести, в ней указывается на первоначальный и, по-видимому, основной источник формирования подобного рода представлений. Вот эта выдержка (разрядка моя, — А. Б.): «Тургенев не случайно называл свои романы повестями: они действительно стоят на грани между этими жанрами... И этой гибриднойостью жанра определяются многие особенности структуры тургеневского романа».⁷

Итак, первопричина происхождения «гибридного» термина и всего, что с ним связано, — собственно авторские суждения о жанре своих романов. Действительно, на протяжении многих лет Тургенев попеременно называет свои романы то романами, то повестями. Колебания Тургенева в определении жанра своих романов продолжают вплоть до работы над «Новью». Только в предисловии к собранию романов в издании 1880 года они все шесть твердо и безоговорочно определены автором как романы. Ясно, что и в бесконечных колебаниях жанровой терминологии у Тургенева, и в как бы неожиданном их прекращении была какая-то логика. Ясно и другое: не разобравшись, в чем тут дело, трудно прийти к окончательному выводу о природе жанра тургеневского романа.

В основе этих колебаний лежало не сознание Тургеньевым жанровой неопределенности своих романов и романа вообще, а нечто другое. Ведь уже в 1853 году Тургенев отдает себе ясный отчет в том, что «роман — не растянутая повесть, как думают иные», что эти жанры не следует смешивать (письмо к П. В. Анненкову от 25 мая ст. ст. 1853 года). Почему же в дальнейшем Тургенев так колеблется?

Как известно, первый опыт Тургенева на поприще романиста оказался неудачным. Начатый в Спасской ссылке роман «Два поколения», на который Тургенев возлагал столько надежд (отказ от «старой манеры»), не был закончен и навсегда отло-

⁷ Там же, стр. 264.

жен в сторону ввиду неблагоприятных отзывов друзей и личной неудовлетворенности писателя. Многочисленные «частности» и «отдельные сцены», заполонив роман, предопределили структурную аморфность этого «сочинения». Единого, стройного целого не получилось.

Суровые отзывы литературных друзей о «Двух поколениях» и признание автором существенных недостатков в структуре этого романа — отправная точка многолетних колебаний жанровой терминологии у Тургенева. Обескураженный неудачей первого опыта, Тургенев вслед за этим как бы и вовсе не рассчитывает на успех в создании романа, мало верит в свою способность к решению больших творческих задач. Именно в таких условиях протекает работа над «Рудиным». С «Рудина» начинаются у Тургенева поиски новой романной формы, между тем «Рудина» в 50-е годы, как справедливо указывает Б. М. Эйхенбаум,⁸ Тургенев ни разу не назвал романом. Это — следствие осторожности. За первой неудачей Тургенева постигает вторая. «Рудин» в свою очередь подвергся ожесточенной критике со стороны литературных друзей и советчиков, убедивших писателя в необходимости существенной его переработки, и был затем довольно холодно встречен публикой. В результате Тургенев становится еще более «скромным» и, словно демонстрируя свою скромность, включает «Рудина» в состав «Повестей и рассказов» 1856 года. Но с этого же года Тургенев начинает борьбу за право называть свои новые крупные вещи романами, борьбу еще неуверенную и даже робкую. Чуткая реакция на критические замечания по поводу его романов превращается у Тургенева в постоянную готовность «сбавлять балл» этим своим произведениям, покорно зачислять их в разряд повестей. Подробный анализ, с этой точки зрения, огромного эпистолярного наследия писателя был бы чрезвычайно показателен, однако он завел бы слишком далеко. За недостатком места обратимся к наиболее характерным примерам.

«Дворянское гнездо», задуманное в 1856 году, Тургенев тогда же назвал романом.⁹ Правда, этот термин почти сразу же исчезает, но появляется вновь при очень знаменательных обстоятельствах. Шумный успех «Дворянского гнезда» вселяет в Тургенева уверенность в своих силах и тотчас же отражается на характере употребляемой им жанровой терминологии. 27 марта старого стиля 1859 года Тургенев пишет графине Ламберт: «Я

⁸ И. С. Тургенев, Сочинения, т. V, стр. 278

⁹ В. П. Боткин и И. С. Тургенев. Неизданная переписка, «Academia», М.—Л., 1930, стр. 98.

очень рад, что я не поддался желанию пользоваться успехом моего романа и не выезжал направо и налево».¹⁰ Слова Тургенева о том, что он не «поддался желанию пользоваться успехом», — лишь кокетливая фраза, в чем убеждают нас воспоминания П. В. Анненкова, из которых видно, что Тургенев «выезжал направо и налево» чуть ли не каждый день. Но не в этом дело. Важно то, что употребление термина «роман» в данном случае — прямое следствие «успеха». Однако через какой-нибудь десяток дней Тургенев получает известное письмо И. А. Гончарова о «Дворянском гнезде», переполненное жесткими критическими замечаниями и ядовитыми намеками на плагиат. Мажорное настроение Тургенева резко падает, и в прямой связи с этим, 7 (19) апреля 1859 года, отвечая на письмо Гончарова, Тургенев высказывает прямо-таки уничижительные суждения о своей... «повести». «Скажу без ложного смирения, — пишет он, — что я совершенно согласен с тем, что говорил „учитель“ о моем „Дворянском гнезде“. Но что же прикажете мне делать? Не могу же я повторять „Записки охотника“ „ad infinitum?“ А бросить писать тоже не хочется. Остается сочинять такие повести, в которых, не претендуя ни на цельность, ни на крепость характеров, ни на глубокое и всестороннее проникновение в жизнь, я бы мог высказать, что мне приходит в голову. Будут прорехи, сшитые белыми нитками, и т. д. Как этому горю помочь? Кому нужен роман в эпическом значении этого слова, тому я не нужен; но я столько же думаю о создании романа, как о хождении на голове: что бы я ни писал, у меня выйдет ряд эскизов».¹¹ Не менее примечателен «смирненный» тон суждений о «Дворянском гнезде» в письме Тургенева к Морицу Гартману, написанном под явным и еще очень свежим впечатлением от письма Гончарова.¹² «...напечатал, — сообщает Тургенев, — маленький роман, который вы может быть прочтете...». Жестким письмом Гончарова подсказаны Тургеневу и робкое определение жанра «Дворянского гнезда» (хотя и роман, но «маленький»), и неуверенность в том, что его прочтут («может быть прочтете...»). Потребовалось несколько месяцев исключительного успеха «Дворянского гнезда» среди читателей, чтобы это настроение писателя потеряло, наконец, свою остроту. И когда это произошло, на титульном листе отдельного издания

¹⁰ «Голос минувшего», 1914, № 10, стр. 206.

¹¹ «Русская старина», 1900, № 1, стр. 18—19.

¹² Письмо к Морицу Гартману, датированное 30 марта (11 апреля) 1859 года, еще не известно в печати; оно будет опубликовано в III томе «Полного собрания писем И. С. Тургенева», подготавливаемого в ИРЛИ.

«Дворянского гнезда», вышедшего в свет в конце августа 1859 года, появился выразительный подзаголовок: «Роман».

В период повсеместного признания «Дворянского гнезда» Тургенев уже работал над «Накануне». В июле и августе 1859 года он часто пишет друзьям о своем новом произведении, в подавляющем большинстве случаев называя его романом. Письма эти дышат спокойствием и уверенностью. «Пока я занимаюсь своим романом, который подвигается понемногу...»;¹³ «Я много работаю над новым моим романом...»;¹⁴ «Надеюсь к половине ноября привезти в Москву... роман»;¹⁵ «... мой новый роман будет помещен в Русском вестнике».¹⁶ Роман «Накануне» не только роман — это «новый роман», следовательно, и более ранние романы в это время Тургенев уже не склонен называть повестями. Однако в октябре 1859 года, закончив работу над «Накануне», Тургенев неожиданно начинает сомневаться в оригинальности этого произведения. И вообще ему не ясно, что вышло из-под его пера. Своими впечатлениями он делится с П. В. Анненковым: «... я теперь не имею никакого суждения о том, что я произвел на свет: кажется, эротического много, Шатобрианом пахнет...».¹⁷ Неизбежный спутник сомнения — термин «повесть» — всплывает в этом же письме: «Конченная повесть (название ей по секрету: «Накануне»...)». Безусловно в очевидной связи с содержанием этого письма во всех относящихся к октябрю—ноябрю 1859 года письмах Тургенева, в которых упоминается о «Накануне», этот термин встречается очень часто. Еще один в высшей степени характерный пример колебания жанровой терминологии в связи с «Накануне». 3 (15) декабря 1859 года Тургенев писал П. В. Анненкову: «...сейчас была графиня Ламберт... и она (прочитавши мой роман)... неопровержимо доказала мне, что он никуда не годится...».¹⁸ С этого момента долгое время, захватывающее даже первую стадию работы над «Отцами и детьми», термин «роман» вовсе не употребляется Тургеневым.

Обратимся теперь к «Отцам и детям». Здесь такая же картина. Достаточно привести два-три примера, чтобы в этом убедиться. 26 сентября ст. ст. 1861 года Тургенев извещал Анненкова: «... пишу вам через Тютчевых, которые... осудили мою

¹³ А. Фет. Мои воспоминания, ч. 1. М., 1890, стр. 306.

¹⁴ Письма И. С. Тургенева к графине Е. Е. Ламберт. М., 1915, стр. 39.

¹⁵ «Вестник Европы», 1885, № 3, стр. 29.

¹⁶ В. П. Боткин и И. С. Тургенев. Неизданная переписка, стр. 161.

¹⁷ «Вестник Европы», 1885, № 3, стр. 34.

¹⁸ Там же, стр. 31.

повесть на сожжение...».¹⁹ Статья «По поводу „Отцов и детей“», пожалуй, самый любопытный в этом отношении документ. Шесть раз на протяжении этой статьи Тургенев пользуется только термином повесть, однако в подстрочнике он приводит цитату из своего дневника за 1861 год, начинающуюся фразой: «Кончил, наконец, свой роман».²⁰ Конечно, и это противоречие не случайно, и в нем есть своя закономерность. В июле 1861 года, заканчивая роман, Тургенев мог только смутно догадываться о возможной неблагоприятной реакции на него в демократическом лагере. Он еще был относительно спокоен. Статья же «По поводу „Отцов и детей“» была адресована, главным образом, «молодому поколению», мнением которого Тургенев дорожил, но которое упорно не верило в его добрые намерения при «сочинении Базарова» и продолжало считать роман «Отцы и дети» «клеветой». В статье «По поводу „Отцов и детей“», несмотря на активную защиту от нападок, все-таки явственно ощущается покаянное чувство писателя, сознание им какой-то вины перед демократической молодежью. Что касается романа «Дым», напомним красноречивое само по себе начало предисловия к отдельному изданию этой вещи: «Ввиду многообразных нареканий, которым подверглась повесть „Дым“...».²¹

Со второй половины шестидесятых годов употребление Тургеневым термина «повесть» в отношении романов ощутимо идет на убыль. За очень редкими исключениями «Дым» определяется как роман. «Новь» в огромном количестве посвященных ей писем называется повестью только два раза, да и то лишь в момент первоначального оформления замысла. И первые четыре романа, нередко в это время упоминаемые в переписке писателя, лишь в исключительных случаях называются повестями. Тургенев создал особую форму романа и больше в этом не сомневается. Поэтому и критика теперь уже не оказывает столь заметного в прошлом влияния на настроения писателя. Горячий прием, устроенный Тургеневу прогрессивной молодежью во время его приезда на родину в 1879 году, окончательно убеждает писателя в том, что он общепризнанный романист. И двойная жанровая терминология для характеристики собственных романов отныне не применяется Тургеневым.

Мы попытались доказать, что сбивчивая жанровая терминология — лишь результат проходящего сомнения Тургенева

¹⁹ Там же, № 4, стр. 498.

²⁰ И. С. Тургенев, Сочинения, т. XI, Л., 1934, стр. 460.

²¹ Там же, т. XII, Л., 1933, стр. 282.

в своих возможностях романиста. Она подсказана не жанровой неопределенностью тургеневского романа, а суровыми суждениями о нем читателей и критики.²² Таким образом, сама по себе употребляемая Тургеньевым терминология, по-видимому, не может служить опорой для таких концепций, в которых тургеневский роман сближается с повестью по жанровому признаку.

Подлинные представления Тургенева о жанровых свойствах его романов коренятся не в потоке непосредственно жанровых определений («повесть», «роман»), а в его прямых и косвенных суждениях о том, что и как изображается в его романах. В предисловии к собранию романов в издании 1880 года Тургенев писал: «Автор „Рудина“, написанного в 1855-м году — и автор „Нови“, написанной в 1876-м, является одним и тем же человеком. В течение всего этого времени я стремился, насколько хватило сил и умения, добросовестно и беспристрастно изобразить и воплотить в надлежащие типы и то, что Шекспир называет: „the body and pressure of time“, и ту быстро изменяющуюся физиономию русских людей культурного слоя, который преимущественно служит предметом моих наблюдений».²³ Емкие определения «тип», «общественный тип», «новый тип», как правило, употребляются писателем только тогда, когда он говорит о своих романах. В том же предисловии, назвав Елену Стахову «новым типом в русской жизни», Тургенев продолжает: «...но недоставало героя, такого лица, которому Елена, при ее еще смутном, хотя сильном стремлении к свободе, могла предаться».²⁴ Уже в самый момент возникновения замысла «Накануне» (1855 год) Тургенев намеревался поставить рядом с Еленой другой «новый тип» — не только выразителя передовых общественных тенденций («стремление к свободе»), но и деятеля. В сущности, реализация замысла романа именно потому только и отодвигалась долгое время в сторону, что у Тургенева не было «под рукой» еще одного типа, предназначавшегося в спутники Елене. Беглого очерка этого типа, обнаруженного в тетрадке Каратеева, оказалось недостаточно, и Тургенев приступил к выполнению замысла только тогда, когда люди инсаровского склада начали заметным образом проявлять себя и в русской жизни.

²² Впрочем, следует иметь в виду и еще одну, не главную, но возможную причину сбивчивой жанровой терминологии у Тургенева — неустоявшиеся понятия о жанре у большинства крупных русских писателей XIX века, обусловленные оригинальными поисками и разработкой новых форм эпического повествования.

²³ И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. 11, М., 1956, стр. 403.

²⁴ Там же, стр. 406.

В январе 1873 года, начиная работать над «Новью», Тургенев пишет С. К. Брюлловой: «Я сам понимаю и чувствую, что мне следует произвести нечто более крупное и современное, — и скажу Вам даже, что у меня готов сюжет и план романа — ибо я вовсе не думаю, что в нашу эпоху перевелись общественные типы...».²⁵ В 1874 году, вспоминая об «Отцах и детях», Тургенев следующим образом характеризует Базарова: «А Базаров все-таки еще тип, провозвестник, крупная фигура, одаренная известным обаянием, не лишенная некоторого ореола».²⁶ Чрезвычайно характерно в этом отношении и письмо Тургенева к Кавелину (17 декабря ст. ст. 1876 года) по поводу «Нови». «Быть может, — писал Тургенев, — мне следовало бы резче обозначить фигуру Павла, Соломинского фактотума, будущего деятеля, но это слишком крупный тип, — он станет со временем... центральной фигурой нового романа...».²⁷

Ни в одной повести Тургенева нет таких ярких и крупных типов — выразителей общественного самосознания, — какими являются центральные герои его романов: Рудин, Лаврецкий, Елена Стахова, Инсаров, Базаров. Тургеневский роман без общественного типа — крупной или, в крайнем случае, достаточно колоритной в смысле общественной личности, также до известной степени отражающей общественное самосознание (Потугин, Соломин), — просто невыносим. В этом одно из существенных отличий тургеневского романа от его повести.

Анализу этой особенности тургеневского романа посвящена статья Л. В. Пумпянского «Романы Тургенева и роман „Накануне“». Жанр тургеневского романа здесь определен термином «культурно-героический роман». Правда, в следующей своей статье Л. В. Пумпянский считает нужным оговориться, что этот термин не приложим к двум последним романам Тургенева: «С „Дыма“, — отмечает он, — начинается падение романного творчества Тургенева... распад самого жанра тургеневского романа, выражающийся в первую очередь в падении централизующей роли героя...».²⁸ Л. В. Пумпянский видит «падение» и «распад» жанра в снижении идеологической и сюжетной роли героя. Это утверждение не кажется убедительным. Да, конечно, в развитии сюжета Потугин не играет главной роли. История Литвинова и Ирины могла быть рассказана и без его участия. Что касается идеологической «ценности» Потугина, она также не

²⁵ «Русская мысль», 1897, № 6, стр. 26.

²⁶ «Русская старина», 1883, № 10, стр. 225.

²⁷ «Русская мысль», 1892, № 10, стр. 8—9.

²⁸ И. С. Тургенев, Сочинения, т. IX, стр. V.

может идти ни в какое сравнение с базаровской или рудинской, например. И все же без Потугина нет романа. Без Потугина работа Тургенева над «Дымом», с точки зрения поставленной им перед собой задачи, превратилась бы в явную бессмыслицу. Недаром же, отвечая Писареву, Тургенев писал о Потугине: «а кочку я выбрал — по-моему — не такую низкую, как Вы полагаете. С высоты европейской цивилизации можно еще обозреть всю Россию».²⁹ «Дым» так же немислим без Потугина, как «Рудин» без своего главного героя, как «Дворянское гнездо» без Лаврецкого и Лизы, как «Отцы и дети» без Базарова. Очевидно, известное снижение идеологической и сведение почти на нет сюжетной функции героя в данном случае не сыграло определяющей роли. Только на этом основании нельзя заключать о «распаде» романного жанра у Тургенева. То же самое, по видимому, следует сказать о роли Соломина в «Нови».

Романы «Дым» и «Новь» не обладают всеми жанровыми признаками, характерными для первых четырех романов. Значит, построение первых четырех романов отличалось от конструкции последних двух. Только и всего. На это намекнул сам Тургенев, который писал Авдееву (25 января ст. ст. 1867 года): «Роман мой озаглавлен: „Дым“, может быть заглавие это переменится... написано в новом для меня роде (рядка моя, — А. Б.)».³⁰

Термин Л. В. Пумпянского «культурно-героический роман» не раскрывает вполне структурно-жанрового своеобразия и первых четырех романов Тургенева. Больше того, благодаря такой терминологии этот вопрос, как бы помимо желания автора, отодвигается на задний план. В самом деле, Л. В. Пумпянский справедливо указывает в своей статье, что предшественниками Тургенева в разработке такого романа были Пушкин и Лермонтов; что многие писатели — и сверстники Тургенева и более молодые — разрабатывали этот же жанр. Но если это так, если Тургенев не создал традиции, а только продолжил ее, пойдя по стопам Пушкина и Лермонтова; если жанр культурно-героического романа характерен для «значительной части всей русской литературы» (Л. В. Пумпянский, кроме Пушкина и Лермонтова, называет имена Герцена, Гончарова, Писемского, Лескова, Боборыкина, Чернышевского; не называет по именам, но имеет в виду всех писателей-демократов, писавших революционные

²⁹ И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. 12, М., 1958, стр. 376.

³⁰ «Русская старина», 1902, № 8, стр. 283—284. — Здесь Тургенев намекал, конечно, не на понижение идеологической и сюжетной роли героя, а скорее на появление в этом романе элементов прямой публицистики и сатиры.

романы в 60—70-е годы),³¹ то вопрос об оригинальности Тургенева в области построения романов все-таки не представляется достаточно ясным.

Наиболее устойчивый показатель своеобразия Тургенева-романиста — особая манера письма в его романах. Характернейшая особенность структуры тургеневского романа — подчеркнутая прерывистость повествования. Романы, написанные в пору расцвета таланта писателя, изобилуют сценами, как бы не завершенными в своем развитии, полными значения, не раскрываемого до конца. Такие сцены, с четкими обозначениями переходов от одной к другой, кладут отпечаток на общий поток действия в романе. Оно развивается быстро, но не плавно, нервными толчками. В главе VIII романа «Отцы и дети» описывается посещение Фенечки П. П. Кирсановым. Там есть такие строки:

«Да, — продолжал, как бы говоря с самим собой, Павел Петрович, — несомненное сходство. — Он внимательно, почти печально посмотрел на Фенечку.

«— Это дядя, — повторила она, но уже шопотом.

«— А! Павел! Вот где ты! — раздался вдруг голос Николая Петровича».

В главе XXI Василий Иванович и Аркадий беседуют о будущем Базарова.

«— Как вы думаете, — спросил Василий Иванович после некоторого молчания, — ведь он не на медицинском поприще достигнет той известности, которую вы ему пророчите?»

«— Разумеется, не на медицинском, хотя он и в этом отношении будет из первых ученых.

«— На каком же, Аркадий Николаич?»

«— Это трудно сказать теперь, но он будет знаменит.

«— Он будет знаменит! — повторил старик и погрузился в думу.

«— Арина Власьевна приказали просит чай кушать, — проговорила Анфисушка, проходя мимо...».

В той же главе изображается размолвка Базарова с Аркадием:

«Базаров растопырил свои длинные и жесткие пальцы... Аркадий повернулся и приготовился, как бы шутя, сопротивляться... Но лицо его друга показалось ему таким зловещим, такая нешуточная угроза почудилась ему в кривой усмешке его губ, в загоревшихся глазах, что он почувствовал невольную робость...»

³¹ См.: И. С. Тургенев, Сочинения, т. VI, стр. 12.

— А! вот куда вы забрались! — раздался в это мгновение голос Василия Ивановича. . .».

Этот прием столь же широко применяется и в «Накануне». Он присутствует даже в описаниях любовных объяснений героев, «безжалостно» прерывая их. Глава XVIII, сцена в часовне: «— Так ты пойдешь за мною всюду, — говорил он ей четверть часа спустя». Эта же глава заканчивается фразой: «— Так здравствуй же, — сказал он ей, — моя жена перед людьми и перед богом!». А следующая глава (другой писатель в данном случае ни за что бы не стал разбивать одну главу на две, как это делает Тургенев) начинается так: «Час спустя Елена. . .». В этом отношении характерен и дневник Елены. Казалось бы, устаревший для XIX века прием — приводить в тексте повествования дневник героя. Но весь вопрос в том, как приводить. Дневник Елены не только сокращает сцены, посвященные изображению ее характера и духовного развития, но, по-видимому, некоторые из них и вовсе исключает. Он их заменяет. Но этого мало. Сам дневник состоит из беглых отрывков (своеобразные сцены), и каждый из этих отрывков начинается многоточием. Все это подчеркивает вехообразность, прерывистость в изображении духовного развития героини.

Для Тургенева характерна манера вставлять в речи героев «почти цитаты» из многочисленных журнальных полемик. Сцены, где Базаров спорит с Павлом Петровичем, небрежно доказывая последнему, что «нас не так мало», что «от копеечной свечи Москва сгорела», что «бабушка надвое сказала» насчет неуспеха революционного дела, полны намеков на современность, но жгучую злобу дня. Все они отличаются беглостью, лаконизмом, но чувствуется их необыкновенная емкость. Наконец, романы в целом — и «Накануне», и «Отцы и дети» — представляют собою прерванные сцены: Инсаров и Базаров умирают, не успев довершить своего поприща. Таким образом, и романы вообще, а не только отдельные сцены в них, характеризует потенциальная возможность их продолжения, более разнообразного развития намеченных в них сюжетных линий и психологических положений. Но Тургенев не реализует этой заманчивой для романиста возможности. Основная цель его — нарисовать лишь в главных чертах духовный облик героя, рассказать о его настроении, о его идеях. Делается это так, что многие поступки и действия героя, определяющиеся его духовным складом, не нуждаются в изображении и не изображаются. Добролюбов в свое время упрекал писателя за то, что он в романе «Накануне» неожиданно прервал повествование на самом интересном месте. Если бы Тургенев раздвинул рамки повест-

ования и рассказал о дальнейшей жизни и борьбе Инсарова, впечатление, произведенное романом «Накануне», оказалось бы более сильным и действенным, — такова была мысль Добролюбова. В данном случае одна из типических особенностей тургеневского романа была воспринята Добролюбовым как типический его недостаток. Все дело в том, что, с точки зрения выполнения Тургеневым поставленной им перед собою задачи, «неожиданное» прекращение повествования было закономерно. Оно оправдывалось в первую очередь тем, что герои были четко изображены в основных своих качествах, определяющих их жизнь и в то же время являющихся характеристикой главного настроения передовых людей эпохи. Если бы роман «Накануне» был продолжен, мы бы узнали только новые подробности о жизни и деятельности этих героев. Но на основании того, что уже сказано в романе о Елене и Инсарове, качество и направление их возможных поступков в дальнейшем и так не вызвало никаких сомнений. Ясно, что Елена и Инсаров, попав в Болгарию, неизбежно приняли бы участие в национально-освободительном движении. Тургенева как художника можно было упрекнуть только в том случае, если бы к моменту прекращения романа такого впечатления еще не создалось. Но этого не случилось.

В «Отцах и детях» принцип прерывистого повествования дал аналогичный результат. По многим причинам Тургенев не мог или не пожелал показать Базарова в непосредственном революционном действии, но уже само изображение его смерти — убедительная характеристика богатых возможностей этого типа, непререкаемый критерий высокой значимости его поступков в будущем.

«Умереть так, как умер Базаров, — заключал Писарев, — все равно, что сделать великий подвиг... Оттого, что Базаров умер твердо и спокойно, никто не почувствовал себе ни облегчения, ни пользы; но такой человек, который умеет умирать спокойно и твердо, не отступит перед препятствием и не струсит перед опасностью».³²

Тургенев создал особую форму общественно-психологического романа, отличающуюся необычайной емкостью, вмещающую огромное содержание. Принцип изображения общественной и личной жизни в романах Тургенева — это своеобразный «конспект», как бы подлежащий дальнейшей обработке и расшифровке.

³² Д. И. Писарев, Избранные сочинения, т. I, ГИХЛ, М., 1934, стр. 257.

Образцом такого изображения может служить знаменитый диалог в главе X «Отцов и детей».

«Мы действуем в силу того, что мы признаём полезным, — промолвил Базаров. — В теперешнее время полезнее всего отрицание — мы отрицаем.

«— Все?»

«— Все.

«— Как? не только искусство, поэзию... но и... страшно вымолвить...»

«— Все, — с невыразимым спокойствием повторил Базаров».

В литературе о Тургеневе до сих пор возможны разные точки зрения на вопрос о том, что подразумевает Базаров, говоря «все»: религию или государственной строй в целом? Тургенев же не нашел нужным расшифровать это заявление, так как для него несравненно более важным было дать общее понятие о широком размахе отрицательной программы Базарова.

Сцены одна за другой быстро мелькают в романе, напоминая кинематограф.

Вот один из многих характернейших примеров (гл. XXVI):

«— Я убеждена, что мы не в последний раз видимся, — произнесла Анна Сергеевна с невольным движением.

«— Чего на свете не бывает! — ответил Базаров, поклонился и вышел.

«— Так ты задумал гнездо себе свить? — говорил он в тот же день Аркадию, укладывая на корточках свой чемодан».

Здесь разрыв между сценами ничем не заполнен и даже внешне никак не обозначен. По существу своему это как бы кадры, сменяющие друг друга в моменты острого, напряженного душевного состояния героя, но в целом создающие впечатление законченности, единства и полноты. Создание такой формы романа диктовалось теснейшей связью творчества Тургенева с современностью. Тургеневу важно было поспеть за убегающей «последней волной жизни», не опоздать в изображении «самого образа и давления времени», «быстро изменяющейся физиономии русских людей культурного слоя». Таким образом, форма романа Тургенева предугаана основной его особенностью — общественно-злободневной тенденцией.

Известная «сухость», эскизность этой формы смягчается другими средствами, характеризующими природу таланта Тургенева, — способностью к богатой пейзажной оркестровке изображаемых событий, проникновенным юмором и лиризмом. Даже философия, порою довольно мрачная, подается в светлой лирической огласовке. Лирика, одновременно печальная и

жизнелюбивая, особенно сильна в эпилогах романов Тургенева. Здесь она разливается широко и мощно, покоряет своей глубокой человечностью и красотой, приобретает органичное звучание. Анализируя роман «Накануне», Добролюбов не случайно обратил особое внимание на его конец. О страницах, посвященных изображению жизни Инсарова и Елены в Венеции, Добролюбов писал в своей статье: «Это последнее изображение особенно сильно подействовало на нас своей строгой истиной и бесконечно грустной прелестью; для нас это самое задушевное, самое симпатичное место всей повести...».³³ Эпилог романа «Отцы и дети» производит не менее сильное впечатление.

О тургеневской форме романа можно сказать, что ее отличает «сложная простота».³⁴ В сложной простоте, емкости, стремительной подвижности структуры тургеневского романа — один из немаловажных показателей его художественного своеобразия. В этом отношении с романом Тургенева не может соперничать ни одно крупное произведение русской литературы, в котором так же присутствует «культурно-героическое начало». В сущности, эта особенность структуры тургеневского романа не имеет аналогий в русской и западноевропейской литературе.

В тесном соответствии с формой романа Тургенева находятся приемы его психологического анализа. В сущности, они — неотъемлемая ее часть. Сложная простота структуры сочетается с не менее сложной «простотой» психологического анализа. Тургенев изображает психологический процесс, как бы идя рядом с читателем, поручая ему о многом в душевной жизни героя догадываться. В этих целях Тургенев пользуется методом так называемого «тайного» раскрытия душевных движений. «Поэт должен быть психологом, но тайным, — утверждал Тургенев. — Он должен знать и чувствовать корни явлений, но представляет только самые явления».³⁵ «Корни» душевных переживаний героя всегда присутствуют в ткани тургеневского повествования, но присутствуют незримо. Писатель строит свой анализ таким образом, что, не рассказывая о подоплеке душевных явлений, все-таки дает читателю возможность составить представление о ее сущности. Разумеется, Тургенев при этом рассчитывает на достаточно чуткого читателя. «Не вдавайтесь в излишнее мотивирование, — советовал Тургенев начинающей писатель-

³³ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, т. II, ГИХЛ, М., 1935, стр. 223.

³⁴ Заимствуем этот термин из работы Г. А. Бялого «Тургенев» (см.: История русской литературы, т. VIII, часть первая, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 396).

³⁵ «Русская мысль», 1886, № 12, стр. 84.

нице Л. Я. Стецькиной, — путный читатель поверит Вам и поймет Вас, — а непутный. . . Господь с ним — для него и писать не стоит».³⁶

Психологический анализ Тургенева скуп и «поверхностен» только на первый взгляд, в действительности же он очень богат и емок. Вот что писал Тургенев по поводу только одного слова в романе «Накануне» (см. начало главы XIX): «Когда же. . . Елена говорит Увару Ивановичу „плашмя“, она, чувствуя себя счастливою и желая ему угодить, напоминает ему об его царицынском хохоте. Можно, пожалуй, после слов „промолвила она наконец“ прибавить: „желая ему напомнить сцену в Царицыне“, но я полагаю, что это не совсем-то нужно; можно удовлетвориться и тем, что после слова „плашмя“ поставить несколько точек. . .».³⁷ Вне рамок художественного произведения даже самому художнику потребовалось несколько фраз, чтобы раскрыть психологическую нагрузку только одного слова. Прокомментированный автором прием — типичнейший в его практике. В главе XXV так изображается кратковременный выход Инсарова из бредового состояния: «— Резеда, — шепнул он, и глаза его опять закрылись». Снова одинокое слово полно глубокого психологического значения, которое можно понять, лишь вернувшись к описанию первого свидания Елены и Инсарова на квартире Инсарова. Проводив Елену, Инсаров подумал: «„Не сон ли это?“. Но тонкий запах резеды, оставленный Еленой в его бедной, темной комнатке, напоминал ее посещение». Значит, мысль о Елене не покидала Инсарова и во время его тяжелой болезни. В главе IX Базаров делает рискованное заявление: «— Эге-ге. . . Ты придаешь еще значение браку; я этого от тебя не ожидал». Сказанное Базаровым как будто оставляется без внимания. Но иная точка зрения на предмет все же чувствуется в подтексте, о ней дано понять. . . умолчанием: «Приятель сделал несколько шагов в молчанье» и затем перевели разговор на другую тему. Прием долгой паузы, умолчания, за которым, как правило, скрывается хотя и не названный, но понятный чуткому читателю поток мыслей, чувств и переживаний, — излюбленное, щедро применяемое Тургеневым средство психологической характеристики героев. Инсаров об игре Виолетты в «Травиате»:

«— Да, — промолвил он, — она не шутит: смертью пахнет.
«Елена умолкла».

³⁶ Письма И. С. Тургенева к Л. Н. и Л. Я. Стецькиным. Одесса, 1903, стр. 10.

³⁷ М. М. Стасюевич и его современники в их переписке, т. III, СПб., 1912, стр. 228.

В главе V «Отцов и детей» на террасу входит Фенечка — впервые при Аркадии, и «Павел Петрович строго нахмурил брови, а Николай Петрович смутился». Фенечка только вошла и вышла — больше ничего, но после этого «на террасе в течение нескольких мгновений господствовало молчание», нарушенное лишь приходом Базарова.

Описывая пребывание Базарова и Аркадия в губернском городе, Тургенев рисует беспощадно выразительный портрет пошлой нигилистки Кукшиной. Однако и в этих прямолинейно сатирических сценах писатель не пренебрегает психологическими паузами.

«— Господа, будемте говорить о любви, — прибавила Евдоксия, томно уронив руку на смятую подушку дивана.

«Наступило внезапное молчание».

В гл. XIX, мотивируя свой «внезапный» отъезд из имения Одинцовой, Базаров говорит о том, что он «у ней не нанимался».

«Аркадий задумался, а Базаров лег и повернулся лицом к стене.

«Прошло несколько минут в молчании».

В главе XXV, имея в виду свои отношения с Базаровым, Аркадий спрашивает собеседницу:

«Разве вы замечаете, что я уже освободился из-под его влияния?»

«Катя промолчала».

И т. д. и т. д.

Только приступив к чтению романа, еще в сущности ничего не зная о Базарове, читатель уже кое о чем догадывается. Николай Петрович, встретив Аркадия и Базарова, везет их в Марьино. По дороге Аркадий разнеживается:

«Какой зато здесь воздух! Как славно пахнет! Право, мне кажется, нигде в мире так не пахнет, как в здешних краях! Да и небо здесь...»

«Аркадий вдруг остановился, бросил косвенный взгляд назад и умолк».

Вскоре вслед за этим Николай Петрович начинает читать стихи из «Евгения Онегина». Базаров прерывает чтение: «— Аркадий! — раздался из тарантаса голос Базарова, — пришли мне спичку, нечем трубку раскурить». В дальнейшем выясняется, что это вмешательство Базарова не случайно. Очень скоро Базаров скажет Аркадию о Николае Петровиче: «А отец у тебя славный малый», но «стихи он напрасно читает». В главе XVI Базаров излагает свои взгляды на человеческое общество: «Все люди друг на друга похожи... Люди, что де-

ревья в лесу...». Одинцова с ним не соглашается, спрашивает Аркадия:

«— А ваше какое мнение, Аркадий Николаевич?

«— Я согласен с Евгением, — отвечал он.

«Катя поглядела на него исподлобья».

Во все продолжение этого разговора Катя не произносит буквально ни одного слова, только смотрит на «нигилистов», то «исподлобья», то с «недоумением»; но эти взгляды свидетельствуют о том, что девушка напряженно следит за разговором, безмолвно принимает в нем участие и не соглашается с «нигилистами». У нее своя точка зрения на предмет спора. Тем же «непрямым» методом раскрывается душевное состояние Базарова непосредственно перед дуэлью. Благодушно-презрительное отношение к ритуалу дуэли, ревниво соблюдаемому Павлом Петровичем, сказывается у Базарова, главным образом, в небрежных повторах конца фраз противника. Павел Петрович, напоминая причину дуэли, говорит:

«— Мы друг друга терпеть не можем. Чего же больше?

«— Чего же больше, — повторил иронически Базаров.

«— Что же касается до самых условий поединка, то так как у нас секундантов не будет — ибо где же их взять?

«— Именно, где их взять?».

И перед самой дуэлью:

«— Мы можем приступить?

«— Приступим.

«— Новых объяснений вы, я полагаю, не требуете?

«— Не требую...

«— Собогавайте выбрать.

«— Собогаволюю».

Такого рода повторы — также обычное явление в системе тургеневского психологического анализа. Так, например, в беседах Базарова с Одинцовой с помощью повторов изображено «тайное» стремление «заинтересованных лиц» к сближению друг с другом.

«— Вы так непогрешительно правильно устроили вашу жизнь...

«— И вы находите, что я непогрешительна...

«— Зачем вы, с вашим умом, с вашей красотой живете в деревне?

«— Как? Как вы сказали? — с живостью подхватила Одинцова. — С моей... красотой?..

«— Ну, теперь я понимаю, почему мы сошлись с вами; ведь и вы такой же, как я.

«— Мы сошлись... — глухо промолвил Базаров...

«— Я уверена, что ваша эта, как бы сказать, ваша напряженность, сдержанность исчезнет наконец?»

«— А вы заметили во мне сдержанность... как вы еще выразились... напряженность?».

Только после этой своеобразной подготовки происходит «взрыв» долго скрывааемых чувств: Базаров открыто признается в любви.

С помощью «тайного» психологического анализа Тургенев убеждает в том, что Базаров только с виду насмешник, скептик и бессердечный циник. Об этом свидетельствуют сцены объяснений Базарова с Одинцовой. Недомолвки, обрывки фраз, замедленные речи, паузы показывают, что Базаров и Одинцова все время ходят по краю пропасти. Но на большое, искреннее чувство способным оказывается в конце концов один Базаров. О суровой человечности, сдержанной силе переживаний Базарова, тающихся в глубине, свидетельствуют также его немногословные речи перед смертью. На отчаянный зов отца: «— Евгений!.. сын мой, дорогой мой, милый сын!» — Базаров отвечает медленно, и в голосе его звучат трагедийно-торжественные ноты:

«— Что, мой отец?».

В связи с этим примером уместно напомнить характерное суждение Тургенева о приемах психологического анализа, высказанное в рецензии на пьесу Островского «Бедная невеста». Выступая противником «тщательно выделанных, так называемых психологических анализов», Тургенев заявил, что ему «дороже всего те простые, внезапные движения, в которых звучно высказывается человеческая душа».³⁸

Психологический анализ Тургенева, несмотря на свою глубину, прозрачен. Читатель всегда имеет возможность под внешними покровами переживаний героя распознать, что происходит в «тайной» глубине его души. Автор здесь почти не помогает читателю. Его ремарки, объяснения, замечания по поводу того или иного душевного состояния героя, как правило, скупы, а зачастую и совсем отсутствуют. Тем не менее лишь в очень редких случаях не создается четкого представления о подспудной глубине переживаний героя. Во время первого визита к Одинцовой Аркадий и Базаров осматривают ее дом, и между ними происходит такой разговор:

«— Какой гранжанр! — заметил Базаров, — кажется, это так по-вашему называется? Герцогиня, да и полно.

³⁸ И. С. Тургенев, Сочинения, т. XII, стр. 139.

«— Хороша герцогиня, — возразил Аркадий, — с первого раза пригласила к себе таких сильных аристократов, каковы мы с тобой.

«— Особенно я, будущий лекарь, и лекарский сын, и дьячковский внук... Ведь ты знаешь, что я внук дьячка?..

«— Как Сперанский, — прибавил Базаров после небольшого молчания и скривив губы».

Что скрывается за последней фразой Базарова? Почему он кривит губы? Может быть, потому, что самокритической усмешкой хочет охладить ярко вспыхнувшее в нем в этом момент честолюбие? Или потому, что сознание своего «низкого» происхождения заставляет его еще раз испытать злобное чувство к ненавистным ему аристократам? Это не ясно. Другой случай также неясен. Речь идет о знаменитом базаровском рассуждении о лопухе. Случай этот очень важен и для общей характеристики идей Базарова, поэтому приведем большую цитату. Базаров говорит Аркадию: «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?» (см. главу XXI). И на Базарова и на Тургенева за этот пассаж много было излито критического негодования и в 60-е годы и позднее. Казалось бы, негодование вполне законное. Но вопрос этот все же спорен. Думается, что из всех критиков, анализировавших это место романа, принципиальность и подлинное чутье проявил один лишь Писарев, который писал: «Хорошо, я согласен с тем, что мы поставлены в необходимость работать для будущего, потому что плоды наших начинаний могут созреть только в течение нескольких столетий; цель наша, положим, очень возвышенна, но эта возвышенность цели представляет очень слабое утешение в житейских передрыгах. Человеку усталому и измученному вряд ли станет весело и приятно от той мысли, что его праправнук будет жить в свое удовольствие. В тяжелые минуты жизни утешаться возвышенностью цели — это, воля ваша, все равно, что пить неподслащенный чай, поглядывая на кусок сахара, привешенный к потолку».³⁹ Писарев тонко подметил сказавшуюся в этот момент

³⁹ Д. И. Писарев, Избранные сочинения, т. I, стр. 241.

у Базарова душевную усталость, вызванную сознанием грандиозности стоящей перед его поколением задачи, сознанием недостаточной подготовленности масс к ломке существующих устоев жизни, и гуманно извинил это временное проявление слабости.

Принципы «тайного» психологического анализа получили широкое применение и развитие в трех романах Тургенева — «Дворянском гнезде», «Накануне» и «Отцах и детях». В дальнейшем, в «Дыме» и «Нови», психологическая тайнопись хотя и не отвергается, но все же уступает много места обычному психологическому анализу, представляющему собой довольно подробный комментарий духовной жизни героев. Принципы психологического анализа в этих двух последних романах начали видоизменяться в связи с изменением жанровой структуры тургеневского романа. «Дым» и «Новь» — романы не только общественно-психологические, но и сатирико-публицистические. Во всяком случае элемент сатиры и публицистики в этих романах очень значителен. Публицистические же и сатирические задачи не предрасполагали писателя к щедрому применению усложненного психологического анализа; они требовали прямого, непосредственного выражения.

Как художник-психолог Тургенев не похож на своих современников — Островского, Гончарова и в особенности Л. Н. Толстого, пролагавшего совершенно новые пути в области психологического анализа, раскрывавшего широкие перспективы и возможности для изображения «диалектики человеческой души». Но и тургеневский психологический анализ не был проходящим явлением в истории русской литературы. Тургеневская психологическая тайнопись нашла в дальнейшем широкое применение и развитие в творчестве такого замечательного художника, как Чехов, — в его рассказах, повестях и в особенности в его драматургии, исключительно насыщенной «подтекстом», «подводными течениями» в переживаниях героев, психологическими «паузами» и «умолчаниями», как правило, всегда имеющими глубокий смысл и значение.

Теснейшим образом связанные с животрепещущей современностью, романы «Накануне» и «Отцы и дети» отмечены вместе с тем печатью глубокого усвоения и творческого развития Тургеневым передовых традиций русской и мировой литературы. Выше уже говорилось о связях тургеневского романа с жанром романа «культурно-героического», зачинателями которого в России были Пушкин («Евгений Онегин») и Лермонтов («Герой нашего времени»). Следует, однако, иметь в виду, что уже Тургенев и его современники в своих суждениях об «Отцах и детях»

и «Накануне» обнаруживали склонность к более широкой постановке этого вопроса. Сам Тургенев, пытаясь разобраться в причинах различного отношения читателей к Базарову, обращал внимание на то, что у него, по сравнению с Пушкиным и Лермонтовым, сразу же наметился более суровый подход к избранному герою. «„Беда“ состояла в том, — писал Тургенев в статье «По поводу „Отцов и детей“», — что воспроизведенный мною базаровский тип не успел пройти чрез постепенные фазисы, через которые обыкновенно проходят литературные типы. На его долю не пришлось — как на долю Онегина или Печорина — эпохи идеализации, сочувственного превознесения. В самый момент появления „нового человека“ — Базарова — автор отнесся к нему критически...».⁴⁰ Объясняя таким образом бурную реакцию публики на роман, Тургенев в то же время подчеркивал существенную трансформацию в романе пушкинско-лермонтовского художественного метода, выразившуюся в усилении критического реализма.

Именно критическое отношение к русской действительности, очевидным образом сказавшееся в центральных романах Тургенева, многим совоременникам писателя и внушало мысль о присутствии в них не только пушкинского и лермонтовского, но и гоголевского начала. Прочитав роман «Накануне», Л. Н. Толстой упрекал Тургенева «в отрицательных приемах, напоминающих Гоголя». «Нет человечности и участия к лицам, — писал Толстой о художественной манере Тургенева в этом романе, — а представляются уроды, которых автор бранит, а не жалеет...».⁴¹ Говоря об «уродах», Толстой подразумевал, по всей вероятности, таких героев «Накануне», как Курнатовский, Зоя, Лупояров, Николай Артемьевич Стахов, Августина Христиановна. Нетрудно заметить, что, изображая наиболее значительного из этих героев — Н. А. Стахова — в его отношениях к семье, Тургенев не ограничивается приемами добродушной иронии, свойственной Пушкину при характеристике, например, семейства Лариных в «Евгении Онегине». Стремясь «показать дрянность и дряблость у нас семейной жизни», Тургенев в данном случае применяет и пушкинские и гоголевские образительные средства. Его Стахов — злая карикатура на пошлость, лицо, по временам вызывающее у читателя чувство брезгливости и даже негодования.

«Отрицательные приемы» Гоголя в центральных романах Тургенева отмечались не только Толстым. В связи с «Отцами

⁴⁰ И. С. Тургенев, Сочинения, т. XI, стр. 463.

⁴¹ А. Фет. Мои воспоминания, ч. 1, стр. 317.

и детьми» Тургенев сообщал В. П. Боткину (7 апреля н. ст. 1862 года): «Д<остоевский> уверяет, что эта одна вещь стоит всего, что я написал, сравнивает ее с Мертвыми Душами(!)». ⁴² Наконец, Д. И. Писарев, отвечая критикам, нападавшим на Тургенева за несправедливое отношение к демократическим идеям, сказавшееся якобы в образах Кукшиной и Ситникова, писал с сарказмом: «Ах! да, это понятно; это значит: наших не тронь! Да как же, господа, не трогать, если в числе наших много дряни, если формою многих идей пользуются те самые негодяи, которые за несколько лет тому назад были Чичиковыми, Ноздревыми, Молчаливыми и Хлестаковыми? Неужели не трогать их в награду за то, что они перебежали на нашу сторону...». ⁴³

Конечно, такого рода попытки анализа тургеневских романов в свете гоголевских традиций нельзя назвать беспочвенными. В добавление к сказанному выше о «Накануне» отметим, что в «Отцах и детях» с достаточной ясностью обнаруживаются следы и гоголевской композиции и гоголевской образной системы. С точки зрения композиционной частые разъезды Базарова и Аркадия Кирсанова по «дворянским гнездам» с целью «смотреть помещиков» внешне напоминают путешествия Чичикова. Герои, разумеется, не имеют при этом ничего общего, однако и здесь и там в итоге путешествий вырисовывается картина жизни русского поместного дворянства в соответствующую эпоху. Но дело не только в этом. Более важное значение имеет то обстоятельство, что, за исключением Одинцовой, почти все лица, увиденные Базаровым и Аркадием в губернском городе, изображены с помощью приемов гоголевской типизации. Охорашивающийся и самовлюбленный краснойбаи Колязин, с высоты своего сановного величия наводящий порядки в губернском городе, похож на Хлестакова. Несомненно в гоголевской манере создан Тургеневым образ заматерелого чиновника-взяточника, «председателя казенной палаты, сладкоглазого старика с сморщенными губами, который чрезвычайно любил природу, особенно в летний день, когда, по его словам, „каждая пчелочка с каждого цветочка берет взяточку“». Еще красноречивее фигура губернатора Бурдалу, который «пригласил Кирсанова и Базарова к себе на бал и через две минуты пригласил их вторично, считая их уже братьями и называя их Кайсаровыми». Своей бестолковой суматошностью и бесподобным апломбом, безудержной болтливостью и бестактностью Бурдалу напоми-

⁴² В. П. Боткин и И. С. Тургенев, Неизданная переписка, стр. 170.

⁴³ Д. И. Писарев. Избранные сочинения, т. I, стр. 248.

нает одновременно и Хлестакова и Ноздрева. Такое впечатление в дальнейшем усиливается указанием на его лихую расторопность в ведении «государственных дел», выразившуюся в том, что он приказал «своим чиновникам по особым поручениям носить шпоры, на случай если он пошлет их куда-нибудь, для скорости, верхом». В мимолетном, почти молниеносном изображении губернатора Бурдалу сквозит явно гоголевское причудливое сочетание добродушного юмора и ядовитой сатиры. Даже Евдокия Кукшина, изображаемая на фоне этих человеческих диковинок, охарактеризована не только как нигилистка, но и как помещица, умеющая по-маниловски находить экзотическое в самых обыкновенных явлениях («Я сама именем управляю, и, представьте, у меня староста Ерофей — удивительный тип, точно Патфайндер Купера...»).

Влияние Гоголя («Мертвые души», «Ревизор») сказалось не только на критическом начале в «Отцах и детях». В главах романа, посвященных старичкам Базаровым, чувствуется манера Гоголя в период создания «Старосветских помещиков». Мать Базарова — это как бы новый вариант Пульхерии Ивановны, случайно пережившей свою эпоху. «Арина Власьевна, — отмечает Тургенев, — была настоящая русская дворяночка... ей бы следовало жить лет за двести, в старомосковские времена...». Любуясь наивной патриархальностью Арины Власьевны, Тургенев, как и Гоголь, сожалеет о том, что «подобные женщины теперь уже переводятся» («Бог знает — следует ли радоваться этому!»).

Гоголевская традиция при создании центральных романов Тургенева не сыграла такой важной роли как традиция пушкинско-лермонтовская, тем не менее ее нельзя не учитывать при выяснении «родословной» тургеневского романа.

Что касается мировой классики, усвоение ее традиций ощутимо сказалось на изображении основного конфликта в «Отцах и детях», на трагических финалах в обоих романах и на некоторых особенностях художественной разработки характеров Инсарова и Базарова. 15 июня 1861 года, т. е. ровно за полтора месяца до окончания романа «Отцы и дети», Тургенев писал: «...со времен древней трагедии мы уже знаем, что настоящие столкновения те, в которых обе стороны до известной степени правы».⁴⁴ Сказано это в связи с обострением отношений между Россией и Польшей, однако непосредственная хронологическая близость этого высказывания к периоду работы над романом

⁴⁴ Письма И. С. Тургенева к графине Е. Е. Ламберт, стр. 127.

позволяет видеть в нем не только сугубо политический смысл и значение, но и характерное свидетельство творческих раздумий писателя над остро проблемным сюжетом своего романа. Можно без преувеличения сказать, что основной художественный принцип построения античной трагедии («обе стороны до известной степени правы») был соблюден Тургеневым при изображении в «Отцах и детях» идейной распри двух поколений и оказал плодотворное влияние на конечный результат его художественных обобщений. В «Отцах и детях» Тургенев стремится воздать должное каждой из враждующих сторон. И у демократа Базарова и у его противников наряду с очевидными слабостями и недостатками писатель находит и подчеркивает присущие им положительные свойства и качества. Поступая таким образом, Тургенев продемонстрировал не либеральное прекраснотушие, не шаткость и неопределенность своей идейной позиции, не бесстрастный объективизм, а свою способность к глубокому пониманию исторических перспектив и закономерностей в развитии современного ему русского общества. Несмотря на свой явный либерализм, тянувший его в лагерь Кирсановых, Тургенев хотя и «до известной степени», но все же признал «права» разночинцев-демократов Базаровых на ломку существующего строя. Проявлению этой способности писателя помогли не только его талант, ум и гражданское благородство, но и его громадная эрудиция в области русской и мировой истории и литературы.

Главные герои центральных романов Тургенева, Инсаров и Базаров, погибают. Тургенев подчеркивает, что эти герои живут для того, чтобы бороться, но побеждать им еще рано. Рано потому, полагает он, что в истории не только Болгарии и России, но и всего человеческого общества все еще преобладают факты не побед, а поражений передовых людей в борьбе за лучшее будущее. Отсюда трагический ореол вокруг Инсарова и Базарова. Отсюда стремление Тургенева усилить трагединогероическое звучание этих образов путем сближения их с трагически погибшими крупными деятелями из далекого прошлого мировой истории, неоднократно изображавшимися в произведениях античных и западноевропейских классиков. Этим же обстоятельством объясняется связь тургеневских образов с великими созданиями творческой фантазии Шекспира и Сервантеса — Гамлетом и Дон-Кихотом.

В августе 1862 года Тургенев писал Герцену: «А каков Гарибальди? С невольным трепетом следишь за каждым движением этого *последнего* из героев. Неужели Брут, который не только в истории всегда, но даже и у Шекспира гибнет, —

восторжествует? Не верится, — а душа замирает».⁴⁵ Через несколько дней, узнав о «плачевном конце предприятия Гарибальди», Тургенев отметил в письме к Фету: «Хотя мне хорошо известно, что роль честных людей на этом сесте состоит почти исключительно в том, чтобы погибнуть с достоинством, и что Октавиан рано или поздно непременно наступит на горло Бруту, — однако мне все-таки стало тяжело».⁴⁶ Эта далеко не случайная для Тургенева мысль еще раньше получила художественное воплощение прежде всего в «Накануне». В главе XXX романа Шубин говорит о больном Инсарове: «Я его видел на днях, лицо, хоть сейчас лепи с него Брута... Вы знаете, кто был Брут, Увар Иванович?

«— Что знать? человек.

«— Именно: „человек он был“».

«Шекспиризм» этой портретной характеристики не вызывает никаких сомнений.

Почти одновременно с «Накануне» — и это опять-таки не случайность — Тургенев опубликовал свою речь «Гамлет и Дон-Кихот», которую можно рассматривать как своеобразное теоретическое обоснование некоторых характерных особенностей художественных образов Инсарова и Базарова. Связь речи «Гамлет и Дон-Кихот» с актуальной для русских условий проблемой о новых и лишних людях, а через эту проблему — с романом «Накануне» много раз отмечалась в литературе о Тургеневе. Дон-Кихот в представлении Тургенева — это прежде всего человек, живущий «для истребления зла, для противодействия враждебным человечеству силам — волшебникам, великанам — т. е. притеснителям».⁴⁷ Свое отношение к деятелям донкихотского типа, т. е. к людям, исполненным веры в свое дело, не останавливающимся на полпути к цели, Тургенев выразил с достаточной определенностью. «Мы на своем веку, в наших странствованиях, — писал он, — видели людей умиравших за столь же мало существующую Дульцинею... Мы видели их, и когда переведутся такие люди, пускай закроется навсегда книга истории! в ней нечего будет читать».⁴⁸ Инсаров в изображении Тургенева в полной мере обладает этим качеством Дон-Кихота.

Тургеневская интерпретация Дон-Кихота, согласуясь с авторским отношением к Инсарову, свидетельствует о том, что в «Накануне» наряду с национальными затронуты и общечело-

⁴⁵ Письма К. Дм. Кавелина и Ив. С. Тургенева к Ал. Ив. Герцену. Женева, 1892, стр. 149.

⁴⁶ А. Фет. Мои воспоминания, ч. 1, стр. 404.

⁴⁷ И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. 11, стр. 171.

⁴⁸ Там же, стр. 177.

веческие проблемы. Изображая в Инсарове борца за освобождение своей родины, Тургенев в то же время видит в нем тип положительного деятеля, с помощью которого совершается развитие и мировой истории.

Основные идеи речи «Гамлет и Дон-Кихот», свидетельствующей о глубоком уважении писателя к Сервантесу и Шекспиру, еще в большей степени сказались на разработке характера Базарова.⁴⁹ Анализируя в своей речи характеры Дон-Кихота и Гамлета, Тургенев подчеркивает принципиальное различие этих двух человеческих типов. Умный скептик Гамлет «не будет сражаться с ветряными мельницами, он не верит в великанов... но он бы и не напал на них, если бы они точно существовали».⁵⁰ Тем не менее, преклоняясь перед Дон-Кихотом, Тургенев не осуждает и Гамлета, так как видит в нем лицо, выражающее трагическую сторону жизни: «... для дела нужна мысль; но мысль и воля разъединились и с каждым днем разъединяются все более... Невольно рождаются вопросы: неужели же надо быть сумасшедшим, — пишет Тургенев, — чтобы верить в истину? И неужели ум, овладевший собою, по тому самому лишается всей своей силы?».⁵¹ Важно отметить, далее, что типы Гамлета и Дон-Кихота, в понимании Тургенева, не только противостоят друг другу, но и представляют собою две крайности единой человеческой природы. Жизнь человеческая, говорит Тургенев по этому поводу, «есть не что иное, как вечное примирение и вечная борьба двух непрестанно разъединенных и непрестанно сливающихся начал».⁵² Но именно об этом диалектическом противоречии и заходит речь в «Отцах и детях» во многих случаях, когда Тургенев заставляет Базарова обращаться к решению сложных вопросов жизни. В художественной трактовке Тургенева Базаров тот же Дон-Кихот, но обладающий способностью к трагической рефлексии, развившийся интеллектуально до такой степени, что становится подобен Гамлету, не теряя при этом главного донкихотского свойства — служения людям. Сам себе Базаров представляется жалким атомом, беспомощной песчинкой в огромном океане «вечности», которой до него нет дела, и все же он думает не только о себе («хочется с людьми возиться, хоть ругать их, да возиться с ними»). Синтетическое сочетание в характере Базарова двух «противоположных» начал — эгоизма, причем эгоизма временами в очень ши-

⁴⁹ Кстати сказать, этот вопрос до сих пор не ставился в литературе о Тургеневе.

⁵⁰ И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. 11, стр. 174.

⁵¹ Там же, стр. 179.

⁵² Там же, стр. 180.

роком, философском смысле этого слова (бунт личности против «законов вечности»), и стремления к обществу служению — еще одно доказательство творческого преломления традиций мировой литературы в центральных романах писателя.

Романами «Накануне» и «Отцы и дети» Тургенев положил начало новой традиции в русской литературе второй половины XIX века — изображению разночинной демократии, пришедшей на историческую смену дворянским революционерам и передовым деятелям 40-х годов и смело выступившей на борьбу с отживающим свое время самодержавно-крепостническим строем. Почти одновременно с «Накануне» написана повесть Помяловского «Молотов», проникнутая симпатией к «плебеям» и враждой к «барству». Несколькими годами позднее вышли в свет такие замечательные произведения, как роман Чернышевского «Что делать?» и повесть Слепцова «Трудное время», в которых, при всем их своеобразии, нельзя не заметить генетической связи с «Отцами и детьми». В дальнейшем писателями из демократического лагеря были созданы десятки повестей и романов на тему о «новых людях», и многие из этих произведений (например, роман Омулевского «Шаг за шагом») отмечены печатью несомненного влияния Тургенева.

Отношение Тургенева к разночинно-демократической идеологии было временами остро критическим, но никогда оно не отличалось непримиримой враждебностью, свойственной авторам так называемых «антинигилистических романов», — Писемскому, Авенариусу, Крестовскому, Ключникову, Лескову. Своими произведениями о «новых» и «лишних» людях, среди которых почетное место занимают романы «Накануне» и «Отцы и дети», Тургенев, в конечном счете, внес большой вклад в борьбу с крепостным правом и самодержавием и оказал значительное влияние на формирование революционных идей в России. Салтыков-Щедрин отмечал, что «Базаровы, Рудины, Инсаровы — все это действительные носители „добрых чувств“; все это подлинные мученики той темной свиты призраков, которые противопоставляют добрым стремлениям свое бесконтрольное и угрюмое „pop possumus“». Революционная молодежь 70-х годов в день похорон писателя во всеуслышание заявила о том, что он служил ее делу «сердечным смыслом» своих произведений.





И. Э. СЕРМАН

ПРОБЛЕМА КРЕСТЬЯНСКОГО РОМАНА В РУССКОЙ КРИТИКЕ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА

За последние годы очень оживился в нашей науке интерес к теории романа. Вышли специально посвященные этому вопросу работы А. В. Чичерина и В. Днепров, написано немало статей более или менее общего характера.

Роман безусловно был и остался основным, ведущим жанром в европейских литературах XIX—XX веков. Сложность создания научной теории романа объясняется тем обстоятельством, что роман, как и некоторые другие жанры повествовательной прозы, продолжает развиваться и видоизменяться и каждое десятилетие вносит что-либо новое в историю романа и тем самым заставляет дополнять теорию этого жанра.

Названные выше книги талантливых исследователей, на наш взгляд, при всей свежести и меткости частных наблюдений, страдают некоторой предвзятостью точек зрения.

А. В. Чичерин строит свою книгу на предположении, что роман-эпопея — это высший род литературы, предел художественных возможностей романа вообще. Между тем история романа XIX—XX веков убеждает нас в том, что драматизация романа, усвоение романом существенных черт драматических жанров более характерна для развития русского и, например, французского романа, чем тенденция к эпичности.

В. Днепров, объявив роман особым, наравне с лирикой, эпосом и драмой, четвертым родом литературы, подменил конкретно-историческую разработку теории романа определением его сущности вне исторических условий и без надлежащего учета реальных видоизменений и модификаций жанра.

Нам представляется, что как теория драмы может быть только итогом конкретного исследования истории различных жанровых ее видообразований (трагедии, комедии, водевиля и

т. д.), так и научно-историческая, а не условно-нормативная теория романа может быть создана только в результате конкретно-исторического изучения определенных эпох развития романа или его, так сказать, подвидов.

Русский реалистический роман XIX века занимает одно из важнейших мест в истории жанра романа, поэтому изучение его истории дает очень важный материал для теоретических выводов, но при соблюдении одного условия, — если мы рассматриваем роман не слитно, не сплошь, а в тех его формах, видах или типах, которыми занималась критика каждой данной эпохи, будь то 30-е или 90-е годы.

Так, с середины XIX века русскую критику всех направлений чрезвычайно занимал вопрос о романе из народной или, как тогда писали, «простонародной жизни» — о романе, посвященном изображению жизни крестьянства.

Вопрос этот вызвал самые острые споры. С ним были связаны важнейшие общественно-политические и литературно-эстетические интересы различных общественных сил России 40—80-х годов.

Роман из «простонародной жизни» входил в более широкую область русской литературы, посвященную крестьянской теме вообще. Изображение крестьянской жизни было составной частью наиболее важного идеологического вопроса русской жизни середины XIX века — вопроса о понимании социального характера и общественных перспектив развития русского народа (точнее, русского крестьянства, ибо под народом тогда все направления русской общественной мысли понимали крестьянство).

В зависимости от того, каким видели крестьянство и как представляли себе его будущее славянофилы, почвенники, либералы-западники, революционные демократы, народники, — определялось их отношение к крестьянской теме в литературе вообще и к роману из крестьянской жизни в частности.

Изучение судеб крестьянской темы в истории русского реализма — дело почти необъятное. Но вполне правомерно выделить из этой темы проблему крестьянского романа — именно потому, что это не будет искусственным выделением, сделанным ради интересов научного эксперимента (хотя в естественных науках без такого искусственного выделения или отделения не обходится ни одно исследование!), так как в литературном движении середины XIX века вопрос о романе из крестьянской жизни занимал свое самостоятельное и важное место.

Однако при этом исследователь не может не обратить внимания на небольшое сравнительно количество романов из кре-

стьянской жизни в русской литературе XIX века. В самом деле, «Рыбаки» и «Переселенцы» Григоровича, «Крестьянка» Потехина да «Устой» Златовратского — вот и все, что дала в области крестьянского романа русская литература того самого периода, когда изображению других сфер русской жизни были посвящены все романы Тургенева, Достоевского, Толстого.

Здесь, по-видимому, проявилась какая-то особая черта русского литературного процесса — черта, еще нами не понятая и не исследованная в достаточной мере. Суть вопроса заключается, по-видимому, не в размерах и качестве писательского таланта, не в художественных возможностях того или иного писательского дарования, Златовратского или Г. Успенского, а в каких-то свойствах самого жизненного материала, исторически сложившихся, не укладывающихся в жанровую форму романа и одновременно прекрасно воплощающихся в других произнесенных жанрах, — чаще всего, хотя и необязательно, с подчеркнутой установкой на документальность и фактическую достоверность.

Исследователь крестьянской темы в русской литературе XIX века не может пройти мимо совершенно очевидного явления: за роман из крестьянской жизни брались, как правило, писатели с небольшими сравнительно художественными возможностями, легко изменявшие основным принципам реализма в угоду тем или иным предвзятым точкам зрения, и в то же время, в те же самые годы, в пределах той же темы писатели большого таланта, подлинники художники-реалисты, и не пытались создать «крестьянский роман».

Может быть, следует попытаться определить, почему же крестьянская жизнь, крестьянская психология «не подошла» для русского реалистического романа XIX века?

В критических суждениях современников о русских романах 40—80-х годов из крестьянской жизни, помимо исторически понятных и объяснимых заблуждений, присутствовала и несомненная историческая истина. Ведь даже самые искусственные построения, даже славянофильский миф о незыблемости устоев патриархального крестьянского сознания питались материалом исторической действительности, пусть и самым жестоким образом искаженной.

Поэтому научное изучение каждого частного вопроса теории романа требует от нас самого тщательного исследования показаний таких «свидетелей», которые присутствовали при зарождении и дальнейшем трудном и противоречивом развитии того вида романа, который мы совершенно условно называем крестьянским.

Учения утопического социализма, возникшие в 20-е годы как отражение борьбы рабочего класса с капиталом в передовых индустриальных странах Европы, оказали в середине 40-х годов сильное влияние и на литераторов, обратившихся именно в это время, под воздействием жизненных, общественно-экономических процессов, к крестьянской теме, к роману и повести из крестьянской жизни. Крестьянство рассматривалось ими как уходящий мир гармонии и цельности, мир, который исчезает навсегда. В крестьянской теме в европейской литературе 40-х годов вновь воскресла просветительская утопия XVIII века о первобытном, естественном и гармоничном состоянии человечества, полемически противопоставлявшемся буржуазной цивилизации. Подобным же образом в крестьянском романе середины XIX века патриархальная, живущая по своим особым законам, вне времени и вне истории, деревня противопоставлялась капиталистическому городу и буржуазному духу времени. Одновременно крестьянский роман, по выражению исследователя,¹ ставил перед собой задачу связать, соединить человеческое и сельское, высокое представление о человеке, созданное социалистической мыслью эпохи, с правдивым изображением сельского быта и крестьянских нравов.

Эта общая тенденция европейского крестьянского романа середины XIX века осуществлялась по-своему в национальных литературах разных стран.

Во французской литературе 40-х годов возникновение крестьянской темы еще больше, чем в немецкой, связано с идеями утопического социализма. В деревенских повестях Ж. Санд крестьянская жизнь выступает как воплощение идеала, как подобие утраченного человечеством золотого века «естественного состояния». Поэтому, верно изображая быт и нравы своей родной провинции Берри, Ж. Санд идеализирует и поэтизирует своих героев крестьян еще более, чем Ауэрбах. На это указывал уже Белинский: «Вспомните романы Жоржа Санда: „Le Meunier d'Angibault“, „Le Réché de Monsieur Antoine“, „Isidore“. . . здесь беда произошла собственно не от влияния современных общественных вопросов, а оттого, что автор существующую действительность хотел заменить утопией и вследствие этого заставил искусство изображать мир, существующий только в его воображении. Таким образом, вместе с характерами возможными, с лицами всем знакомыми, он вывел характеры фантастические, лица небывалые, и роман у него смешался со сказкою, нату-

¹ R. Zellweger. Les debuts du roman rustique. Suisse—Allemagne—France. 1836—1856. Paris, 1941, стр. 44.

ральное заслонило неестественным, поэзия смешалась с риторикою».² Но при этом Ж. Санд умеет видеть и изображать истинную поэзию деревенской жизни. Поэтому, несмотря на серьезные отступления от реализма, несмотря на то, что подлинные драмы и конфликты деревенской жизни попадают только частично в ее повести,³ они оказали очень заметное влияние на дальнейшее развитие деревенской темы в европейской литературе.

В русской литературе 40-х годов разработку крестьянской темы с новой точки зрения начал Д. В. Григорович. Первые критики «Деревни» Григоровича говорили не только о ее теме и общественном пафосе, но и о том, как справился Григорович со своей темой, сумел ли он на новом общественно-историческом материале построить повесть. Белинский, как известно, считал, что повесть не получилась, так как у Григоровича нет повествовательного таланта и ему следует писать физиологические очерки, для которых достаточно знания крестьянского быта: «О г. Григоровиче мы теперь же скажем, что у него нет ни малейшего таланта к повести, но есть замечательный талант для тех очерков общественного быта, которые теперь получили в литературе название *физиологических*. Но он хотел сделать из своей „Деревни“ повесть, и отсюда вышли все недостатки его произведения, которых он легко бы мог миновать, если бы ограничился бессвязными внешним образом, но дышащими одною мыслию, картинами деревенского быта крестьян».⁴ Зато «Антон Горемыку» Белинский оценил очень высоко и с точки зрения его жанровой природы: «...его два последние опыта „Деревня“ («Отечественные записки» 1846 г.) и в особенности „Антон Горемыка“ («Современник» 1847) идут гораздо дальше физиологических очерков. „Антон Горемыка“ — больше, чем повесть: это роман, в котором все верно основной идее, все относится к ней, завязка и развязка свободно выходят из самой сущности дела».⁵ Белинский назвал «Антон Горемыку» романом, так как считал чрезвычайно важным, что все вертится вокруг пропажи лошади и что она (эта пропажа) определяет развитие судеб всех персонажей.

² В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 307.

³ Робер, сравнивая метод изображения крестьян у Ж. Санд и Золя, указывает, что у нее идеализируются только герои первого плана, второстепенные же персонажи живут в мире реальных материально-экономических отношений и интересов. См.: G. Robert. La Terre d'Emile Zola. Paris, 1952, стр. 57, 64.

⁴ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, стр. 42.

⁵ Там же, стр. 347.

Очевидно Белинский считал вполне возможным создание романа из крестьянской жизни с центральным героем крестьянином, но при соблюдении одного неперемennого условия — чтобы сюжет и взаимные отношения персонажей такого романа определялись, в конечном счете, основным классовым конфликтом исторической действительности, в данном случае отношениями крепостных и крепостников. В этом смысле и следует понимать слова Белинского о том, что в «Антоне Горемыке» «все верно основной идее».

Таким образом, уже первые опыты разработки крестьянской темы в русской литературе 40-х годов дали материал для постановки в критике вопроса о жанровой природе крестьянского романа и крестьянской повести. Более того, в начале 50-х годов Григорович написал крестьянский роман «Рыбаки», появление которого послужило поводом к началу длительных споров о природе и эстетической правомерности романа на материале крестьянской жизни.

Отзывы журналов 1853 года о «Рыбаках» интересны тем, что в них были затронуты все самые спорные вопросы природы этого нового русского романа.

Характерно, что отношение к Григоровичу славянофилов, например, теперь стало иным. Рецензент «Москвитянина» в общем хвалил роман Григоровича за изображение светлых сторон нравственного облика русского крестьянина, в то время как в 1847 году Самарин назвал «Антон Горемыку» клеветой на русского человека. Такая полная перемена отношения к творчеству Григоровича была связана с эволюцией, которую проделал писатель. Антикрепостнический, демократический пафос «Деревни» и «Антон Горемыки» сменился у Григоровича идеализацией патриархальных черт крестьянской жизни и антибуржуазными иллюзиями. Об этом верно писал Н. И. Пруцков: «Григорович в изображении народа становится на сентиментально-идиллическую патриархальную точку зрения, приближаясь к народолюбию славянофилов 40-х годов и предвосхищая будущих народников. В его взгляде на жизнь отражается мироощущение патриархально настроенного помещика и наиболее отсталых слоев крестьянства».⁶

Поэтому славянофильский журнал, в общем одобрявший идейную направленность романа Григоровича, очень остро реагировал на некоторые авторские замечания и рассуждения, в ко-

⁶ Н. И. Пруцков. Народная жизнь в передовой русской литературе 40—50-х гг. XIX ст. (Раннее творчество Григоровича). «Ученые записки Грозненского педагогического института», 1945, стр. 33.

торых трезво оценивались реальные экономические тенденции крестьянского хозяйства: «Русский мужичок в деле практической хозяйственной сметливости никому не уступит. Небрежный, беспечный и равнодушный ко всему, что не имеет к нему прямого личного отношения, он превращается у себя дома в лямовую, неутомимую лошадь и становится столь же деятелен, сколько взыскателен. Нет народа, который бы так крепко отстаивал свою собственность и так сильно соблюдал свои материальные выгоды, как русский народ... Мужичок производит „кое-как“ только для мира, для общества; он знает, что базар все ест...».⁷

Приведя эту цитату, которая свидетельствует, что Григорович умел видеть и реальные черты крестьянской жизни, рецензент «Москвитянина» с заметным неудовольствием пишет:

«Те домохозяева, о которых говорит г. Григорович, просто эгоисты, которых во всех землях и во всех сословиях довольно. Этим людям все нипочем, за исключением материальной пользы. Такая сухость характера мало свойственна натуре русского человека».⁸

Но при всем своем сочувствии общей идеализаторской тенденции романа и критик «Москвитянина» не мог не отметить художественной слабости Григоровича-романиста в изображении психологии его персонажей крестьян: «Пружиной действия является любовь, которую наши писатели не умеют изображать между простолюдинами...»;⁹ «Ваня представлен каким-то рыцарем благородства, великодушно жертвующим своими интересами в пользу других, готовый, по примеру Поля Арсена (в «Орасе»), помогать своему сопернику в деле его любви. Автор в нем хотел представить идеал русского человека, но вышло бог знает что такое».¹⁰

Только в этом пункте рецензент «Отечественных записок» сошелся с рецензентом «Москвитянина»; подобно тому, как последний иронически отнесся к Ване, первый высмеял дедушку Кондратия с его сентиментальной любовью к ловле рыбы удочкой:

«... дедушка Кондратий нанимал озеро у Комаревских мужиков — зачем, как вы думаете? чтоб ловить пескарей и колюшек, да еще не неводом, не вершами, а удочкой! Как рассме-

⁷ Д. В. Григорович, Полное собрание сочинений, т. 5. СПб., 1896, стр. 145.

⁸ «Москвитянин», 1853, № 11, июнь, отд. V, стр. 91.

⁹ Там же, стр. 89.

¹⁰ Там же, стр. 90.

ялся бы каждый рыбак, прочтя это место! Это так же верно, как представить промышленника охотника, стреляющего сорок и галок! А между тем, автор на этом бедном улове колюшек и пескарей основал скромную идиллическую судьбу старика Кондратия, в противоположность зажиточному Глебу Савинову».¹¹ Характерно, что в отдельном издании этот сентиментально-идиллический мотив Григорович выбросил, видимо согласившись с ироническим замечанием критика.

В коренном же вопросе — о нравственной природе русского крестьянина, об его отношении к собственности — автор обзора «Журналистика» (по-видимому, С. С. Дудышкин) занял иную позицию, соответствующую буржуазно-либеральной линии журнала:

«Мы хотим, чтоб изображаемый быт был жизнью действительно существующей, а не мерцал в воображении автора. От этого мы нашли, что Глеб Савинов без надобности суров и как-то фальшиво-величав, беспрестанно потирая свой высокий лоб широкою ладонью. Это не значит, чтоб весь характер Глеба Савинова мы находили фальшивым — нет; в нем несколько переложено красок при исполнении, а задуман он был совершенно верно. Домовитость, строгость, упрямство характера, скуповатость для пользы своего же дома — все это черты такие общие и всем знакомые, что против них и говорить нечего».¹²

Идеализация патриархальных порядков и критика «фабричного разврата» в романе Григоровича встречают решительное возражение у критика «Отечественных записок», хотя его позиция в данном вопросе не вполне последовательна. Отрицая один вид идеализации, он предлагает взамен другой — идеализацию домашней кустарной «промышленности»:

«Люди практические могут заметить г. Григоровичу, что он напрасно взял Захара олицетворением фабричной деятельности, вот еще по какой причине. Известно, что у нас, в России, фабричная деятельность не всегда развивается в том виде, как ее представил г. Григорович. Он опустил из вида, что у нас больше выдвывается фабричных произведений на дому, так называемыми кустарниками, которые берут у богатых фабрикантов материал домой, обделывают его семейно и возвращают хозяину; или же сами покупают материал и работают семейством в свободное время. Таких деревень много, очень много, и они составляют тип рабочих, исключительно России принадлежащих.

¹¹ «Отечественные записки», 1853, октябрь, отд. V, стр. 122.

¹² Там же, отд. VI, стр. 123—124.

Работник не отрывается от семейства, а в то же время он и фабричный».¹³

Разноречиво оценивая реалистическую правдивость и историческую точность изображения крестьянской жизни в «Рыбаках», ни «Москвитянин», ни «Отечественные записки» не поднимали вопроса о правомерности самого жанра крестьянского романа, хотя и отмечали очень существенные, органические художественные пороки в «Рыбаках» Григоровича.

Анненков в статье «По поводу романов и рассказов из простонародного быта» поставил вопрос очень большой общественно-политической и теоретической важности — о соотношении существующих литературных форм с «простонародным бытом», о том, является ли крестьянская жизнь материалом для искусства и какими формами литературы, какими жанрами она может быть выражена. Анненков указал на одну особенность разработки крестьянской темы в русской литературе начала 50-х годов: «Почти в каждом рассказе видите вы тяжелую борьбу между литературной манерой и бытом, который подчиняется ей не совсем охотно».¹⁴ При этом Анненков указывает на то, что в жанре рассказа и очерка крестьянская жизнь уже получила в русской литературе вполне правдивое и художественное выражение: «Кто не знает из русских читателей, что в небольших рассказах, где дело собственно в подметке внешней физиономии простолюдина, в описании обычая, привычек его, в изложении формальных его отношений к другим людям и, наконец, в уловлении характеристических частных его быта и природы, где он движется, школа произвела несколько образцовых вещей. Таковы некоторые рассказы гг. Тургенева, Писемского, Кокорева и многие эпизоды самого г. Григоровича и проч. То же самое можно сказать и о вводных лицах у других писателей, не занимавшихся преимущественно тем отделом, о котором говорим».¹⁵

Роман Григоровича Анненков считает опытом решения очень трудной, почти неисполнимой задачи: «Легко видеть, какая тяжелая задача предстояла автору — развить в форме художественного романа жизнь до того не сложную, что первое слово каждого лица заключает в себе все остальные его речи и первая мысль его отражает уже целый ряд мыслей, какие будут приходить к нему во все существование его».¹⁶ Анненков хвалит в ро-

¹³ Там же, отд. V, стр. 121—122.

¹⁴ П. В. Анненков. Воспоминания и критические очерки, отдел II. СПб., 1879, стр. 48. (Ранее опубликовано в «Современнике» за 1854 год).

¹⁵ Там же, стр. 49.

¹⁶ Там же, стр. 50.

мане «превосходные частности», некоторые фигуры (Аким, Захар, ценовальник Герасим), описания природы, но главное в романе, — именно то, что делает роман романом, произведением, в основе сюжета которого лежит значительный социально-исторический конфликт, — вызывает его самое категорическое возражение: «Со всем тем узел романического интереса составляют не эти превосходные частности и не эти вводные лица, а борьба старого поколения простолюдинов, представителями которого являются всегда суровый рыбак Глеб Савинов и всегда кроткий дедушка Кондратий, с молодым поколением, изображенным в лицах приемыша и детей Глеба... Автор на стороне прошлого и бывалых людей. Они у него даже упорны, беспечны, гневны с достоинством, между тем как страсти и склонности потомков их поставлены на низшую ступень, и по инстинкту, и по выражению, и по цели своей... Для нас ясно, что это только литературная мысль, имеющая мало общего с настоящим бытом, но без которой уже не мог бы существовать роман... Это не существенная черта самой жизни, а только пружина автора, без которой нельзя было бы поднять и самую жизнь».¹⁷

Статья Анненкова написана так сдержанно и осторожно, что ее истинный смысл постигается не сразу. Рассматривая роман Григоровича как будто бы с литературно-теоретической точки зрения, с критерием гегелевской теории жанров, Анненков в известном смысле развивает мысли Белинского, высказанные им по поводу первых крестьянских повестей Григоровича — «Деревня» и «Антон Горемыка». Белинский, как уже указывалось, в «Деревне» видел неудачный опыт «повести», зато «Антон Горемыку» он был готов считать «романом», так как в нем основа сюжета была взята из реальных материально-экономических условий «крестьянского быта» и давала возможность показать угнетенность и несправие крестьян как неизбежные следствия крепостнических порядков.

В «Рыбаках» Григорович совершенно обходит эту — самую важную для Белинского — сторону «крестьянского быта», т. е. его основной социальный конфликт. У Григоровича неизвестно даже, являются сосновские крестьяне владельческими или государственными. В романе упоминается только община, и только с ней считается в своих решениях и поступках Глеб Савинов. Разумеется, Анненков не мог сказать прямо о том, что в романе не показаны реальные, исторически сложившиеся условия крестьянской жизни России 50-х годов, что в нем нет ни единого намека на кризис старого порядка, ощущавшийся на рубеже

¹⁷ Там же, стр. 51.

40—50-х годов каждым мало-мальски вдумчивым наблюдателем. Анненков потому, по-видимому, и не сопоставляет «Рыбаков» с первыми деревенскими повестями Григоровича, что это неизбежно заставило бы и читателя, да и цензора, вспомнить об антикрепостническом пафосе «Деревни» и «Антоня» Горемыки». Но критика «литературности» сюжета и конфликта «Рыбаков» в контексте статьи означала осуждение общественной тенденции романа, ложной исторически, по мнению Анненкова, и потому художественно слабой, «сочиненной», а не взятой из действительности, идиллической, а не реалистической.

Однако позиция Анненкова была противоречива. Следуя в известном отношении за Белинским, он в одном принципиально важном вопросе делает очень существенный шаг назад. Из опыта крестьянского романа Григоровича, построенного, по его мнению, на выдуманном, литературном конфликте, Анненков делает вывод не только о невозможности романа из крестьянской жизни, но и о непримиримой враждебности «простонародного быта» и искусства, о невозможности сделать предметом глубокого реалистического изображения столь несложную, однообразную, неподвижную сферу жизни, какой представлялась критику жизнь крестьянства. Не утверждая категорически своей мысли, Анненков склонялся к тому, чтобы считать крестьянскую жизнь второстепенной областью искусства уже по самому ее исторически сложившемуся характеру, а не в силу политической остроты свойственных ей конфликтов.

Взгляд Анненкова на русское крестьянство середины XIX века был до известной степени справедлив; неподвижность жизненного уклада крепостного крестьянина, ограниченность его кругозора, отсутствие хоть сколько-нибудь значительного опыта сознательного участия в общественной жизни — все эти характерные черты крестьянской идеологии нашли замечательную по точности и глубине характеристику в статьях В. И. Ленина о Толстом. И самое пробуждение «чувства личности» Ленин считал характерной чертой пореформенного периода русской жизни.

Но, отмечая застойность крестьянского образа жизни и отсталость мнений и верований крестьянина, Анненков, в противоположность Белинскому, не видел перспектив для русского крестьянина в условиях демократического развития; в отличие от Белинского, он не считал, что дело литературы — содействовать пробуждению гражданского самосознания в возможно более широких слоях народа, в том числе и в крестьянстве.

Десятилетием позже, в статьях по поводу «Казаков» Толстого, Е. Марков высказал взгляды, близкие к тому, что писал

Анненков о «Рыбаках»: «Века проходят без заметного успеха в его (крестьянина, — И. С.) хозяйственных познаниях и удобствах его жизни. Личного опыта у мужика очень мало, его едва достает на подтверждение старых верований, а для новых выводов крупинки насилу собираются; в России народ до сих пор стоит на точке зрения старинных книг и песен, и все почти старое ему по плечу; как-то медленно вырастает он из ребяческого кафтана своего. Он мыслит и знает не единично, а всю массу; тому только доверяет, что все одобрили. Не нами мир начался; отцы наши не глупее нас; старики не то говорят; как люди, так и мы; на людях смерть красна — много у народа подобных пословиц. На них хранятся и великие консервативные силы народа, получающие государственное значение во время „шатания земли“, как это случилось в 1612, 1812 годах».¹⁸ Е. Марков видит при этом только одну «душу» крестьянина — душу собственника, не замечая тех сторон крестьянской психологии, которые демократическая литература 60—80-х годов объясняла условиями деревенского, труженического образа жизни: «...нельзя не сознаться, что робок и узок ум русского мужика; и не только узок — он крайне груб, материален; в народных пословицах хорошо выразилась вся его эгоистическая практическая философия. Жестка она для бедняка, и нет в ней слова сострадания слабому; богатый лучше бедного, здоровый лучше больного, сытый лучше голодного, мужик лучше бабы — глубже вниканий никаких нет. Нанялся — продан! жена — так повинуйся! — вот и все общественные отношения; протеста нет».¹⁹

Обсуждение «Рыбаков» в русской критике начала 50-х годов очень резко и прямо поставило все основные вопросы жанровой природы крестьянского романа на русской почве.

Статья Анненкова примечательна не только резкостью и основательностью постановки вопросов, но и тем, что она не скоро была забыта и с некоторыми ее положениями должен был считаться Добролюбов.

Одна из важнейших его статей об изображении народа в литературе — «Повести и рассказы С. Т. Славутинского» — в значительной степени посвящена полемике со статьей Анненкова. На это указал еще А. Н. Пыпин, который считал, что Добролюбов только «иронически соглашался с мнением эстетической

¹⁸ Е. Марков. Народные типы в нашей литературе. Критический этюд по поводу «Полного собрания сочинений гр. А. Толстого» (СПб., 1864). «Отечественные записки», т. 158, 1865, стр. 475.

¹⁹ Там же, стр. 477.

критики о несоединимости истины простонародного быта с требованиями искусства».²⁰ Нам кажется, что отношение Добролюбова к статье Анненкова не сводится к одной иронии. Категорически не соглашаясь с утверждением Анненкова, что крестьянская жизнь и требования искусства несовместимы, Добролюбов совершенно согласен с той критикой, которой Анненков подверг крестьянские повести и романы начала 50-х годов: «Но что странно до неприличия в наше время, то было очень простиительно семь лет тому назад, и мы вполне оправдываем глубокомысленного критика, вспомнивши о его затруднительном положении ввиду простонародных рассказов того времени». И далее Добролюбов объясняет, что основным недостатком «повестей из простонародного быта» «семь лет тому назад» (т. е. в 1853 году) была их «литературность», надуманность положений и ситуаций, отвлеченность характеров: «К мужикам тогда приступили с тою же манерою, как и ко всем другим членам общества, т. е. заставляли их постоянно прикидываться непомнящими родства. Как мужик с своей деревней связан, как управляется, какие повинности несет, чей он и как с баринном, с управляющим, с окружным или с исправником ведается — это вы могли открыть весьма в редких случаях... Житейская сторона обыкновенно пренебрегалась тогда повествователями, а бралось, без дальних справок, сердце человеческое, и так как для него ни чинов, ни богатств не существует, то и изображалась его чувствительность у крестьян и крестьянок».²¹

Прогрессивная тенденция русской литературы 40-х—начала 50-х годов изображать в «мужике» прежде всего человека, прекрасную человеческую природу, извратить которую не смогли века крепостнического гнета, казалась Добролюбову теперь, в разгар революционной ситуации в стране, уже недостаточной, не отвечающей новым общественным потребностям. Поэтому он с иронией пишет о «чувствительном» изображении крестьян и крестьянок в русской литературе уже минувшей эпохи.²²

Сентиментальному приукрашиванию и книжной идеализации крестьянства Добролюбов противопоставлял первые явления той литературы о крестьянстве, где впервые, по его мнению, крестьянин изображался не со стороны, а с полным пониманием его действительных потребностей и интересов: «...приятно видеть то мужественное, прямое и строгое воззрение на простой народ,

²⁰ А. Н. Пыпин. История русской этнографии, т. 2. СПб., 1891, стр. 366.

²¹ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, т. II, ГИХЛ, М., 1935, стр. 542.

²² Там же, стр. 542.

какое выражается в рассказах г. Славутинского. Он говорит о мужике просто, как о своем брате: вот, говорит, он каков, вот к чему способен, а вот чего в нем нет, и вот что с ним случается, и почему... И несмотря на то, что многое признаешь в них грубым и неправильным, все-таки начинаешь более ценить этих людей, нежели по прежним, сахарным рассказам: там было выскомерное снисхождение, а здесь *вера в народ*.²³

Конечно, Добролюбов прекрасно понимал, что в рассказах Славутинского и Марка Вовчка новое отношение к крестьянству еще не получило реалистического и художественного выражения.

По его мнению, высказанному в статье «Черты для характеристики русского простонародья», еще не настало время для создания в русской литературе романа о крестьянстве. Применительно к Марко Вовчку он писал: «Мы не можем искать у него эпопеи нашей народной жизни, — и это было б уж слишком много. Такой эпопеи мы можем ожидать в будущем, а теперь покамест нечего еще и думать о ней. Самосознание народных масс далеко еще не вошло у нас в тот период, в котором оно должно выразить всего себя поэтическим образом...».²⁴

Думаю, что в этих словах Добролюбова — ключ к разрешению проблемы судеб крестьянского романа в русской литературе второй половины XIX века. Он как бы подвел итоги целому периоду разработки крестьянской темы в русской литературе и определил не только ближайшие задачи писателей, занятых изображением народа, но и указал на те жанры, в которые этот материал может быть вмещен. При этом Добролюбов подошел к крестьянской теме исторически, а не формально, он считал, что если на данной стадии народного самосознания крестьянская жизнь не дает материала для «большой эпопеи», то время для этого несомненно придет.

Но для такого полного охвата всех сторон жизни русского крестьянства потребуется не только художник большого таланта; этот талант должен будет обладать совсем особым свойством, до него в русской литературе еще не встречавшимся, — умением стать на народную (крестьянскую) точку зрения, умением увидеть мир, общество и природу глазами крестьянина. Словом, Добролюбов как бы предсказал эволюцию Л. Н. Толстого, у которого именно точка зрения патриархального крестьянина стала основным идейно-художественным принципом творчества.

²³ Там же, стр. 544. Курсив мой. — И. С.

²⁴ Там же, стр. 262—263.

Развитие крестьянской темы в русской литературе 60—90-х годов пошло в общем по пути, намеченному Добролюбовым. Крестьяне, как правило, изображались в жанрах смешанного характера, в рассказах-сценках, в очерках и зарисовках, реже в повестях.

Попытки создания крестьянского романа встречали единодушное осуждение именно демократической критики.

В этом смысле характерна известная статья Шелгунова «Народный реализм в литературе» (1870): высокая оценка исторического значения творчества Решетникова не помешала автору статьи развить применительно к его творчеству общие положения Добролюбова. Шелгунов считает, что крестьянство, только что освободившееся из-под крепостнического гнета, еще не достигло необходимой ступени самосознания; он пишет о романах Решетникова: «Он рисует почти исключительно материальный быт народа, его искания где лучше и социально-экономический фатализм его судьбы, подавляющий его роковым образом. В своих главных, резко бросающихся в глаза чертах такая картина верна, особенно в то время, когда сам Решетников развивался, когда о 19 февраля народ частью и не думал, а частью влияние освобождения еще и не могло обнаружиться в более смелом полете народной мысли. Поэтому вопрос о народном мировоззрении и народном философско-социальном порыве и стремлении есть вопрос будущих народных беллетристов».²⁵

Этими же социально-историческими причинами Шелгунов объясняет «слабость» психологического анализа в творчестве Решетникова: «По-видимому, психологический анализ у Решетникова слаб, потому что он не вдается в многословие, не изображает внутренних процессов. Но этих процессов в Яшках, Петьках, Максях и нельзя изобразить, потому что они не законченные сознательные процессы Рудиных, а только зачаточные порывы чувств и мысли... Здесь-то именно Решетников и верен правде».²⁶

Отсутствие достаточной степени развития самосознания, приглушенность личного начала, власть элементарных материальных условий над поступками и мыслями людей — все это, по мнению Шелгунова, препятствует созданию крестьянского (народного) романа. Поэтому романтические опыты Решетникова он считает ошибкой талантливого писателя: «... нужно считать ошибкой меры, что Решетников в одном романе, как бы в микроскопе, хотел показать всю трудовую

²⁵ Н. В. Шелгунов, Сочинения, т. 2, СПб., 1895, стр. 581—582.

²⁶ Там же, стр. 579—580.

судьбу русского рабочего человека. Та же самая жизнь по частям, в виде отдельных монографий, с большими подробностями народного мировоззрения, явилась бы совсем в ином виде и произвела бы впечатление не мимолетное... Чем такая галерея монографий хуже эпизодических картин на те же темы, связанных в один сжатый роман, в котором для интереса и ради уступки традиции впущены общою связью Палагея Прохорова и сердечный элемент нежной любви?»²⁷

Шелгунов увидел в романе Решетникова не только противоречие между материалом и жанром, между традиционной литературной формой и новым историческим содержанием, он отметил в зародыше некоторые черты нового типа романа, которые не были еще самим Решетниковым поняты и осознаны. Противопоставляя Решетникова писателям-романистам, у которых все, по его мнению, «сводится... к миру души отдельного человека», Шелгунов отмечал как особое, новое явление в истории русского романа то, что в романах Решетникова «среда... заслоняет лицо». Об этой же особенности романов Решетникова писала Л. М. Лотман в академической «Истории русской литературы». Она считает, что «героями» романов Решетникова из жизни горнозаводского Урала являются не отдельные личности, а целые классы. Она пишет:

«Писателя влекло к крупным эпическим полотнам. Быт народных масс, большие исторические сдвиги, приводящие в движение огромные массы народа, отражение крупных исторических процессов на судьбе социальных групп и отдельного человека — вот тема, которая, казалось ему, должна стать сюжетом его произведения. Писатель безразлично относился к выбору литературного жанра для выражения своих идей. Принципиальная грань между жанрами стиралась у него, поскольку содержанием романа, его сюжетом было положение целого класса в определенный исторический момент».²⁸

В общем это утверждение исследовательницы представляется верным, хотя, может быть, она и преувеличивает масштабность горнозаводских романов Решетникова. Для нас самое интересное в этих наблюдениях — указание на новаторский характер романов Решетникова (ранее об этом писал Щедрин). Роман о массе, о судьбе массы, роман, в котором нет одной центральной человеческой судьбы, — роман такого типа в виде очень определенного жанрового образования характерен, скажем, и для со-

²⁷ Там же, стр. 599.

²⁸ Л. Лотман. Решетников. История русской литературы, т. VIII, ч. 1, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 607.

ветской литературы 20-х годов. Назову только «Железный поток» Серафимовича.

Слишком сильное «сопротивление материала» осложнило, по-видимому, и работу Некрасова над его эпопеей русской народной жизни — поэмой «Кому на Руси жить хорошо». В 1875 году Некрасов говорил П. В. Григорьеву о своем стремлении найти поэтическое выражение народной жизни, народного образа мыслей: «Я, кажется, дошел до чистой народности в некоторых вещах, таких, как:

У людей-то в дому лепота, чистота...

и других, весьма немногих, впрочем... Наконец я задумал изложить в связанном рассказе все, что я знаю о народе, все, что мне привелось услышать из уст его, и я затеял „Кому на Руси жить хорошо...“. Это будет эпопея современной крестьянской жизни...».²⁹

Конечно, мы должны судить о некрасовской поэме очень осторожно. Но и то, что из нее было написано, мало подходит под определение «эпопеи народной жизни» (Добролюбов). В сущности, поэма складывается из ряда отдельных и разножанровых произведений. Здесь и повесть в стихах «Крестьянка», и очерк в стихах «Пир на весь мир», анекдотическая новелла «Последыш», связанные между собой чисто внешним, формальным образом, а не сюжетно. Ведь случайные встречи семи странников с теми или иными персонажами поэмы не могут заменить органического развития единого сюжета, которого в «Кому на Руси жить хорошо» в сущности нет. А сказочно-притчевый мотив поисков счастливого человека не создавал, по-видимому, основы для эпопеи.

Даже такой поэт, как Некрасов, испытывал очень большие трудности, создавая эпопею из материала крестьянской жизни, хотя в его распоряжении была стиховая форма, легче допускающая элемент условности. Вопреки замыслу и стремлению поэта, эпическое целое складывалось еще в процессе создания из ряда разножанровых произведений...

Такою усложненностью большой формы при встрече с материалом крестьянской жизни можно увидеть не только в поэме Некрасова, она очень заметна и в «Рыбаках» Григоровича и в «Устоях» Златовратского. «Рыбаки» явственно распадаются на несколько самостоятельных новелл, так же точно обстоит дело в «Устоях». Связь этих новелл осуществляется внешним

²⁹ «Звенья», III—IV, «Academia», М.—Л., 1934, стр. 659.

образом, чаще всего хронологической последовательностью событий, а не сюжетными отношениями героев.

Роман Златовратского «Устой» был написан на исходе великой эпохи в истории русского романа. В нем очень заметны различные стилистические влияния.

Общелитературные, так сказать «послетургеневские» описания природы, жанровые сцены (в диалогической форме) совершенно в духе Слепцова и Глеба Успенского и, наконец, неожиданные отголоски Достоевского («Но Петр молчал и в его глазах светилась только одна таинственная бездна») в тех случаях, когда Златовратский хочет изобразить психологические глубины. С традицией русской литературы из простонародного быта 50-х годов Златовратский связан не только стилистически. Подобно автору «Рыбаков», он в основу сюжета своего романа кладет борьбу поколений — старого, проникнутого мирским, общинным духом, и нового, одержимого идеей личного обогащения и преуспевания.

За четверть века, которые отделяют «Устой» от «Рыбаков», разложение общины и расслоение крестьянства стали очевидным фактом русской жизни, поэтому Златовратский не встретил таких упреков в надуманности и «литературности» сюжета, какими встретил «Рыбаков» Анненков.

Скабичевский писал об «Устоях», что изображенный в них ход разрушения патриархально-общинных порядков есть для русского крестьянства «начало истории», начало сознательного участия в историческом движении нации и страны. Однако народнические иллюзии и предубеждения не дали возможности Златовратскому реалистически изобразить крестьянские характеры и крестьянскую психологию.

Идеализируя защитников патриархальности, он и в образе Петра Волка сумел показать только влияние буржуазного города, игнорируя реальное содержание его взглядов на мир, которое вполне подходит под щедринское определение «хозяйственного мужичка». Основная причина слабости Златовратского романиста в том, что он не видел реальных причин, порождающих в крестьянстве идеологию собственности, не видел «две души» в крестьянине, которые увидал Глеб Успенский. Поэтому роман Златовратского давал иллюзорное объяснение действительных противоречий крестьянской жизни и крестьянского сознания в исходе 70-х годов. По этой же причине сюжетные скрепы в «Устоях» оказались недостаточно прочными, чтобы скрыть их очерково-новеллистическую природу.

Добролюбов писал о невозможности большой эпической формы на материале крестьянской жизни в 1860 году, когда

еще процесс разложения патриархальных условий жизни русского крестьянства только-только начинался; как это все «уложится» — было еще неизвестно.

В критических статьях Плеханова о беллетристах-народниках, написанных на исходе 80-х годов, мы находим очень глубокие суждения о том, как самый характер народной жизни, с ее все еще недостаточной степенью развития самосознания, не дает возможности даже такому талантливому художнику, как Глеб Успенский, создать роман о крестьянстве: «Сам Гл. Успенский говорит, что „отделить из этой миллионной массы единицу и попробовать понять ее — дело невозможное“ и что „старосту Семена Никитича можно понимать только в куче других Семенов Никитичей“. Поэтому и изображать Семена Никитича можно только „в куче других Семенов Никитичей“. А это далеко не благодарный труд для художника. Сам Шекспир в затруднении остановился бы перед крестьянской массой, в которой, «и мужики и бабы, одна в одну, один в один, с одними сплошными мыслями, костюмами, песнями» и т. д. Художественному изображению хорошо поддается только та среда, в которой личность человеческая достигла уже известной степени выработки. Торжеством художественного творчества является изображение личностей, принимающих участие в великом прогрессивном движении человечества, служащих носительницами великих мировых идей... преобладающий общественный интерес настоящего времени привел наших народников-беллетристов к изображению крестьянской жизни, но характер этой жизни должен был невыгодно отразиться на характере их художественного творчества».³⁰

В работах В. И. Ленина исчерпывающе охарактеризован процесс пробуждения самосознания в русском крестьянстве под влиянием событий первой русской революции 1905 года: «...падение крепостного права встряхнуло весь народ, разбудило его от векового сна...»,³¹ но процесс этого «пробуждения», постепенного созревания народного самосознания дал первые ощутительные результаты во время революции 1905 года, которая «впервые создала в России из толпы мужиков, придавленных проклятой памяти крепостным рабством, народ, начинающий понимать свои права, начинающий чувствовать свою силу».³²

Отсутствие развитого самосознания в основной массе народа было главным препятствием, мешавшим русским романистам

³⁰ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. II. М., 1958, стр. 245—246.

³¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 17, стр. 65.

³² Там же, стр. 66.

создать роман о крестьянстве силы «Анны Карениной» или «Братьев Карамазовых».

Но это отсутствие развитого самосознания в крестьянстве само, в свою очередь, было выражением исторической незрелости крестьянства, не выработавшего еще в себе способность к «массовидному» историческому действию, во имя своих собственных классовых интересов. Как писал В. И. Ленин (в 1910 году) о крестьянстве: «...эта масса показала в революции, что в своей ненависти она недостаточно сознательна, в своей борьбе непоследовательна».³³

В этом смысле очень показательно, что быстрый рост классового сознания и самосознания русского пролетариата на рубеже XIX—XX веков позволил Горькому создать роман из рабочей жизни, героем которого стал простой рабочий, но уже в качестве «личности», принимающей участие в «великом прогрессивном движении человечества».

Русский реализм создал русский классический роман как художественную историю русского национального самосознания, — художественную историю, ибо основной фигурой этой истории стал мыслящий, рефлектирующий герой, в противоречиях сознания и психологии которого в концентрированной форме отразились основные проблемы исторического развития России. Без изображения этого мыслящего героя русский роман был просто невымыслим.

Русские писатели искали мыслящего, рефлектирующего, интеллектуального героя для романа, не считаясь с его социальным происхождением или образовательным цензом.

Трудно представить себе, что Лев Толстой, всю свою сознательную жизнь размышлявший о русском крестьянине, не сделал его главным героем своих романов по каким-либо случайным обстоятельствам.

А если поставить вопрос таким образом: почему главный герой в «Войне и мире» — Пьер Безухов, а не Платон Каратаев? — то и ответ может быть только один — судьбой Платона Каратаева нельзя было охватить наиболее важные стороны жизни русского общества, русской нации в целом; глазами Платона Каратаева, через его восприятие жизни можно было бы показать только то, что он мог воспринять и понять, т. е. очень немного и совсем не самое важное для Толстого-романиста. Роман, написанный с точки зрения Платона Каратаева, не был бы романом, он неизбежно рассыпался бы на ряд

³³ Там же, т. 16, стр. 323.

отдельных и даже не очень многочисленных эпизодов, т. е. превратился бы в какое-то подобие книги очерков.

Судьба одного из внутрижанровых явлений истории романа, так называемого крестьянского или простонародного романа в русской литературе 50—80-х годов, представляет особый интерес еще и потому, что на этом примере обнаруживается очень глубокая связь между литературными жанрами и исторической действительностью, между социальной психологией и формами художественного творчества в эпическом роде.

На примере «крестьянского романа» и критических споров о нем можно нагляднее представить себе природу реалистического романа в русской литературе XIX века.

В истории русского романа глава о «крестьянском» романе, следовательно, может быть интересна только в том случае, если мы поймем исторические причины его (крестьянского романа) идейной ограниченности и художественной слабости. В истории литературы, в истории жанров удача и неудача какого-либо жанра в равной степени требуют объяснения и, пожалуй, в равной степени дают материал для построения общей теории — в данном случае теории романа.





К. Н. ГРИГОРЬЯН

ПСИХОЛОГИЗМ В РОМАНЕ «ГОСПОДА ГОЛОВЛЕВЫ»

Ни в одном из своих произведений Салтыков не достигает такой высоты в реалистическом раскрытии внутреннего мира героя, как в «Господах Головлевых». Однако его психологизм отличается от психологизма Толстого или Достоевского. В то время как Толстой и Достоевский исходят из признания внутренних закономерностей психологического мира человека, из его нравственной природы, Салтыков все свое внимание концентрирует на исследовании обусловленности поведения людей обстоятельствами. Если Толстой и Достоевский ищут объяснение поступков своих героев преимущественно в нравственной сфере, то Салтыков стремится найти причинную связь поведения людей в самой действительности, исследуя социальную природу среды, в которой формируется и действует личность. Его больше интересуют типические социальные ситуации и соответственно — психология целых общественных групп и прослоек. При этом Салтыков-вовсе не игнорировал индивидуальность с ее сложным внутренним миром. Для него, как исследователя общественных нравов, эти индивидуальности представляли собой «миллион ходячих психологических загадок» (XI, 73).¹ В психологическом анализе для сатирика решающим фактором становится общественная характеристика поступков. Ответ на вопрос, почему человек поступает так, а не иначе, он искал в социальной сфере. Он требовал от писателя «проникнуть в эту среду, постичь побудительные поводы, которые обуславливают ее движения, определить ее жизненные цели», а затем уже обратиться к от-

¹ Цитаты из произведений Салтыкова приводятся по изданию: Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений в двадцати томах, Л., Гослитиздат, 1933—1941.

дельным типам и характерам, порождаемым этой же средой (VIII, 67).

Из сказанного было бы неправильно сделать вывод, что интерес к среде является исключительной монополией Салтыкова. Важны исходные позиции и избранный автором аспект. «Психологический анализ, — писал Н. Г. Чернышевский в характеристике писательской индивидуальности Л. Н. Толстого, — может принимать различные направления: одного поэта занимают всего более очертания характеров; другого — влияние общественных отношений и житейских столкновений на характеры; третьего связь чувства с действиями; четвертого анализ страстей...».² Это, разумеется, не значит, что все эти различные аспекты существуют в абсолютно чистом и изолированном друг от друга виде, что если автора, например, интересует анализ страстей или очертания характеров, то из его поля зрения обязательно выпадает проблема влияния среды или связь чувства с действиями. В данном случае Чернышевскому было важно определить направление творческой мысли, сферу специальных интересов автора. С этой точки зрения невозможно отрицать, что для Салтыкова характерен именно обостренный интерес к общественной среде, который не служил отправным пунктом, исходной позицией ни для Толстого, ни для Достоевского.

Уже в «Губернских очерках» ярко выражены черты, отмеченные Чернышевским и Добролюбовым, без которых невозможно понять ни основной пафос произведений Салтыкова, ни принципы его типизации, ни своеобразие его психологизма. Он, идя по стопам Гоголя, вносит в развитие русской прозы новый, чрезвычайно важный элемент. Если его великий предшественник, изображая крепостническую действительность, разоблачал всю грязь и пошлость жизни посредством психологической характеристики индивидуальных типов, то Салтыков, преследуя эти же цели, выбирает другой аспект, концентрируя все свое внимание на задаче раскрытия типических социальных обстоятельств. Для него приобретает исключительную важность проблема освещения среды, порождающей определенные типы и обуславливающей их поведение. Тип для Салтыкова — это прежде всего носитель характерных признаков времени, общих черт целых социальных групп.

Особенность щедринской типизации впервые была отмечена Добролюбовым. В разборе повестей А. Н. Плещеева он указывал на бездеятельность, пассивность героев, туманность их

² Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 422—423.

цели, отсутствие благородной борьбы за то, «чтобы людям было получше жить на свете». В этой связи Добролюбов тургеневской школе противопоставил щедринскую, усматривая в последней новое направление. В произведениях «тургеневской школы, — писал он, — вы видели человека заеденного; но вам не было ярко и полно представлено, какая сила его ест, почему именно его едят и зачем он позволяет себя есть; на все это вы находили в повестях разве намеки, а никак не полные ответы... Человек „заеденный средою“ изображался иногда в повестях тургеневской школы довольно живо; но самая „среда“ и ее отношение к человеку рисовались бледно и слабо. Изображение „среды“ приняла на себя щедринская школа».³ Именно в этом и следует видеть ту новую тенденцию, которую вносил Салтыков в развитие русской прозы. Он не раз возвращался к теоретическому обоснованию этого важного принципа. «Исследуя нравственную природу человека, — писал Салтыков, — литература не может не касаться и тех общественных комбинаций, среди которых человек проявляет свою творческую силу...» (VIII, 454). И затем: «Из уст человека не выходит ни одной фразы, которую нельзя было бы проследить до той обстановки, из которой она вышла» (VIII, 388).

Из этих теоретических суждений следует, что писатель, ставящий перед собою задачу исследования нравственной природы человека, не может ее понять, не касаясь воздействия социальной среды. При этом среда рассматривалась Салтыковым как фактор, который находится в постоянном движении и развитии.

Выдвижение проблемы среды на первый план в условиях самодержавного строя приобретало важное политическое значение. В рецензии на «Губернские очерки» Чернышевский, говоря о дурных качествах щедринских «героев», особо подчеркивал роль окружающей среды, значение социальных обстоятельств в воспитании людей, в выработке определенных типов и характеров. «Положение человека, — писал Чернышевский, — имеет решительное влияние на характер его убеждений». По мнению Чернышевского, «даже в этих порочных людях человеческий образ не совершенно погиб, и при других обстоятельствах могли бы и эти люди отстать от своих дурных привычек».⁴ Самое главное в этом суждении — то, что причину порождения от-

³ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, т. II, ГИХЛ, М., 1935, стр. 243.

⁴ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, Гослитиздат, М., 1948, стр. 268.

рицательных типов следует искать в порочном общественном строе.

Творчество Салтыкова было направлено, по осторожному выражению самого сатирика, «против тех характеристических черт русской жизни, которые делают ее не вполне удобною». Сатирика занимали только те явления, которые служили к разъяснению «жизненных неудобств». В совокупности «характеристические черты русской жизни» и «жизненные неудобства» составляли общественно-политический строй самодержавной России. По этим идейным мотивам во всех произведениях Салтыкова на первый план выдвигается общественная среда и его литературные образы служат к ее разъяснению, являясь воплощением типических черт «самого положения», т. е. социальных обстоятельств.

В романе «Господа Головлевы» общественная среда нарочито не выдвигается на первый план, но она присутствует, и каждая страница этого замечательного произведения проникнута чувством угнетенности «страдательной среды». Народные типы в романе представлены в достаточном изобилии. Они не бросаются в глаза, незаметны, большинство их лишь очерчено в самых общих контурах, но они играют чрезвычайно важную роль в построении романа. Они-то и составляют общий фон деревенской жизни. Это та среда, присутствие которой определяет характер и содержание общественного поведения Иудушки. «Он знает, — пишет Салтыков, — что мужик всегда нуждается, всегда ищет занять и всегда же отдает без обмана, с лихвой. В особенности щедр мужик на свой труд, который „ничего не стоит“ и на этом основании всегда, при расчетах, принимается ни во что, в знак любви. Много-таки на Руси нуждающегося народа, ах, как много. Много людей, не могущих определить сегодня, что ждет их завтра, много таких, которые куда бы ни обратили тоскливые взоры — везде видят только безнадежную пустоту, везде слышат только одно слово: отдай, отдай. И вот вокруг этих-то безнадежных людей, около этой-то перекаточной голи стелет Иудушка свою бесконечную паутину, по временам переходя в какую-то неистовую фантастическую оргию» (XII, 244).

Стремление Салтыкова к всестороннему раскрытию психологии «кровопивца», лицемера и пустослова сказалось на художественной структуре романа. В нем центральное место занимает Иудушка. Остальные персонажи, непосредственно или отдаленно связанные с сюжетным развитием, группируются вокруг мрачной фигуры Иудушки.

В то же время «Господа Головлевы» — не монографический роман, не биография личности, а история целого семейства. Не-

посредственное окружение Иудушки — родные его: отец, мать, братья, сыновья, племянницы; их жизненный путь символизирует вырождение дворянского рода. Иудушка вырастает из этой среды: «Вот папенька Владимир Михайлович, в белом колпаке, дразнящийся языком и цитирующий Баркова; вот братец Степка-балбес и рядом с ним братец Пашка-тихоня; вот Любинька, а вот и последние отпрыски головлевского рода: Вольдька и Петька... И все это хмельное, блудное, измученное, истекающее кровью... И над всеми этими же призраками витает живой призрак — не кто иной, как сам он, Порфирий Владимыч Головлев, последний представитель выморочного рода...» (XIII, 275).

Тунеядство, лицемерие, пустословие — не только личные качества характера Иудушки, но они суть типичные явления, традиционно-семейные, даже классовые. Иудушка воспитан родной стихией. В его психологическом портрете автор отмечает родственные черты с Ариной Петровной. Многие унаследовал Порфирий Головлев от матери. Если Иудушка «нутром угадывал» наиболее незащищенные, уязвимые стороны своих жертв, то Арина Петровна «насквозь понимала не только малейшие телодвижения, но и тайные помыслы своих приближенных людей» (XII, 37). Она так же, как и Иудушка, заботилась о внешней стороне поступка, тщетно скрывая существо дела. Она так же любила притворяться, любила всякого рода церемонии и представления, рассчитанные на создание декорама для окружающих. Достаточно вспомнить, как она при решении судьбы Степана Головлева торжественно встретила сыновей, лицемерно разыгрывая «роль почтенной и удрученной матери» (XII, 63). После исчезновения Степки-балбеса ее тревожит не судьба сына. Она озабочена лишь тем, чтоб не пошла о ней худая молва. В разговоре с ним Арина Петровна притворяется жалеющей, ласковой матерью. Она точно так же, как и Иудушка, с ханжеским лицемерием исполняла религиозные обряды; служила «панихидки» и «обеденки». Небезынтересно, что Арина Петровна после гибели сына выдвигала в свое оправдание такие же мотивы, какие выдвигал Иудушка, когда застрелился Петенька. Она писала Порфирию Головлеву, что Степан «родителей не почитал», что он страдал «высокодумием» и т. д. Арина Петровна ведет пустой разговор о том, что собирается удалиться от мирской суеты под сень монастыря, «к чудотворцу», как она мечтает тихо зажить «у него под крылышком» (XII, 89). Эти же праздные мысли занимают Иудушку под конец жизни. В фантастических бреднях, в беседе с мужиком Фокой он говорит: «Уеду отсюда к Троице-Сергию, укроюсь под кры-

лышком угоднику...» (XII, 247—248). Набожность матери и сына — одного свойства. Даже слова одни и те же. Арина Петровна так же, как и Иудушка, любит прятаться за словесной завесой. Для нее так же характерны «льстивые слова», двуплановость речи. При людях, при посторонних, по случаю внезапной смерти дочери Арина Петровна лицемерно заявляла: «У бога милостей много, сиротки хлеба не бог знает что съедят, а мне на старости лет — утешение! Одну дочку бог взял — двух дал!». По этому же поводу Арина Петровна цинично писала Иудушке: «Как жила твоя сестрица беспутно, так и умерла, покинув мне на шею своих двух щенков» (XII, 44). В первом случае — речь парадная, показная, для воздействия на окружающих, на общественное мнение. Во втором случае — речь без всякой маски, обнаженная и отражает подлинное отношение Арины Петровны к такому печальному событию, как смерть дочери.

Иудушка показан Салтыковым как представитель деградирующего, вымирающего класса. В его психологической характеристике автором четко обозначены сословно-классовые рамки, показана историческая почва, на которой вырастает чудовищная фигура Иудушки. Он — «помещик средней руки», лицемер и пустослов, стяжатель, хищник, «кровопивец», который «миром да ладком», «потихоньку да помаленьку», «не торопясь, да богу помолясь» досаждают, притесняют, угнетают, истязают, обездоливают окружающих, начиная с мужиков, кончая членами своей семьи. Иудушку невозможно представить, понять вне конкретной исторической действительности, вне породившей его среды, общей атмосферы эпохи разгула остатков крепостничества. Но все дело в том, что художественная разработка типа лицемер-пустослова доведена Салтыковым до такого совершенства, в его создании автор достигает такой глубины психологической правды, такой силы обобщения, что было бы ошибочным ограничить значение Иудушки его классовой принадлежностью или какими-либо историческими рамками. Такой аспект значительно обеднил бы содержание образа, снизил бы «объективное величие» (И. А. Гончаров) Иудушки.

Автора «Головлевых» глубоко волновала и чисто психологическая задача. После публикации четвертой главы романа (тогда еще в составе цикла «Благонамеренных речей») окончательно определились характер и направление будущего произведения. «Боюсь одного: как бы не скомкать Иудушку, — писал Салтыков Некрасову 9-го июня 1876 года. — Половину я уже изобразил, но в сбитном виде, надо переформировать и переписать. Эта половина трудная, ибо содержание ее почти все психологическое» (XIX, 67).

Лицемерие является главной чертой характера Иудушки. Оно, как говорит автор, было «потребностью его природы» (XII, 105). Но лицемерие — традиционная тема, с давних пор привлекавшая внимание многих писателей, начиная с античности, кончая литературой нового времени. Тем труднее была задача сказать что-либо новое. И следует согласиться с Н. К. Михайловским в том, что Салтыков «с честью вышел из этой трудности».⁵ По силе и глубине психологической правды «Господа Головлевы» не уступают высоким образцам художественной разработки темы лицемерия в мировой литературе.

Салтыков опирался на художественную культуру не только русской, но и всей мировой литературы. Иудушка — воплощение нравственного безобразия, но психология его по сравнению с лицемерами типа Тартюфа сложнее и глубже. В постижении психологии лицемерия Салтыков показал себя проницательным знатоком «сокровеннейших тайн человеческого сердца» (XII, 160). У Салтыкова был не менее глубокий интерес к внутреннему миру личности, чем у Толстого или Достоевского. Однако на психологизм его наложили свой отпечаток особенность дарования и характер творчества. Так, например, для литературных персонажей Толстого характерна способность самоанализа, нравственная оценка своих поступков. Внутренний монолог является одним из важных средств раскрытия внутреннего мира, одним из ведущих принципов психологизма Толстого. Салтыков обладал не менее богатой палитрой психологического живописания. Однако у него была иная цель — сатирическое разоблачение уродливых явлений действительности. Иудушка не способен к самооценке своих поступков. И это понятно. Ведь самоанализ свойствен мыслящей личности с развитым самосознанием. Вот почему внутренний монолог как средство психологического раскрытия появляется только в последней главе романа, т. е. тогда, когда автор показывает процесс пробуждения в Иудушке человека.

В построении образа Иудушки решающее значение приобрел оценочный момент. Автор не скрывает своего резко отрицательного отношения к Иудушке. В изображении его Салтыков не жалеет самых черных красок. Везде, где речь о нем, — независимо от того, даются ли авторские оценки и характеристики, излагаются ли суждения окружающих, — везде и всюду, во всех случаях автор пользуется темными мазками. Ни единого просвета, ни одной положительной черты. Иудушка предстает перед читателем каким-то тупым, жестоким существом, тлетворное ды-

⁵ Н. К. Михайловский. Литературно-критические статьи. М., 1957, стр. 493.

хание которого разрушает и уничтожает все живое, сеет вокруг смерть.

Разбросанные по всему роману авторские характеристики целенаправлены и подчинены единству замысла. Иудушка всю жизнь притеснял, скопидомствовал, «надоедал, томил, тиранил» (XII, 236). «Он был невежествен без границ, сутяга, лгун, пустослов» (XII, 127). Он был и «великий мастер» на пакости (XII, 126). «Он любил мысленно вымучить, разорить, обездолить, пососать кровь» (XII, 237). Нет в романе ни одного персонажа, который обмолвился бы о Иудушке сочувственным или добрым словом. Все их высказывания о «кровопивце» отрицательные, подчас негодующие. Они как бы подтверждают, подкрепляют авторские характеристики. Арина Петровна не может выразиться об Иудушке иначе, как «Порфишка-подлец», «Порфишка-кровопивец». Степан Головлев с детства ненавидит его. Для Павла Владимыча Иудушка — олицетворение зла, подлости, предательства.

Все окружающие ненавидят и боятся Иудушку. О его «загадочном взгляде» Арина Петровна говорит: «Взглянет — ну, словно вот петлю закидывает. Так вот и поливает ядом, так и подманивает!» (XII, 45). В восприятии Павла Головлева «глаза Иудушки источают чарующий яд» (XII, 94). «Нутро его от природы ехидное, играет...» — замечает Арина Петровна (XII, 117). Для Улитушки Иудушка «пустоутробная, изолгавшая натура»; она в нем видит образ «сатаны» (XII, 212). Боятся его и головлевский батюшка отец Александр: «Когда Иудушка вошел, батюшка торопливо благословил его и еще торопливее отдернул руку, словно боялся, что кровопивец укусит ее...» (XII, 214). Небезынтересно, что нигде Салтыков не дает описания внешности Иудушки. Это объясняется тем, что автор сосредоточивает все свое внимание на психологической характеристике и в каждой сцене, в каждом эпизоде подмечает новые черты, новые штрихи, новые оттенки в обрисовке мрачной фигуры Иудушки: как он «извивается» у постели умирающего брата, как он «любезно хихикает» у постели умирающей матери, как он «масляными глазами» смотрит на Анниньку, «поганю распустив при этом губы» (XII, 108, 162, 168). Авторские описания, в которых подчеркиваются пошлость и похотливость Иудушки, как бы повторяются в словах Евпраксеюшки. Она говорит Анниньке: «Как увидел вас, — даже губы распустил! „Племянушка!“ да „племянушка!“ — как путный! а у самого бесстыжие глаза так и бегают!» (XII, 186).

Из слов автора читатель узнает, что Иудушка умел «с изумительной чуткостью» отгадывать психологию своих жертв, что

он «инстинктивно чувствовал», где слабые струны, какие-либо «изъяны» в их существовании, и умел воспользоваться ими «со свойственной ему лукавой ловкостью» (XII, 87). У него и «на-счет покойников какой-то дьявольский нюх был» (XII, 161). Таким образом, Иудушка обладал особого рода чуткостью, что помогло ему заманивать жертву в свои сети. Автор показывает, как Иудушка в пакостях и подлости был изобретателен на всевозможные комбинации. Он терзал жертву «тихим манером», душил его незаметными, не бросающимися в глаза мелочными преследованиями и притеснениями. Даже тем, кто близко и хорошо знал иудушкины манеры, не так легко было угадывать истинный смысл его загадочного поведения. Так, например, Аннинька в «благодарности» Иудушки никак не могла различить, «хочет ли он приласкать человека, или намерен высосать из него кровь...» (XII, 181). Тем труднее было постороннему человеку; он его опутывал «целою сетью словесных обрывков, в которых ни за что уцепиться невозможно, но от которых делается невыносимо тяжко...» (XII, 223).

Ярко выраженная тенденция к сгущению одних отрицательных черт, концентрация одних пороков в одном лице, казалось, должна была привести к односторонности, прямолинейности, однотонности, следовательно маложизненности образа. Однако этого не случилось. При всей своей отвратительности Иудушка — глубоко жизненный психологический тип.

Какими путями, какими средствами автор достигает такого результата? Салтыков исходил из сложности психологической задачи — проявлял должную осторожность в своих суждениях. «Психология, — писал он 2 декабря 1875 года, — вещь произвольная: тут, как ни занижай, или не донижешь, или перенижешь. И выйдет рыло косое, подрезанное, не человек, а компрачикос» (XVIII, 324). Эти строки направлены против схематизма и надуманности. Они написаны вскоре после завершения второго очерка («По-родственному») головлевского цикла.

В создании образа Иудушки Салтыкова интересовало не одно определенное состояние, а сложный психологический процесс со всеми тончайшими переходами, едва уловимыми нюансами движения души героя. Его внутренний мир автор исследует в движении, в развитии. Он показывает, как характерные признаки психологического портрета эволюционируют, видоизменяются, в различных условиях получают различные окраски, различные оттенки.

В первой же главе романа намечается своеобразная психологическая экспозиция. Иудушка здесь еще на втором плане, но читатель уже видит основные контуры его психологического

портрета. Порфиша — средний сын Арины Петровны, которого она «словно побаивалась» (XII, 41). С детства он уже был известен в семье под тремя прозвищами: «Иудушки, кровопи-вухи и откровенного мальчика» (XII, 44). Его «загадочный взгляд» поднимал в душе Арины Петровны «смутную тревогу». Тогда же с достаточной ясностью обозначились основные черты его лицемерной натуры. Еще мальчиком он заискиваниями и наущничеством добивается симпатии матери, становится ее «любимчиком». Вот его письма из Петербурга с лицемерными излияниями, сыновней покорностью, с мучительной жаждой получить жирный кусок наследства. Арина Петровна понимала, что «Порфишка-подлец только хвостом лебезит» (XII, 45). С детских лет Иудушка действует настолько тонко, маскируясь «бескорыстной» сыновней любовью и смиреннием, что даже такая опытная хищница, как Арина Петровна, не могла сразу разгадывать подлинные его намерения.

Когда Салтыков говорил о «внешних признаках» и об обыденных фактах, за которыми часто скрываются драматические коллизии, то он при этом имел в виду и область семейных отношений. Они находились в поле его наблюдений еще тогда, когда он писал свою первую повесть. «Из всех несчастий, — писал он в повести «Противоречия», — которые падают на долю человека, нет глубже, нет страшнее горя семейного, домашнего. Оно не бросается в глаза, не выставляет напоказ своих ран и потому остается всегда незамеченным. Надо самому много испытать, чтоб понять, сколько есть подавляющего в этих, по-видимому, маленьких огорчениях, в этих незаметных преследованиях, которые не убивают сразу, но мало-по-малу отравляют всякий миг вашего существования и, наконец, делают вас неспособным жить» (I, 100).

В этих словах еще нет, разумеется, глубокого общественного понимания проблемы семьи, которое характеризует роман Салтыкова, но в них запечатлена аналогичная картина. Ведь в повадках Иудушки налицо эти изощренные приемы на первый взгляд незаметных, маленьких огорчений и преследований, которыми он опутывает свои жертвы, отравляя ежедневно, ежедневно их существование, доводя их, наконец, до моральной и физической гибели.

Тонкостью и глубиной психологического постижения внутреннего мира Иудушки, Степана Головлева, Арины Петровны автор во многом был обязан превосходному знанию изображаемой среды. С детских лет он был свидетелем многих жестоких, драматических эпизодов, характеризующих нравы помещико-дворянского быта. На его глазах происходили сцены, оставив-

шие в его памяти неизгладимый след. Он видел, как рушатся нравственные основы, как принципы, на которых строились семейные отношения, становятся пустой формой, церемонией, прикрывающей звериные нравы головлевского дома.

В романе Салтыкова область действий Иудушки ограничена главным образом семейной сферой. Этот аспект избран автором, помимо других мотивов, еще и потому, что нужно было показать «зверя» в собственном логове, в родной стихии. И естественно, что все члены головлевской семьи, начиная с Арины Петровны, кончая Аннинькой, хорошо знают, с кем они имеют дело, и в общении с Иудушкой проявляют нужную осторожность и осмотрительность, потому что и в их крови в той или иной дозе присутствуют «возбудители» пошлости, пустословия, скупости и животного эгоизма. Иммунитет, конечно, не спасает их, поскольку в жизненных поединках Иудушка оказывается намного сильнее.

Религиозность Иудушки — сплошная фальшь. Она не связана с какими-либо убеждениями, а является весьма удобной ширмой для прикрытия подлинного содержания своих поступков. Ему удобно и выгодно все свалить на бога, все свои грязные проделки и преступления приписать «воле providения».

Иудушка знает, что в смерти брата Павла Владимыча он играл не последнюю роль. Казалось, что он должен был мучиться угрызениями совести, раскаиваться и т. д. Все эти человеческие эмоции чужды Иудушке. Он спешит оградить себя от моральной ответственности, всю вину свалить на жертву: «Несправедлив он был ко мне — вот бог болезнь ему послал... Не любил меня брат... ан бог-то взял да невидимо к своему пределу и приурочил...» (XII, 102). «Все от бога», — твердит Иудушка. Умирает ли брат — «от бога», мать умирает — «от бога», застрелился сын — тоже «по воле бога», хотя Иудушке хорошо известно, что во всех этих умертвиях главным виновником является он сам.

В решении психологических задач существенная роль отводится пейзажу. Он в романе Салтыкова служит не простым фоном для развертывания событий. Описание природы активно включается в художественную систему повествования: «Время стоит еще раннее, шестой час в начале; золотистый утренний туман вьется над проселком, едва пропуская лучи только что показавшегося на горизонте солнца; трава блестит; воздух напоен запахами ели, грибов и ягод; дорога идет зигзагами по низменности, в которой кишат бесчисленные стада птиц. Но Степан Владимыч ничего не замечает...» (XII, 58).

Этот пейзаж, и утренний туман, и первые лучи солнца, и аромат цветов — все это в другом случае должно было бы пробудить в душе человека совершенно другие эмоции: радостное чувство, прилив энергии и т. д., тем более если принять во внимание, что Степан Владимирович возвращался в родные края, в родной дом после длительного отсутствия. Но эффект противоположный. Сопоставлением ликующей природы с тем, что происходит в душе «балбеса», оттеняется его подавленное состояние. Он ничего не видит, ничего не замечает, целиком погружен в свои тяжелые думы. И чем ближе трагическая развязка, тем более эмоционально насыщенным, более напряженным становится пейзаж. Он созвучен общей психологической атмосфере. На втором этапе событий весенний пейзаж уступает место описанию картин деревенской осени. Умиряющая природа гармонирует с предсмертной пьяной агонией. Подлинного драматизма достигает Салтыков в описании бессонных ночей, предвещающих гибель спившегося и потерянного «балбеса».

Не много найдется в русской классической прозе страниц, где с такой силой и глубиной психологической правды были бы переданы переживания отчаявшегося человека, который более ничего не ждет от жизни, в глазах которого жизнь становится бессмысленной, никчемной, состояние человека, мечущегося в пьяном угаре, который при помощи водки хочет заглушить в себе чувство реальности, не сулившей ему ничего отрадного. Яркими мазками Салтыков рисует психологическое состояние покинутого всеми, одинокого и больного Степана Головлева, окружавшую его безнадежную пустоту, его отчаяние, его единственное желание — уйти, хотя бы на время, от гнетущей действительности, из головлевского ада в мир теней, забиться в пьяном сне. Объективное, удивительно точное изображение осеннего неба, сложной гаммы его серых однообразных тонов, «расцветиваются» переживаниями Степана Головлева, его мрачным предчувствием скорой гибели.

Пейзаж в романе составляет органический элемент художественной структуры. Он способствует созданию известного психологического фона, придает переживаниям «героя» определенную окраску, эмоциональную тональность, служит средством раскрытия внутреннего мира.

Не менее важную функцию в художественной системе романа как средство психологической характеристики выполняет речь действующих лиц. Каждый из персонажей, даже эпизодических, наделен чертами яркой индивидуальности, что находит свое выражение в речевой характеристике. Каждый из них говорит особым, ему одному свойственным языком, что является важным

элементом типизации и средством раскрытия внутреннего мира «героя».

Язык Степки-балбеса, жизнь которого была полна, по словам автора, «кривляния, бездельничества, буфонства» (XII, 58), по своим характерным признакам напоминает язык шута, балагура, пропойцы, попрошайки и изобилует специфически жаргонными выражениями:

«— Да, брат, т я пнул - та ки я на своем веку горя...»;

«— Кабы не ты, понти ровал бы я теперь пеше дра лом до дома предков моих...»;

«— Что бы теперь, однако ж, какую бы штукенцию предпринять...»;

«— А что, еслиб всех этих мух к нему в х ай ло препроводить...»;

«— Успею натенькаться...»;

«Да ты, что сам-то? водочки бы долбанул...» (XII, 52—56).

Свой специфический оттенок имеет язык головлевского батюшки, отца Александра, пересыпанный книжными оборотами, архаизмами: «Мжица на дворе ныне, по народным приметам, в коих, впрочем, частицею и суеврие примечается, оттепель таковая погода предзнаменует». Или: «... человек нередко, в мечтании своем, стремится недосыгаемая достигнуть и к недоступному доступ найти. А вследствие того, или повод для раскаяния, или и самую скорбь для себя обретает...» (XII, 214). Как предмет, так и словесная форма такого рода пустопорожного философствования обнажают ограниченность и бедность духовного мира отца Александра. В его речи, помимо высокопарности, нарочитой торжественности и манерности, есть и нотка холопского заискивания перед головлевским баринном, от которого он ждет подачки.

В языке Евпраксеюшки дана яркая речевая характеристика забитой, загнанной женщины, смутно сознающей свои человеческие права: «Володя! Володюшка! рожоный мой! Где-то ты? чай к паневнице в деревню спихнули. — Ах, пропасти на вас нет, господа вы проклятые. Наделают робят, да и забросят, как щенят в яму: никто, мол, не спросит с нас! Лучше бы мне в ту пору ножом себя по горло полыхнуть, нечем ему, о х а в е р н и ку, над собой надругаться давать...» (XII, 224). В этих словах выражен не только мотив чисто психологический — горе матери, потерявшей ребенка, — но отражен в них и социальный момент: она хотя и «бунтует» против головлевских порядков, но в то же время сознает свое бессилие, полную зависимость от Иудушки.

Сословная принадлежность накладывает свою печать на речь персонажа, придает ей своеобразную окраску, соответствующую его положению. Такова, например, сцена допроса Ариной Петровной бурмистра Антона Васильева:

«— Ну, а что же балбес делает? — спросила она.

«— Москва велика — и в год ее всю не исходить.

«— Да ведь, чай, пить-есть надо?

«— Около своих мужичков прокармливаются. У кого пообедуют, у кого на табак гривенничек выпросят.

«— А кто позволил давать?

«— Помилуйте сударыня! Мужички разве обижаются. . .

«— Вот я им ужо. . . подавальщикам! Сошлю балбеса к тебе в вотчину — и содержите его всем обществом на свой счет!

«— Вся ваша власть, сударыня.

«— Что? что ты сказал?

«— Вся-мол ваша власть, сударыня. Прикажете, так и прокормим!

«— То-то. . . прокормим! ты у меня говори да не заговаривайся! . . .» (XII, 49).

Этот диалог, построенный из двух различных речевых пластов, на интонационных контрастах, характеризует не только конкретных носителей языка, но и взаимоотношения между бурмистром и помещицей при крепостном праве, когда Арина Петровна упивалась своей неограниченной властью над крестьянами. Речь ее — повелительная, не терпящая возражений. Речь Антона Васильева, заискивающая, покорная, характеризует его как человека, целиком зависящего от воли барыни.

Язык Арины Петровны в основе сохраняет свои стилистические черты и на втором этапе, когда она из властной помещицы-барыни превращается в жалкую приживалку в доме Порфирия Головлева. Только теперь она, вслед за Иудушкой, больше предается словесному запое: «. . . бывало тележонку крестьянскую, кибитчонку кой-какую на нее навяжут, пару лошабочек запрягут — и я плетусь трюх-трюх до Москвы. . .». Или: «Что мне! мне и тепленько, и сытненько у тебя, и даже ежели сладенького чего-нибудь захочется — все у меня есть. . .» (XII, 99).

В подобного рода разглагольствованиях Арины Петровны находим не только родственные языку Иудушки элементы, но и большое сходство в словарном составе и синтаксисе, что обусловлено близостью этих двух образов, генетически связанных общностью их социально-психологической характеристики.

К речам своих героев Салтыков относился недоверчиво. У него был свой, оригинальный угол зрения, свое понимание «диалектики души». Он ставил перед писателем задачу — искать

за внешними признаками явления «скрытую действительность», которая, по его мнению, «одна и представляет верное мерило для всесторонней оценки человека» (IX, 205).

Одна из важнейших особенностей щедринского психологизма заключается в том, что он не выбирает острые, исключительные ситуации, а открывает подлинный драматизм в самых обыденных явлениях. В этом обостренном восприятии и обнаружении пошлости и трагизма в серой повседневности сказалась сила голевских традиций.

В привычной, будничной обстановке сущность явления легко ускользает и прячется за видимостью. «Другая действительность», т. е. действительность пошлости, лицемерия, зла искусно маскируется, лавирует, прячется за обыденным фактом и «доступна лишь очень и очень пристальному наблюдению» (IX, 204).

Именно эти творческие принципы положены в основу психологического портрета Порфирия Головлева. Салтыков был непримирим ко всякого рода проявлениям двоедушия, лжи, предательства. Иудушка ненавистен автору не только потому, что он хищник, но и потому, что он двуличен. Речь его не служит своему прямому назначению. Она становится бутафорией, ширмой, маской. Слова в его устах теряют конкретное содержание и преследуют обманные цели. При помощи словесной шелухи создается целая пропасть между видимостью и действительным поведением. Он не брезгает играть на интимных чувствах. И обманное слово становится опасным, грозным оружием. Именно при помощи речи Иудушка опутывает людей. Все эти ласкательные формы — «маменька», «братец», «племянюшка», «соседушки», «голубчик», «голубушка», «миленький», «добренький», «паинька» — придают речи интонации интимности, ласки. В словарном составе Иудушки легко улавливается бедность его внутреннего мира, отсутствие духовных интересов, ограниченность преимущественно сферой еды, мелких, пошлых запросов. Слова, связанные с религиозным мирозерцанием, приобретают в языке Иудушки специфический колорит с явным оттенком пошлости. Вместо того, чтобы сказать «свеча», он говорит «свечечка», вместо «могилы» — «могилка», вместо «панихиды» — «панихидка», вместо «обедни» — «обеденка», вместо «киота» — «киотка», вместо «лампады» — «лампадочка», вместо «грехов» — «грешки» и т. д. Все эти ласкательные уменьшительные формы придают речи Иудушки приторную елейность.

В пустословии Иудушки важное место занимают ходячие житейские изречения. Так как он, по словам автора, «лишен всякого нравственного мерила» и не знает иной истины, кроме

той, которая «значится в азбучных прописях», то он охотно обращается к различного рода афоризмам. Они представляют большое удобство в том отношении, что не требуют никакого напряжения мысли, всегда лежат на поверхности, «сами наползают на язык» и не только ни к чему не обязывают, но и способствуют созданию иллюзии каких-то нравственных начал. В самые драматические минуты жизни Иудушка прибегал к помощи такого рода широко употребляемой в обыденной живой речи традиционной фразеологии. В таких случаях в оправдание своей подлости Иудушка «выводил на сцену целую свиту готовых афоризмов: сам запутался — сам и распутывайся; умел кашу заварить — умей ее и расхлёбывать; любишь кататься — люби и саночки возить... и рад бы до неба достать, да руки коротки!... по одежке протягивай ножки...» (XII, 145) и т. д. Эти ходячие житейские афоризмы составляют существенный элемент пустословия Иудушки. Этими готовыми формулами-трафаретами, «всевозможными пустословными поучениями» (XII, 144), азбучными проповедями изрядно пересыпана его речь: «Потерпи да погоди! Потихоньку да полегоньку... потолкуем да поговорим, а потом поедем. Благословясь да богу помолясь, а не так как-нибудь: прыг да шмыг!...» (XII, 176, 187).

Иудушка никогда не приступал к предмету разговора сразу, а начинал издалека, с околичностей, «начинал тянуть постороннюю канитель». Такая манера речи несомненно была рассчитана на то, чтобы утомить, усыпить внимание слушателя, отвлечь его от темы разговора, от существа дела, довести его до состояния полного изнеможения. Пока жертва осматривалась вокруг, пока пыталась освоиться с непривычным гудением гнетущего празднословия, Иудушка «закидывал петлю».

Язык Иудушки не блещет оригинальными выдумками, неожиданными находками. Он изобилует истасканными, стертыми фразами. Зато он богат интонационными оттенками. «У вас ведь каждое слово десять значений имеет; пойдя, угадывай!» — говорит Петенька Иудушке (XII, 157). Самые обыденные слова и фразы в употреблении Иудушки приобретают особый смысловой оттенок: «Хочешь жениться — ну, и Христос с тобой! женись, мой друг, хоть на Лидочке, хоть на разлидочке — я препятствовать не могу... Чтоб я стал употреблять в дело угрозы совершеннолетнему сыну — никогда!! У меня такое правило, что я никому не препятствую! Захотел жениться — женись! Ну, а насчет последствий — не погневайся...» (XII, 157).

Так рассуждает Иудушка после того, как застрелился сын, косвенным убийцей которого был он. В одной этой фразе можно видеть высокое мастерство речевой характеристики. В ней

выявлены существенные признаки психологического портрета Иудушки. Он не препятствует сыну жениться, как сам заявляет, «в чужие дела не вмешивается», но считает себя в праве оставить его без куска хлеба.

Окружающие, которые являются жертвами празднословия Иудушки, говорят о манере его речи с ненавистью и чувством гадливости.

Пустословие Иудушки — сословно-классовая, социальная болезнь. Ею в разной степени заражены все члены головлевской семьи. Оно в значительной степени обусловлено тунеядством, паразитизмом. Нетрудовая жизнь, праздное существование дает широкий простор для порождения праздномыслия. «Фантастические бредни Иудушки Головлева, — пишет А. С. Бушмин, — показаны Щедриным как одно из закономерных и неизбежных проявлений того нравственного маразма, который является следствием социального паразитизма».⁶ Однако в психологической характеристике Иудушки пустословию не следует приписывать преувеличенное значение. Такая тенденция содержится в статье Е. И. Покусаева. Он склонен рассматривать льстивые речи Иудушки как проявление «чистого праздномыслия, чистого пустословия». По мнению автора статьи, эти речи «не отягощены практическими соображениями» и Иудушка довольствуется одним «процессом праздномыслия». Он «произносит слова, в которых не содержится никакой материальности, никаких действительных стремлений и усилий». Таким образом, лицемерные речи Порфирия Головлева оказываются лишенными «практических соображений», т. е. игнорируется их действительное значение; это противоречит утверждению Е. И. Покусаева, что пустословие служит Иудушке «сильным орудием для достижения цели». Автор статьи называет Иудушку «злым гением» и «жертвой» пустословия, в то время как совершенно очевидно, что жертвами пустословия Порфирия Головлева становятся прежде всего окружающие. По мнению Е. И. Покусаева, пустословие «опустошило его душу, выскоблило в нем человеческое».⁷ Но не слишком ли большая роль приписывается здесь пустословию, которое само является неизбежным следствием лицемерия и нравственного распада личности? Замечание Салтыкова о том, что Иудушка «не столько лицемер, сколько пакостник, лгун и пустослов» (XII, 129), не дает основания для такого

⁶ А. С. Бушмин. Сатира Салтыкова-Щедрина. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 181.

⁷ Е. И. Покусаев. «Господа Головлевы» Салтыкова-Щедрина. «Ученые записки Саратовского гос. университета», т. 56, выпуск филологический, Саратовск. кн. изд., 1957, стр. 380, 395, 411.

преувеличенного и одностороннего представления. В сатирической акцентации, в желании заострить своеобразие Иудушки как разновидности типа лицемера автор говорит об отсутствии основ пустословия, о «беспредметности», бесцельности лганья Иудушки, о том, что лицемерие Иудушки имеет свою специфику, что оно сочетается «с полной свободой от каких-либо нравственных ограничений» (XII, 129). Натуре Иудушки свойственно «нравственное окостенение, прикрытое лицемерие» (XII, 113). В зависимости от психологического портрета и пустословие его особого рода. В предсмертной агонии Павла Владимыча, когда перед его мысленным взором оживает образ Иудушки, первое, что сразу же возникает вместе с этим «паскудным образом», — это его речь: «В ушах раздавалось слезно-лицемерное пустословие Иудушки, пустословие, в котором звучала какая-то сухая, почти отвлеченная злоба ко всему живому» (XII, 94).

Таким образом, пустословие Иудушки — не безобидное переливание из пустого в порожнее. Речь его содержит яд, отравляющий существование всех, кто соприкасается с ним: «Голос его, словно змей, заползает в душу и парализует волю человека» (XII, 94).

Для понимания щедринского психологизма специальный интерес представляет вопрос о финале романа, который вызвал в свое время и поныне продолжает вызывать разноречивые суждения. «Столь ощутимые трагические штрихи, наложенные автором на портрет Иудушки в последней главе хроники „Расчет“, — пишет, касаясь этого вопроса, Е. И. Покусаев, — издавна служили поводом для разноречивых, в массе своей неточных, неправильных, а порой и просто преднамеренно лживых толков о характере общего мировоззрения сатирика, об особенностях его творческого метода... Откровенно защищая помещичье-классовую позицию, реакционная критика объявила личность Иудушки „крайне искусственною, придуманною, очень далеко от психологической правды“, а весь тон повествования в хронике „обличительно-дидактическим“».⁸

Из этого суждения создается впечатление, что вопрос сам по себе ясен и речь идет о простом заблуждении, которое автор статьи собирается рассеять.

В самом конце 1876 года, когда еще не была известна развязка романа, И. А. Гончаров обратился с письмом к Салтыкову, в котором он делился своими соображениями относительно конца Иудушки. «И в вашего Иудушку упадет молния, — писал

⁸ Там же, стр. 399.

Гончаров Салтыкову 30 декабря 1876 года, — попалит в нем все, но на спаленной почве ничего нового, кроме прежнего же, если он ожил, взойти не может. Вы, работая над ним, сами, может быть, бессознательно чувствовали объективное величие этого типа, ибо вы обыкновенно сами бьете по щекам горячо ваших героев, к нему обращаетесь только с язвительной, чуть не почтительной иронией. Да иначе и нельзя: что можно прибавить, какую дать пощечину — вдобавок к ужасающей детали о *тарангасе*. Поэтому он и не *удавится никогда*, как вы это сами увидите, когда подойдете к концу. Он может видоизмениться во что хотите, т. е. делаться все хуже и хуже: потерять все нажитое, перейти в курную избу, перенести все унижения и умереть на навозной куче, как выброшенная старая калоша, но внутренне восстать — нет, нет и нет! Катастрофа может его кончить, но сам он на себя руки не поднимет. Разве сопьется — это еще один возможный, чисто русский выход из петли... Ведь 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. Один куриный страх мог бы заставить покуситься его на это (как бывает со слабонервными), но и для этого надо иметь избыток воображения и он может загнать его только в темный угол, чтобы спрятать голову. Так я разумею его природу. Буду ждать с нетерпением появления его особой книгой: мне кажется, что это уже одно поможет читателю выделить его из массы других ваших, чисто субъективных и посвященных быстро текущей злобе дня, произведений».⁹

Так писала не реакционная критика. Так думал И. А. Гончаров. Его суждения вызваны не тем, как полагает Е. И. Покусаев, что он «ориентировался на свой собственный творческий опыт» и подходил к Иудушке с меркой своего Обломова, а по более серьезным соображениям. Они были основаны на принципе целостности типа-характера, последовательности его поведения, известной психологической закономерности, как ее понимал Гончаров. Он не допускал мысли, чтобы Иудушка был способен «внутренне восстать, осознать ужас своего положения, безотрадность падения и поднять руки на себя». Насколько глубоко понимал Гончаров психологическую задачу и был свободен от субъективизма, показывает еще один вариант конца Иудушки, который он предполагал вполне возможным и правдоподоб-

⁹ И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. 8, Гослитиздат, М., 1955, стр. 489—491.

ным, — это насильственная смерть «героя». На это намекал Гончаров в том же письме к Салтыкову рассказом об одном погрязшем в разврате жестоком помещике, которого крестьяне убили, «буквально выпотрошили», т. е. и над ним, над Иудушкой, могли учинить подобную расправу разгневанные мужики.

Салтыков не пошел по намеченному Гончаровым пути, хотя и соображения, высказанные в письме, по-видимому, дали ему пищу для размышлений при решении вопроса о финале романа. Развязка оказалась более сложной. «В заключительных эпизодах хроники, — пишет Е. И. Покусаев, — Щедрин наделяет героя такими чертами, заставляет его высказать такие весомые, не пустые слова, открывает в его смрадной гаснущей жизни такие поступки, что резко очерченный тип помещика-стяжателя и пустослова воспринимается по-настоящему трагически».¹⁰

Возникает естественный вопрос: какими причинами вызван именно такой финал романа? Если в «герое» своего произведения автор видит только помещика и пустослова, стяжателя и кровопийцу, к которому у него не может быть иного отношения, кроме презрения и ненависти, то зачем понадобились в описании последнего периода жизни Иудушки трагические штрихи? Из всех возможных вариантов решения участи Иудушки Салтыков избрал наиболее сложный и трудный именно в психологическом разрешении творческого замысла. Он показал, как в этой отвратительной личности, погрязшей в пошлости и подлости, дошедшей до крайних пределов нравственного падения, пробуждается «человеческое», нечто похожее на угрызения совести. Автор заставил Иудушку под конец жизни заглянуть в себя, в свою опустошенную душу, и содрогнуться. При этом ни о каком сочувствии или жалости к «кровопивцу» не может быть и речи. Авторская позиция осталась неизменной. Бесконечная вереница преступлений Иудушки, его хищнические повадки, его бездушие и жестокость, изощренные приемы угнетения, его цинизм и лицемерие — все это в душе автора, гуманиста и революционного демократа, вызывает естественное чувство омерзения и негодования. Он показывает Иудушку, как ненавистный ему тип, как лицемера и «кровопивца», который всю жизнь только мучил, тиранил, истязал и своих, и чужих, не щадя никого, кто попадался на его пути. И все же, несмотря на все это, в конце романа у автора появляется трагическая интонация. Заключительные страницы «Головлевых» написаны так,

¹⁰ Е. И. Покусаев. «Господа Головлевы» Салтыкова-Щедрина, стр. 399.

что не остается сомнения в пробуждении в Иудушке чего-то похожего на угрызения совести, или, как автор говорит, «одичалой совести». Решение его проститься с могилкой матери было принято после длительного, мучительного раздумья. Поведение Иудушки резко меняется. Раньше в подобных случаях он ограничивался церемонией, внешним ритуалом, за которым он прятался, уходил от личной ответственности. Тогда, прежде чем идти на «могилку» матери, Иудушка сытно покушал бы, оделся бы в теплую шубу, на своем тарантасе покатыл бы на кладбище, к «уединенной» могиле Арины Петровны. Совершив обряд панихиды, вдоволь «покалякав» с батюшкой на отвлеченные религиозные темы, о бессмертии души и бренности человеческого существования, по возвращении домой вновь он предавался бы еде и празднословию. В последних заключительных эпизодах жизненного пути Иудушки он как бы преобразился, стал другим, появились в нем страдальческие черты: «На дворе выл ветер и крутилась мартовская мокрая мятелища, посылая в глаза целые ливни талого снега. Но Порфирий Владимырьч шел по дороге, шагая по лужам, не чувствуя ни снега, ни ветра, и только инстинктивно запахивая полы халата» (XII, 281).

Пейзаж придает эпизоду трагический оттенок. Не взирая ни на что, несмотря на ненастную погоду, Порфирий Владимырьч шел навстречу смерти; он полон решимости, он идет «на могилку к покойнице маменьке проститься... Но „проститься“ не так, как обыкновенно прощаются, а пасть на могилу и застыть в воплях смертельной агонии» (XII, 279, 281).

Возникает естественный вопрос: насколько психологически оправдано пробуждение в Иудушке проблесков совести?

Неправильно было бы думать, что пробуждение «одичалой совести» происходит внезапно. Оно подготавливается постепенно, достигая своей кульминации в заключительной главе романа.

На сложном, извилистом пути Иудушки выделяются поворотные пункты, определяющие отдельные этапы его психологической эволюции. Первым таким пунктом является сцена с тарантасом, в которой с беспощадной правдивостью раскрывается скупость и холодная расчетливость Иудушки. Здесь впервые в таком обнаженном виде автор показывает бесчеловечно жестокое отношение к матери. Павел Головлев только что скончался. Иудушка спешит наложить свои хищнические лапы на все добро покойного. Он «лебезит» перед Ариной Петровной, но мысли его заняты тарантасом.

«— Так тарантас-то, маменька, как же? вы сами доставите, или прислать за ним прикажете? — наконец, не выдержал он.

Арина Петровна даже затряслась вся от негодования.

«— Тарантас — мой! — крикнула она таким болезненным криком, что всем сделалось и неловко и совестно. — Мой! мой! мой тарантас! Я его... у меня доказательства... свидетели есть...» (XII, 119).

Второй поворотный пункт в психологической эволюции Иудушки — самоубийство сына. Иудушка понимает, что он имеет прямое отношение к совершившемуся факту, но всячески ограждает себя ханжески-лицемерными рассуждениями и ходячими афоризмами. Но как бы то ни было, гибель Володи заставляет Иудушку впервые в жизни задуматься, появляются в нем, пусть и весьма слабые и робкие, но все же попытки как-то оценить свои поступки. «По временам, — пишет Салтыков, — даже и в нем поднимался какой-то тусклый голос, который бормотал, что все-таки разрешение семейного спора самоубийством — вещь по малой мере подозрительная» (XII, 145). Но и эти слабые проблески сознания быстро угасали, и Иудушка вновь уходил в привычную ему тину мелочей. Когда он «голодному человеку», в данном случае сыну, подавал камень, то сознавал ли он, «что это камень, а не хлеб?...» (XII, 144). На этот вопрос автор не дает прямого ответа. Если принять во внимание всю линию его поведения, его рассуждения, его доводы, то можно ответить на этот вопрос утвердительно. Иудушка понимал, что в критическую минуту жизни сына, когда тот особенно нуждается в помощи и поддержке, он подавал «вместо хлеба камень».

Разбросанные по всему роману характеристики внутреннего мира Иудушки свидетельствуют о его черствой, эгоистичной натуре. Для него «не существует ни горя, ни радости, ни ненависти, ни любви. Весь мир в его глазах есть гроб, могущий служить лишь поводом для бесконечного пустословия» (XII, 144). Иудушка чужд страстей. Несмотря на эту суровую характеристику, автор порою отмечает в Иудушке проблески человеческих эмоций. Когда Аннинька настаивает на своем немедленном отъезде из Головлева, на решимость ее «Иудушка грустно покачал головой» (XII, 181). Могла ли быть свойственна Иудушке грусть в обычном, человеческом понимании этого состояния? Не является ли это притворством? Скорее все это — порождение его «артистической натуры». Иудушка ведь очень любит комедии: изображать, представлять, притворяться.

После раздела имущества Павла Головлева, в сцене, когда Арина Петровна грубо обрывает Иудушку и дает понять, что ей уже известно о проверке ее сундуков, автор отмечает: «Иудушка не нашелся и побледнел» (XII, 117). При известии о приезде Петеньки «Иудушка встал и застыл на

месте, бледный как полотно» (XII, 141). Когда «племянushка» откровенно признается Иудушке, что ей страшно с ним, он притворяется, что не расслышал ее слова, но «губы у него побелели» (XII, 192).

Отчего бледнеет Иудушка? Неужели оттого, что в нем пробуждаются какие-либо проблески чувства стыда или признаки человеческого достоинства? Конечно, нет. Иудушка бледнеет от трусости. Все это — своего рода защитная реакция. Как замечает Улитушка, в «пустоутробной и изолгавшейся натуре» Иудушки «трусость очень близко граничит с ненавистью» (XII, 209). Арина Петровна своей резкой фразой разоблачила всю низость мелочной душонки Иудушки, и он не нашел, что сказать, потому и побледнел от неожиданности удара. Только что скончался брат, и он хладнокровно приказывает слугам тайком проверить сундуки матери, чтобы она лишнего не увезла с собой. Эта сцена показывает характер взаимоотношений между матерью и сыном, звериные нравы головлевского дома. Во втором случае, когда приехал Петенька, Иудушка побледнел вовсе не потому, что он тревожится за судьбу сына. Он беспокоится за себя, за свои деньги, за каждую награбленную копейку. Отношения с сыном у него таковы, что он прекрасно знает, что только чрезвычайные обстоятельства могли заставить Петеньку приехать и обратиться к отцу с какой-либо просьбой. Иудушка реагирует только на определенные вещи, и эта реакция имеет свою яркую окраску. Так, например, доносы Улитушки о расточительности Евпраксеюшки, о том, как она «целые ворохи белья извела на простыни, да на пеленки», вызывают у Иудушки гнев, который передается автором при помощи следующей выразительной фразы: «Порфирий Владимырьч только сверкнет глазами в ответ, но вся его пустая утроба так и повернется при этих словах» (XII, 209).

Возникает вопрос: способен ли Иудушка вообще к самоанализу, к самооценке своих поступков? Сознал ли он, что своими досадениями, притеснениями причиняет окружающим боль, страдания? На протяжении всей его жизни окружающие в его глазах не представляли самостоятельной ценности. Они имели значение в той мере, в какой были вовлечены в орбиту его «деятельности», постольку, поскольку составляли почву, на которой действовал Иудушка. Перелом наступает с момента катастрофы с Петенькой и внезапной смерти Арины Петровны. Конфликт с Евпраксеюшкой обостряет «внутреннюю сумятицу» Иудушки, и он «в первый раз в жизни серьезно и искренне возроптал на свое одиночество, в первый раз смутно понял, что окружающие люди — не просто пешки, годные только на то, чтоб морочить

их» (XII, 206). Эти события впервые вызывают в Иудушке «своеобразные пролески совести» (XII, 210).

Трагические штрихи в романе появляются не внезапно, по субъективной воле автора. Психологический рисунок эволюции Иудушки отличается тонкостью. Салтыков подмечает малейшие нюансы в его душевных движениях. Первым толчком, заставившим Иудушку задуматься, как указывает Е. И. Покусаев, «были пьяные проклятья Анниньки по адресу головлества, ее злобно-упрямые напоминания об увечьях и умертвиях, виновником которых она открыто называет Порфирия».¹¹ Иудушка ищет оправдания. Все его старые средства, словесная бутафория, ходячие сентенции оказались непригодными. Иудушка долгое время не видел, не замечал, что рядом с ним мучаются, страдают люди и, наконец, уходят из жизни. И самое главное — он даже в мыслях не допускал, что виновником этих трагических событий является он, Порфирий Головлев. «И вдруг, ужасная правда осветила его совесть» (XII, 276). Но было слишком поздно. «Перед глазами стоял бесповоротный, непоправимый факт». Он теперь старый, дряхлый, стоит на краю могилы, и около него — ни одной родной души, ни одного человека, который сочувствовал бы, жалел бы его. Вокруг он видел равнодушие и ненависть. И он задумался, «отчего все, что ни прикасалось к нему, — все погибло? . . . Зачем он лгал, пустословил, притеснял, скопидомствовал? . . . Иудушка стонал, злился, метался и с лихорадочным озлоблением ждал вечера. . . чтобы утопить в вине совесть» (XII, 276). Всякое прикосновение к прошлomu вызывало у Иудушки невыносимые страдания. Пробуждение «одичалой совести» не принесло ему никакого облегчения, просветления, примирения, и он оказался в «каменном мешке». К его нравственным мучениям прибавился и физический недуг, «приступы удушья». Так психологически постепенно подготавливается мысль о саморазрушении. Решение пришло не сразу, оно зрело долго и мучительно. Расчеты с жизнью покончены. Иудушка осознал, что «всего нужнее было умереть; но беда в том, что смерть не идет», и наконец он решил разом «покончить с непосильною смутною». Так осуществляется авторский замысел о возмездии.

В душевном мире Иудушки происходят сдвиги. Появляются в нем человеческие черты, которые в прошлом были чужды ему. Он «подошел к Анниньке и погладил ее по голове.

«— Бедная ты! бедная ты моя! — произнес он тихо» (XII, 279). Терзают его мысли о совершенных им преступлениях:

¹¹ Там же, стр. 400—401.

«А ведь я перед покойницей-маменькой... ведь я ее замучил... я!». Иудушка молит прощения у Анниньки: «— Надо меня простить... за всех... И за себя... и за тех, которых уж нет...» (XII, 279—280).

Эти трагические интонации в речи Иудушки характеризуют нравственный переворот, который произошел в нем под конец жизни. Раньше он не был способен на такие слова. Ведь всего несколько месяцев тому назад Иудушка ненавидел Анниньку. Теперь в его душе нет этой ненависти. Он полон сочувствия к ее горькой доле и сознания виновности перед ней. Первый раз в жизни Иудушка жалеет человека.

По мере приближения развязки все более нарастает и эмоциональная напряженность авторской речи. Теперь Иудушка не только «бледнеет», не только у него «вздрагивают губы» от неожиданности и страха, но бывают и такие минуты, когда делается ему «жутко». Овладевает им «какое-то странное, неотступное беспокойство» (XII, 227). Он чувствует, что «к нему приступает какой-то недуг». Во время «бунта» Евпраксеюшки ее притязания выводят Иудушку из равновесия, и «из груди его даже вырывались стоны» (XII, 232).

Вот портрет Иудушки в период его «умственного распутства», когда он мстил и живым и мертвым, погружаясь в созданный им фантастический мир призраков: «... глаза блестели, губы тряслись и покрывались пеной, лицо бледнело и принимало угрожающее выражение» (XII, 237). Совершенно иные слова находит автор, когда он рисует облик Порфирия Головлева последнего периода его жизни: «В дверях комнаты вдруг показалась изнуренная, мертвенно-бледная фигура Иудушки. Губы его дрожали; глаза ввалились и при тусклом мерцании пальмовой свечи казались как бы незрячими впадинами» (XII, 270).

В заключительной главе романа Салтыков прибегает к иным выразительно-стилистическим средствам. Палитра художника становится другой. «Только на последних страницах хроники Щедринский герой заговорил настоящим человеческим языком, — справедливо замечает Е. И. Покусаев. — Его слова исполнены боли и горечи, неподдельного волнения. Исчезло пустословие с его обкатанными фразами, с его блудливой уклончивостью и фамильярностью, с его сюсюкающей елейностью. И авторская речь утратила иронические интонации; не слышны в ней больше насмешка, издевка, вообще смех, пусть даже горький. Называя по-прежнему героя Иудушкой, Щедрин передает его состояние словами, которые прямо указывают на драматизм положения».¹²

¹² Там же, стр. 403.

Автор мог завершить роман естественной смертью «героя». Но такое решение не удовлетворяло Салтыкова. Нужно было, очевидно, для Иудушки придумать более страшный конец. Чувство справедливости требовало, чтобы Иудушка, прежде чем уйти из жизни, испытал сам моральные терзания и муки, причиненные им другим, чтобы он в какой-то степени осознал свою виновность, всю чудовищность совершенных им преступлений, всю никчемность, бессмысленность, мрачную пустоту своего жалкого существования. Этим, разумеется, автор нисколько не облегчал участь Иудушки. Салтыков и на последних страницах романа беспощаден к лицемеру и «кровопивцу», показывая обреченность, жалкий его конец. У Иудушки пробуждается «одичалая совесть» только тогда, когда он оказался на краю могилы, когда он стал немощным, дряхлым и уже не мог совершать новые злодеяния. Он напоминает душегуба и убийцу из сказки Салтыкова «Бедный волк», который разорял лес, «буйствовал» до тех пор, пока не пришла старость. Тогда смерть стала для него благом, избавительницей от нравственных терзаний, и он зовет смерть (XVI, 71—75).

Образ Иудушки стоит в одном ряду с великими созданиями не только русской, но и мировой литературы. Ленин назвал Иудушку «бессмертным», в смысле живучести и долговечности этого образа. У Иудушки, в зависимости от обстоятельств, меняются повадки, манеры, приемы, но характер поведения остается неизменным. Ленин пользуется щедринским образом для характеристики помещиков-крепостников, различного рода политических авантюристов, врагов народа, которые прятали свое «Иудушкино нутро» за лицемерной фразеологией.¹³

Салтыков верил в духовную красоту человека, верил в нравственные идеалы, выработанные человечеством. Тем с большей непримиримостью он относился ко всякого рода пошлости, уродству, паразитизму, деспотизму, двоедушию и предательству.



¹³ В. И. Ленин, Сочинения, т. 5, стр. 217, 236; т. 10, стр. 190; т. 12, стр. 304—305; т. 17, стр. 25.



В. П. ВИЛЬЧИНСКИЙ

СОЦИАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА МОРСКИХ РАССКАЗОВ К. М. СТАНЮКОВИЧА

В литературе о К. М. Станюковиче — не очень, впрочем, обширной¹ — повестям и рассказам писателя из морской жизни уделено наибольшее внимание. Однако и эта, самая известная и значительная часть многожанрового и разностороннего творчества К. М. Станюковича исследована далеко не полностью. Так, например, почти не раскрыты связи морской беллетристики писателя с другими частями его литературного наследства, в частности с публицистикой; недостаточно выяснена творческая история морских рассказов и их оценка современниками; требует дополнительного освещения вопрос о месте и значении К. М. Станюковича в истории отечественной литературы. Одной из кардинальных проблем остается изучение художественных особенностей морских рассказов в связи с развитием русского реализма. Освещению преимущественно этого вопроса посвящена данная статья.

Станюкович не принадлежал к числу литературных светил, писателей «первого ряда», хотя объективное значение его творчества гораздо важнее той небольшой роли, которую обычно отводят ему — историки литературы. Чрезвычайно скромный в оценке своих заслуг и своего дарования, Станюкович сам утверждал, что он как писатель «был и есть, выражаясь метафорически, одним из матросов, не боящихся бурь и штормов и не

¹ В библиографии по истории русской литературы, подготовленной к печати Пушкинским Домом, зарегистрировано 40 работ о творчестве К. М. Станюковича, преимущественно небольших статей и рецензий, не охватывающих всех жанров и всего творческого пути писателя.

покидающих корабля в опасности, но ни капитаном, ни старшим офицером, ни даже рулевым литературным не был».²

Развитие критического реализма и его успехи, роль искусства слова в общественной жизни связаны, однако, не только с деятельностью Пушкина и Гоголя, Белинского и Чернышевского, Гончарова, Салтыкова-Щедрина, Л. Толстого и других корифеев русской литературы. В завоевании массового читателя большая роль принадлежала также и писателям так называемого «второго ряда», которые поднимали пласты народной жизни, по различным причинам мало тронутые или вовсе обойденные «большой литературой». В своей деятельности эти писатели не только руководствовались принципами, которые разрабатывали классики, но у них были и свои находки, иногда чрезвычайно важные в историко-литературном плане. К числу таких писателей принадлежал К. М. Станюкович. Одним из первых в нашей литературе он показал отражение социальных и «общечеловеческих» проблем и конфликтов своего времени в определенной профессиональной среде и уделил много внимания ее всесторонней характеристике. Выбор и освещение этой среды определяется как биографией писателя — офицера военно-морского флота, потомственного моряка, — так и общими условиями развития литературы на втором, разночинно-демократическом этапе освободительного движения в стране.

Первые сознательные жизненные впечатления неотделимы у Станюковича от важной эпохи народной жизни — того времени, когда результаты Крымской войны поставили правительство перед необходимостью реформ. «Падение крепостного права вызвало появление разночинца, как главного, массового деятеля... освободительного движения».³

Специфические черты литературы этого периода связаны с процессом ее демократизации, обращением писателя к глубинам народной жизни. Тогдашние эстетические идеалы прогрессивных художников слова неотделимы от борьбы за освобождение общества от крепостничества и его пережитков. Боевой, наступательный характер реализма шестидесятников определялся их борьбой за нового героя литературы, за раскрытие высоких душевных качеств простого человека. Опираясь на исконные традиции русской литературы, ее гуманизм, патриотический пафос, писатели-демократы 60-х годов выступили в передовой фаланге деятелей освободительного движения.

² ЦГАЛИ, ф. 441, оп. 1, ед. хр. 6, л. 5 (письмо К. М. Станюковича М. Ф. Волькенштейну от 1 декабря 1896 года в связи с отказом писателя от чествования по случаю 35-летнего юбилея литературной деятельности).

³ В. И. Ленин, Сочинения, т. 20, стр. 224.

К. М. Станюкович связан с этим движением и как публицист, и как автор обличительных романов, повестей, пьес, и как создатель новой области русской прозы — рассказов из жизни и быта моряков. Литературными учителями Станюковича, по его собственному признанию, были Белинский и Герцен, Чернышевский и Добролюбов, Некрасов и Салтыков-Щедрин. В русле их творчества, под могучим воздействием освободительного движения в стране развивалась собственная художественная практика писателя.

Станюкович отстаивал необходимость жизненной правды, демократического содержания в искусстве, считал, вслед за революционерами-разночинцами, основной задачей литературы воспроизведение жизни, объяснение ее темных сторон, пропаганду передовых идей эпохи.

Эти особенности творчества проявились уже на ранней, первоначальной стадии разработки писателем «морской» темы. В 1861—1863 годах, находясь на военной службе, Станюкович пишет несколько очерков и рассказов из морского быта, объединенных в 1867 году в сборник «Из кругосветного плавания».

В историко-литературном плане эти произведения близки физиологическому очерку 40-х и 60-х годов, в них отсутствуют значительные обобщения; автор, по собственному признанию, еще «рабски списывал с натуры». Но сам выбор предмета изображения, распределение света и тени, явное сочувствие матросу и осуждение деспотизма начальников свидетельствовали о демократических устремлениях юного литератора, его гуманизме. Уже эти, художественно несовершенные опыты писателя в новой для русской литературы области привлекли к нему сочувственное внимание читателей, особенно моряков. Критика оценивала их как первые в нашей литературе по-настоящему правдивые произведения, раскрывающие своеобразный быт моряков, особенности морской службы, как произведения, написанные не только с профессиональным знанием дела, но и с любовью к нему.

Морские рассказы и повести Станюковича 80-х—начала 90-х годов родственны его очеркам периода морской службы, которые писатель широко использовал как фактическую основу для многих из позднейших морских рассказов. Ранние произведения на эту тему связаны с последующими и в идейно-художественном плане: в обоих случаях в центре внимания находится матрос, простой русский человек, внутренний мир которого и интересует прежде всего писателя.

И все же морские рассказы Станюковича не являются простым продолжением его ранних очерков из кругосветного пла-

вания. Они — произведения более высокого идейно-художественного качества. К ним писатель пришел, обогащенный не только опытом морской службы, но и активным участием в общественно-политическом и литературном движении эпохи, большим творческим опытом. Возросший кругозор, связь с освободительным движением помогли Станюковичу по-новому подойти к флоту и морякам, увидеть не только хороших и плохих офицеров, добрых и злых матросов, но и своеобразное отражение на палубе корабля общественных отношений в стране в период 1860—1890 годов, от дореформенного времени до развития в России капитализма.

Изучив положение различных классов русского буржуазно-дворянского общества, видя бесправное положение народа и пережитки крепостничества в новых исторических условиях, писатель изобразил социальные конфликты тогдашней жизни в хорошо знакомом ему мире моряков.

И то, что жестокость офицеров-«дантистов», служебные махинации содержателей кают-компаний, бедственное положение «матросиков» описываются порой в прошедшем времени, отнюдь не означает, что речь у Станюковича шла только о минувшем.

В одном из писем Станюкович отмечал, что «старался быть цензурным» и полагает, что «достиг в этом отношении совершенства».⁴ Признание писателя помогает понять такую особенность многих морских рассказов, как сознательное смещение в них исторической перспективы. Встречающиеся здесь подзаголовки «из далекого прошлого», «рассказ из прошлой морской службы» и т. п. часто служили целям обхода цензуры.

Салтыков-Щедрин указывал в 70-е годы, что он критиковал только то прошлое, которое жило в настоящем. В известной мере это признание любимого писателя Станюковича относится и к его собственным морским рассказам.

Иногда критика, сравнивая раннее творчество Станюковича с произведениями морского цикла, отмечала, что они «точно написаны другой рукой».⁵ В действительности это, конечно, не так.

Являясь новым, высшим этапом в развитии художественного мастерства писателя, морские рассказы и повести продолжали и углубляли основную линию его многожанрового творчества. В них выражено резко критическое отношение к притеснению и эксплуатации, гуманное отношение к человеку, раскрыты высокие качества простых русских людей.

⁴ Рукописный отдел Гос. Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, архив Станюковича (письма к жене).

⁵ «Вестник Европы», 1889, №№ 3—4, стр. 681.

Читая Станюковича, современники порой задумывались над тем, чем же отличается настоящее от мрачной крепостнической эпохи, и это углубляло их отрицательное отношение к действительности. Вот почему цензура запрещала в изданиях для народа многие из рассказов, описывающих как будто бы времена далекие, дореформенный царский флот. Так, например, рассказ «Беглец», созданный еще в 1886 году, упорно запрещался к переизданию в 1895, 1898 и 1901 годах. Причина, как указывали цензоры, — впечатление, которое «должен получить от чтения... малообразованный читатель: в России жить тяжело, в особенности народу, его теснят, бьют, всюду царит неправда, беззаконие».⁶

В 1898 году, запрещая рассказ «Месть», цензор писал: «признать рассказ положительно непригодным к дозволению: описание жестокостей, битья, ужасного сеченья солдат жестокими командирами не может считаться удобным для подцензурной печати».⁷

В том же году цензор Елагин пишет: «Рассказ Станюковича, рисующий нравы „добраго старого времени“ в нашей военноморской среде, представляется совершенно непригодным для подцензурного журнала».⁸

Сам автор в некоторых произведениях, имея в виду положение народа, ставил знак равенства между прошлым и настоящим. В повести «В море» есть такие слова о флоте 90-х годов: «Спустия тридцать лет после отмены телесных наказаний молодые безусые мичманы не только крадучись, а с полным сознанием своего достоинства бьют по зубам матросов и после хватают в кают-компанию».

Морская тема в русской художественной литературе до Станюковича была разработана слабо,⁹ и образ русского моряка, несмотря на значительную роль моряков в общественной жизни страны, не находил достойного художественного воплощения. Можно буквально по пальцам перечислить значительные произведения литературы прошлого, посвященные флоту. Это — «Слово о флоте российском» просветителя петровской эпохи Феофана Прокоповича, анонимная повесть того же периода

⁶ Исторический архив в Ленинграде, ф. СПб. цензурного комитета, № 777, арх. № 41.

⁷ Там же, арх. № 133.

⁸ Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 260, № 92, л. 89. — Речь идет о каком-то неизвестном рассказе, предназначавшемся для журнала «Родник».

⁹ Мнение И. Новича, что и до Станюковича «морская тема» «жила и развивалась во всей русской литературе», представляется нам ошибочным (см.: К. Станюкович, Избранные произведения, Военмориздат, М., 1953, стр. 20—23).

«О российском матросе Василии Кариатском», несколько стихотворений Державина и Лермонтова.

В XIX столетии появляются повести из морской жизни Марлинского, очерки Даля, путевые заметки Григоровича и Гончарова, рассказы Льховского, А. Черного и некоторые другие произведения, которые, однако, отнюдь не заполнили большого пробела в раскрытии темы флота, в создании образов русских тружеников моря. Между тем для страны, окруженной морями и океанами, флот имел огромное значение. Моряки 60-х годов справедливо считали, что «наши литературные знаменитости» своими более или менее удачными описаниями морских путешествий не решили задачи — «дать в русской литературе место ряду картин морского быта, оживленных портретами морских личностей», познакомить «с истинною физиономией морской жизни и ее внутренним смыслом».¹⁰

Характерно, что если победы русских войск на суше нашли свое художественное отражение в творчестве таких писателей, как Державин, Пушкин, Л. Толстой, то даже наиболее значительные для нашей родины морские сражения — Синоп и Наварин, Калиакрия и Корфу — в прошлом не привлекли к себе сколько-нибудь значительного внимания выдающихся мастеров слова.

В известной степени здесь несомненно сказалась недооценка в общественных кругах значения для России флота, мнение, что русские — не морская нация. Отголосок этих ошибочных взглядов можно встретить и в некоторых умозрительных высказываниях Станюковича, опровергнутых, впрочем, логикой художественных образов его морских рассказов.

Важно отметить, что даже те писатели, которые обращались к флоту, описывали главным образом его внешнюю сторону, причем, как правило, плохо знали предмет изображения и потому допускали массу неточностей в деталях, в описании морской службы. Автор цитируемой уже статьи в «Кронштадтском вестнике» отмечал, например, что Григорович занялся лишь «внешностью морского быта», а «внутренняя сторона, сущность морской жизни остались сокрытою... для художественного понимания писателя, хотя и предпринявшего морское продолжительное путешествие, но только в качестве путешественника-дилетанта».

Это характерно и для автора «Фрегата Паллады», описывающего, главным образом, посещенные им страны и недостоаточно внимания уделившего русским морякам.

¹⁰ «Кронштадтский вестник», 1865, № 41.

Подлинный профессионализм в морском деле, превосходное всестороннее знание описываемого материала выгодно отличает морские рассказы Станюковича от произведений его предшественников.

Современники справедливо отмечали, что в этом отношении их автор «не имеет соперников».¹¹

Но основное, что определило успех и значение морских рассказов, — это их идейно-художественные особенности, которые неотделимы от своеобразия русского реализма второй половины XIX века.

Непосредственным предшественником Станюковича в повествовательной прозе на морскую тему был И. А. Гончаров. Его очерки кругосветного плавания, как известно, полемически заострены против маринистической прозы А. Бестужева-Марлинского и традиций русского романтизма 30—40-х годов в целом.¹² Литературно-эстетическая и идейная позиция писателя, не устававшего повторять, что в далеких странах колонисты теперь «не мучат невольников»; что «в Австралии есть кареты и коляски», а «американские дикари порываются в Париж и Лондон, просятся в университет»; что море «обыкновенно во всех своих видах, бурное или неподвижное»; что «все подходит под какой-то прозаический уровень»,¹³ — такая позиция неизбежно привела Гончарова к тому, что он тщательно избегал описания тех многочисленных трудностей и опасностей, с которыми пришлось столкнуться участникам путятинской экспедиции. В борьбе со стихией, преодолении бесчисленных препятствий, обилии драматических эпизодов, очевидцем которых был автор «Фрегата Паллады», раскрывались героические черты характера русских моряков, оставшиеся — в силу позиции, занятой писателем, — за пределами его повествования.

Призыв Гончарова искать поэзию в прозе жизни был в историко-литературном плане плодотворен: это одно из проявлений поступательного движения русского реализма в его борьбе с нарочитой приподнятостью и искусственной расцвеченностью романтического стиля, его эстетикой. Опыт Гончарова был использован Станюковичем, который также изображал кругосветное плавание не как увеселительную прогулку по экзотическим странам, а прежде всего — как повседневное исполнение моряками своего привычного и обыденного для них дела.

¹¹ «Петербургская газета», 1903, 10 мая.

¹² См.: Путевые письма И. А. Гончарова из кругосветного плавания. Публикация, комментарии и статья Б. Энгельгардта. «Литературное наследство», т. 22—24, М., 1935.

¹³ Там же, стр. 332.

Однако, в отличие от Гончарова, Станюкович сумел увидеть в морской службе не только отражение прозы своей эпохи и успехи цивилизации, но и общественное неравенство, социальные конфликты. А обращение к матросу как к центральной фигуре на корабле позволило писателю раскрыть в повседневной деятельности моряков черты народного характера. В своем творчестве Станюкович использовал также опыт более близкого ему по мировоззрению писателя — декабриста А. Бестужева, в повестях которого на морскую тему отчетливо звучал протест против несправедливости общественного строя.

Являясь следствием глубокого обобщения писателем-демократом реальной действительности, морские рассказы Станюковича как бы соединили в себе трезвый реализм Гончарова с романтической приподнятостью, поэтизацией моря и моряков. Это и придало им глубокое своеобразие и неповторимую художественную прелесть.

Критика, современная Л. Толстому, отмечала, что он впервые раскрыл читателю душу русского солдата. В отношении матроса такая же заслуга принадлежит Станюковичу. Однако среди его предшественников и учителей Л. Толстому принадлежит особая роль. Хотя у Станюковича и немного произведений, посвященных непосредственному изображению людей на войне, — вся обстановка морских рассказов и их тематика органически связаны с тем миром, реалистическое изображение которого с принципиально новых позиций впервые ввел в литературу Л. Толстой. Характерное для этого писателя стремление раскрыть внутренний мир военного человека, героизация скромных, внешне незаметных людей, которые в минуту смертельной опасности ведут себя так же, как и в обыденной обстановке, — все это присуще и персонажам морских рассказов, является нормой их поведения в условиях суровой, наполненной неожиданными опасностями флотской жизни.

Действия и поступки героев Станюковича как бы иллюстрируют известное обобщение Л. Толстого, сделанное им в «Рубке леса»: «В русском, настоящем русском солдате никогда не заметите хвастовства, ухарства, желанья отуманиться, разгорячиться во время опасности: напротив, скромность, простота и склонность видеть в опасности совсем другое, чем опасность, составляют отличительные черты его характера».

Всю жизнь занимала Станюковича тема обороны Севастополя и Крымской войны. Мальчиком ему довелось быть не только свидетелем, но и посильным участником Севастопольской обороны. Великий подвиг русского народа вдохновлял писателя, и в своем творчестве к темам Крымской войны он обращался не-

однократно («Побег», «Кириллыч», «Маленькие моряки» и др.). В конце жизни Станюкович написал повесть «Севастопольский мальчик», идейно-художественные особенности и проблематика которой определены могучим воздействием автора «Севастопольских рассказов».

Как и у Л. Толстого, главным героем Станюковича является та правда, которую писатели увидели в душевном величии, моральной стойкости скромных, наделенных подлинной храбростью русских солдат и матросов — героических защитников родной земли.

Многие страницы повести Станюковича как бы переключаются с «Севастопольскими рассказами», — например, те, где описывается душевное состояние смертельно раненых людей: Праскухина у Толстого и офицера Виктора у Станюковича; сцены сражений; эпизод с приезжим из Петербурга офицером и др. Это совпадение определяется не только сходством тем и взглядов авторов на Крымскую войну, но и прежде всего тем принципом литературной подачи материала, который был введен Л. Толстым и знаменовал собою важнейший этап в развитии русского реализма.

Идейно-художественные особенности литературы на данном этапе способствовали повышению ее роли и значения в развитии общества, что было особенно важно для прогрессивных произведений, которые несли в широкие читательские круги идеи борьбы за лучшее будущее. Характерными и знаменательными являются в этом отношении письма читателей к писателям, дающие оценку отдельных произведений.

«Ваша книга, — читаем в одном из писем группы читателей к Станюковичу, — „Вокруг света на «Коршуне»“, — дорога, главным образом, ... тем, что Вы не только рисуете и описываете, но и поучаете, поучаете не прописною моралью, а словами сердца, стремящегося к идеалам и правде»; книга «без жалких слов и ненужных восторгов... шевелит в душе здоровую любовь к родному народу... воспитывает, в лучшем смысле этого слова, ... читателя».¹⁴

Морские рассказы — замечательное явление не только в литературе, но и в общественности тех лет. Пронизанные горячим сочувствием к простому человеку, они обращали мысль читателя к той области пореформенной России, где пережитки крепостничества были особенно сильны.

Подойдя к флоту как к составной части современной ему общественной и государственной жизни, писатель раскрыл поло-

¹⁴ ЦГАЛИ, ф. 441, оп. 1, ед. хр. 7, л. 3.

жительные черты русского национального характера и разоблачил условия, мешающие его росту. Таким образом, на материале флотской жизни Станюкович решал общую задачу прогрессивной литературы своей поры: всесторонний показ простого человека, обличение коренных пороков общественного строя, борьбу за лучшее будущее. Идеино-художественные особенности маринистической беллетристики Станюковича определили его роль «флагмана» русской художественной литературы на морскую тему, ее классика. «По существу Станюкович впервые в русской литературе, — писал Новиков-Прибой, — создал образ русского матроса — подлинного сына народа на родных морях. После Станюковича о русских моряках писали многие литераторы того времени: и Черномор, и Беломор, и лейтенант Свистунов; и барон Косинский, но никому из них не удалось по-настоящему раскрыть перед читателем душу русского моряка, его любовь к морю, к родному флоту».¹⁵

Морские рассказы и повести Станюковича — это мастерски нарисованная писателем-демократом панорама жизни, быта, характеров, мирозерцания русского моряка на различных ступенях служебного положения и нравственного развития.

Все симпатии автора отданы матросу и тем из офицеров, которые близки к нему по своему душевному строю. Образы матросов Ефремова («Рождественская ночь»), Егоркина («За шупленького»), Лучкина («Максимка»), Федоса Чижика («Нянька»), Кочнева («Куцый»), Рябкина («Между своими»); офицеров Василия Ивановича, Скворцова («В море»), Лузгина, Матвея Ивановича наиболее любимы писателем.

Сочувствие автора связано с его представлением о национальном характере героев морских рассказов.

Станюкович отмечает добродушие, человечность матросов, их оптимизм, жизнеутверждающую философию, способность не впадать в отчаяние, в безнадежность, «юмор, которым отличается русский человек даже и тогда, когда рассказывает далеко не веселые вещи» («Кириллыч»).

Многие морские рассказы имеют биографическую сюжетную основу, другие основаны на тщательном изучении исторических материалов. Содержащиеся в рассказах и повестях многочисленные примеры отращивания русского народа к любым проявлениям насилия и произвола, а также примеры дружеского участия к простым людям других национальностей, горячей любви к отчизне — все это не выдуманно писателем. Не выдуман

¹⁵ А. С. Новиков-Прибой, Сочинения, т. 5, ГИХЛ, 1950, стр. 335.

и описанный в «Жертвах моря» факт: наши моряки на гибнущем корабле жертвуют собой для спасения ребенка, в то время как командир английского корабля безжалостно предоставляет тонущих своей участи...

Большую душевную силу, мягкость и добродушие, соединенное с отвагой и мужеством, наблюдал Станюкович в своем народе. Он не знал другой страны, где бы люди для блага родины шли так мужественно, в тюрьму, на каторгу, на эшафот. Он хорошо изучил матросов, крестьян; он видел героизм защитников Севастополя; борьбу революционеров-демократов 60-х годов, героев «Народной воли».

Все это и явилось исторической основой для характеристики и раскрытия особенностей национального характера русского человека в морских рассказах.

Во многих из них говорится о беспредельной любви к родине. Как будто и неплохо живется бывшей крепостной Аннушке на чужбине. Но сторона эта «чужая», «к своим так и тянет», — жалуется она матросам («Пассажирка»).

Оказавшийся за границей русский матрос с невыразимым чувством слушает на Миссисипи родную песню. «... Чайкин стоял, прислонившись к борту, и глядел на реку, залитую лунным светом. Впереди чернела небольшая лодочка... Пароход к ней приближался, как вдруг... что это, во сне или наяву? — Чайкин услышал с лодки звуки русской песни. Два голоса, один тенор, другой баритон, пели:

Вниз по матушке, по Волге...

«— Братцы! — невольно крикнул Чайкин.

«— Здорово, земляк! — взволнованно ответили оба голоса.

«Пароход прошел, и песня полилась снова. Чайкин чуть не заплакал...» («История одного матроса»).

Герои морских рассказов говорят, что хотя на чужбине крепостной матрос и становится иной раз «вроде бытто господина... иди куда хочешь», — «все-таки отбиваться от своих не годится», потому что «нет на свете места лучше родины».

В дальнем плавании моряки всегда помнят о России, их тянет туда, на север, «на далекую родину с ее бедами и нуждой, с покосившимися избами, соснами и елями, снегом и морозами» («Рождественская ночь»).

Ни за что не соглашается тяжело больной Артемьев лечиться в заграничном госпитале, говорит, что он там «с тоски помрет» («Между своими»). А матрос Васька Пернатый, не перенеся разлуки с Россией, «от тоски в чужих местах» даже покушался на самоубийство («Диковинный матросик»).

Такие произведения, как «Рождественская ночь», «Максимка», «От Бреста до Мадеры», «Вокруг света на „Коршуне“» и многие другие раскрывают дружественное отношение русских к простым людям других национальностей и рас.

Трогательно благодарит наших моряков за ласку и гостеприимство портограндский негр Паоло («Вдали от берегов»); негритенок Максимка находит на русском корабле вторую родину; моряки спасают малайского мальчика и озабочены его дальнейшей судьбой («Рождественская ночь»). Все это как бы символизирует братские чувства русских к тем, кого «знатные иностранцы» не считали порой за людей.

В повести «Вокруг света на „Коршуне“» говорится, например, что «блестящий французский поручик» смотрел на темные расы «с ненавистью и презрением». В этом автобиографическом произведении, рассказывая о дружеском отношении к спасенным французским морякам, автор отмечает, что «матросы относились к пассажирам-французам с необыкновенным добродушием, вообще присущим русским матросам в сношениях с чужеземцами, кто бы они ни были, без разбора рас и цвета кожи. Они с трогательной заботливостью ухаживали за оправляющимися моряками и угощали их с истинно братским радушием».

Прощаясь со спасенными, матросы желают им скорейшего устройства на работу и верят, что «век будут французы нас помнить, потому от смерти спасли... Все человек забудет, а этого ни в жисть не забудет...».

Русские полны глубокого сочувствия к тяжелой участи простых людей за рубежом. «Сколько на свете этого самого народа, который, значит, заместо того, чтобы жить спокойно, прямо сказать — терпит, — говорит матрос Бастрюков. — Вот хоть бы китайца взять или негру эту самую... Совсе собачья жизнь» («Вокруг света на „Коршуне“»).

Герой «Истории одного матроса», в котором писатель особо подчеркивает гуманизм, благородство, готовность к самопожертвованию для блага человека, страстно критикует «американский образ жизни», считает, что «неправильно люди в Америке живут». В ответ на реплику собеседницы-американки, что ее родина — самое свободное государство, где «даже» цветные получили гражданские права, Чайкин произносит взволнованный монолог, в котором проявляется народное представление о подлинных свободе и равенстве.

Хотя и дали права неграм, говорит он, «а все-таки с ними не по-людски обращаются, будто негр и не человек. С ним и не разговаривают по-настоящему, их и в конки не пускают... Одно слово — пренебрегают... А разве это настоящие права у чело-

века, которым пренебрегают?.. А почему это у одних миллионы, а у рабочего народа ничего? И разве можно по совести нажать миллионы? Непременно под этими миллионами людские слезы. А этих слез здесь будто и не замечают... Друг дружку валят и теснят, — только бы самому было лучше... Так разве здесь правильно живут?.. Вольно-то вольно, но только неправильно!» — заключает Чайкин.

Матрос Аким Жданов задумывается «насчет тяготы, которую несет китаец и во всем божьем мире простого звания человек». Эти слова из рассказа «Пропавший матрос» по-разному варьируются в других произведениях. Их герои принимают близко к сердцу междуусобную войну в Соединенных Штатах и верят, что «начисто разделают помещиков мериканских». Они осуждают попытку пьяных офицеров расправиться с борющимися за свободу китайцами и радуются, что дело оканчивается «шуткой». Они надеются на лучшее будущее, говорят, что «не все же по-собачьи жить» народу, что настанет время, «когда всем станет лучше»: «...наши матросики как терпят... Ах, как терпят, — вспоминает Чайкин. — А все-таки живут, надеясь, что лучше будет. И непременно будет! — решительно прибавил он».

Станюкович подмечал «доброе и хорошее» не только в своем народе. «По одной паршивой овце нельзя все стадо ругать», — говорит один из персонажей «Истории одного матроса» в ответ на огульное обвинение всех американцев в жестокости. «Святым человеком» называет герой этого произведения мисс Джен за ее самоотверженный труд для людей. Рассказав историю ее подвижнической жизни земляку, Чайкин приходит к выводу, что «везде праведные души есть». Образ старого Билля и некоторые другие персонажи повести отражают трудолюбие, энергию, веселый нрав американского народа.

Юный моряк Ашанин («Вокруг света на „Коршуне“») возмущен отношением французских офицеров к темным расам. Но он «не обобщил этого факта, тем более, что впоследствии имел случай убедиться, что среди французских офицеров есть совсем другие люди».

Руководящим принципом при оценке человека, проходящим через все произведения морского цикла, является гуманизм, готовность пожертвовать частным для общего, поделиться последним с тем, кто нуждается больше, способность к самопожертвованию для спасения товарища, ребенка, женщины. Эти присущие лучшим представителям русского народа черты всегда подчеркивались писателем-гуманистом.

Рискуя жизнью, Чайкин спасает девочку-американку от верной гибели. В чужом городе он стоит в несметной толпе и

смотрит на охваченное пожаром здание. Вдруг в окне пятого этажа показался ребенок, простиравший руки за помощью. Вопль ужаса вырвался у людей, но никто не решился действовать.

«Великая жалость охватила Чайкина при виде ребенка, какая-то волна прилила к его сердцу, и в то же мгновение он решил, не столько умом, сколько силою чувства, спасти малютку.

«И это внезапное решение словно бы окрылило его и придало ему мужества и ту веру, которые и делают людей способными на геройские подвиги во имя любви к ближнему».

Американцы сочувствуют и удивляются необыкновенному самоотвержению русского матроса, шлют ему в больницу приветственные письма и телеграммы. Один предприимчивый делец пытался даже использовать происшествие для выгодного бизнеса: предложил Чайкину инсценировать в театре спасение ребенка от огня...

И только русские, отдавая должное душевной красоте и мужеству спасителя, не считали его поступок чем-то исключительным. Его товарищ Кирюшкин «знал и чувствовал, что и он поступил бы точно так, как Чайкин, да и не раз в течение службы совершал не менее героические подвиги, рискуя жизнью, когда бросался за борт, чтобы спасти упавших в море товарищей».

Гуманное отношение к человеку и обществу, честность, мужество, трудолюбие завоевали русским любовь и уважение во всем мире. Кучер Билль рассказывает, что в Америке «очень ценят» русских рабочих-эмигрантов: они «честно делают свое дело и мужественно защищают от нападений». Бывший матрос Дунаев, долго живший в Америке, с гордостью говорит о знакомых ему соотечественниках: «... российские наши ... большим пользуются доверием... Небось наши себя здесь не подгадили...».

Чайкин с радостью узнает, что Россия одна из первых подписала конвенцию о запрещении работорговли, чем заслужила признательность американских борцов за свободу. В повести описывается, как жители небольшого городка в штате Виргиния устраивают овацию попавшим к ним жителям далекой северной страны, выражая «братские чувства к великому русскому народу» в их лице. О дружеском отношении к русским со стороны иностранцев говорится и в других произведениях.

О смелости, самоотверженности, выносливости русского народа, его страстной тяге к знаниям и его талантливости свидетельствуют многие десятки страниц морских рассказов — гимна простому человеку и призыва к необходимости коренного изменения его участи.

Для ряда произведений демократической литературы второй половины XIX века характерен оптимистический тон повествования, особенно ощутимый у писателей, связанных с практикой революционно-освободительной борьбы. Наиболее ярким примером здесь является творчество Н. Г. Чернышевского, его всемирно знаменитый роман. Жизнеутверждающий пафос морских рассказов Станюковича определяется как историческим оптимизмом автора, так и объектом его художественного видения. В героях морских рассказов отражена свойственная простым людям горячая вера в лучшее будущее народа.

Образы матросов у Станюковича чрезвычайно разнообразны. Вот Шутиков и Прошка Житин из рассказа «Человек за бортом!». Первый из них — балагур и песенник, прирожденный философ-оптимист и человеколюбец; он отличный моряк и всеобщий любимец. Второй — лодырь и вор, «вечный гальюнщик», презираемый офицерами, от которых он видел только брань и побои. Этот матрос-пария считался неисправимым, его не любили товарищи. Путь к сердцу Прошки нашел Шутиков, ласково, по-хорошему поговорив с ним.

Гуманное отношение к человеку и вера в него делают человека лучше, чище, самоотверженней, — эта мысль звучит во многих рассказах.

Писатель раскрывает чувства дружбы, товарищества, присущие морякам, их трогательную заботу о слабых и обиженных судьбою, умеет — порой за внешней суровостью — подметить деликатную, чуткую к страданиям душу народа. Контраст между внешней грубостью и душевной мягкостью — один из способов построения матросских образов.

Вот «забудыга и пьяница» Рябкин, трогательно ухаживающий за смертельно больным Артемьевым; он рассказывает сказки и, чтобы подбодрить и успокоить больного, деликатно изменяет их конец, если он печальный («Между своими»).

Вот безымянный матрос в арестантских ротах «с сердитым взглядом больших глубоко сидящих глаз». Заметив выпавшего из гнезда крошечного воробышка, он тотчас кладет его на место, и лицо его при этом «светится лаской и добротой» («Побег»).

В других случаях внешность героев морских рассказов соответствует их внутренней характеристике и углубляет ее. Такковы, например, матрос-первогодок «с большими серыми глазами на необыкновенно добродушном и симпатичном лице» («В тропиках»); Шутиков с его «ясной и светлой, как у детей» улыбкой, «аккуратной, подобранной фигурой, крепкий и мускулистый, все в нем притягивало и располагало к себе с первого раза, как и чудный голос его» («Человек за бортом!»). В такой

портретной характеристике образов также проявляется демократизм писателя.

Всюду, где можно, он отмечает положительные черты характера своих героев, в частности — их альтруизм, подлинное благородство.

Таким благородством обладает Федос Чижик, который в отношении к людям и обществу гораздо гуманнее своей образованной госпожи. С каким тактом он воспитывает ребенка, стараясь уберечь его от раннего озлобления против взбалмошной и несимпатичной матери, пробудить деятельность ума и сердца («Нянька»).

Матросы проявляют трогательную деликатность по отношению к женщине, говорят, что «ни бабу, ни дитю нельзя забирать... На них руку подымать не годится... Грех...» («Ночью»).

Матрос Чижиков («Пассажирика») с благородством «истого джентльмена» оберегает честь любившей его девушки, в отличие от иных «господ» хранит в тайне свои успехи у женщин.

В рассказе «Письмо» ревнивый капитан спрашивает вестового, что бы тот сделал, если бы узнал об измене своей жены, и слышит в ответ: «Простил бы». «Не гнать же ее в шею, чтобы в конце загубить и сделать... форменной патаскухой... Коль человека взаправду любишь, а не как, прямо сказать, кобель, так надо его пожалеть, помочь ему, а не доводить из-за своего мужинского азарта до отчаянности...»

С возвышенным, одухотворенным отношением к женщине мы встречаемся и в других произведениях. Вместе с тем, в них подчеркивается, что народ не прощает соблазнительей и обидчиков своих любимых. Трагическая история любви и измены с глубоким психологизмом раскрыта в повести «Матроска».

Станюкович не идеализирует своих персонажей, у него есть и образы матросов, считающих вполне естественным «поучить жену», побить ребенка, равнодушно пройти мимо существа, нуждающегося в помощи. Но писатель (всегда искавший в народе «доброе и хорошее») был далек от того лагеря, который занимался тенденциозным, односторонним подбором подобных фактов. Для него характерно другое: изображаемые им простые люди в своем отношении к окружающему стоят выше образованных, интеллигентных «господ».

Симпатии читателя морских рассказов и повестей привлекают и образы некоторых офицеров. Во многих произведениях встречается, в частности, добрый и умный капитан, прозванный матросами «голубем». В основу этого персонажа положены

черты исторически существовавшей личности — В. Ф. Давыдова; под его командованием Станюкович плавал на «Калевале». Черты адмирала Попова, также хорошо знакомого писателю, отражены в образах тех старших офицеров, о которых с теплотой отзываются матросы. Их характеристика командиров и является решающей, она определяет отношение к ним со стороны автора и читателя. Матросы ценят капитанов — хороших моряков; добрых и гуманных офицеров, тех, кто близко к сердцу принимает горе людское, не гнушается матросом, старается облегчить его тяжелый труд. Эти черты характерны для Василия Ивановича, Скворцова, Корнеева, Тыркова, Вергежина и некоторых других.

Но писатель подчеркивает, что подобных офицеров было не много. «Тогда находились редкие адмиралы и капитаны, которые умели делать службу осмысленною, а не каторгою или тоской» («В море»).

В буржуазном литературоведении высказывались неправильные суждения о том, что Станюкович якобы с равной симпатией относится ко всем морякам, сглаживает «острые социальные углы», произносит слова «примирения и всепрощения». В действительности это, конечно, не так. Положительным образом людей из народа в морских рассказах отчетливо противостоят карьеристы и дельцы, жестокие невежды, лишенные тех положительных черт, которые осмысливаются писателем как национальные особенности русских.

Но его отрицательные персонажи — это не «классические злодеи», а образы реальных людей, многогранные и сложные.

В своем творчестве в целом, а в морских рассказах в особенности, писатель следовал реалистическому методу раскрытия человеческого характера. Убеждение Л. Толстого, что «каждый человек несет в себе зачатки всех свойств людских и иногда проявляет одни, иногда другие и бывает часто совсем не похож на себя, оставаясь между тем одним и самим собою», — было близко Станюковичу. Он всегда стремился к всестороннему изображению человека, и потому, если при характеристике Ветлугина («Грозный адмирал») или Сбойникова («Кириллыч») писатель упоминает, что, жестоко избивая матросов за каждую провинность, они по-своему заботились о бытовых нуждах подчиненных, — делать вывод о «всепрощении» по отношению к отрицательным образам, конечно, не следует.

Ветлугины, Сбойниковы, Неленины, фон-Беринги, Шлиги, Налетовы и другие персонажи этого плана раскрываются как образы типичных представителей правящих классов во флоте. Их многогранное изображение не только не изменяет основной

характеристики, но еще более усиливает ее, делает художественный образ более ярким, запоминающимся.

«Галерея морских волков, битве, жестокие нравы, „морсофлотский“ дух, первые протесты матросов, — писал о Станюковиче В. Вишневский, — все это связано в великолепный морской узел живой страдальческой эпопеи. Рассказы захватывали, доводили до слез... Типы Станюковича были потрясающе жизненны».¹⁶

Искусство воспроизведения человеческого характера позволило Станюковичу подняться в морских рассказах до больших типических обобщений, которые знаменовали собой не только рост его индивидуального мастерства, но и успех русской прозы в целом.

Эти произведения отличаются высокими художественными достоинствами. Они не сложны по сюжету и большей частью не велики по объему. Но их краткость и простота — результат напряженной, кропотливой работы писателя. Язык рассказов меток и образен, порой афористичен.

Некоторые из выражений вошли в разговорную речь (например, «на вахте не молятся, а службу справляют», «положение... и адмиральша, и долги»). Встречающиеся в морских рассказах пословицы и поговорки помогают уяснить народное отношение к тому или иному явлению. Например, осуждая случаи бегства за границу, матросы говорят: «На чужбине словно в домовине»; о богатом высокомерном офицере: «Зазнался в богатстве, что вошь в коросте».

Большого мастерства достиг Станюкович в передаче речи матросов, избежав здесь той натуралистичности и вульгаризации, которые имели место в его ранних произведениях (см., например, «Из воспоминаний сельского учителя»). В морских рассказах речь персонажей и авторская составляют единый стилевой строй. Сравнения ярки и свежи, большей частью они берутся из мира природы и народного быта. Так, например, судно, стремительно взлетающее на гребни волн штормящего океана, сравнивается с громадной птицей, отряхивающейся от попавших на нее брызг. Матросы убирают корабль, «словно кокетливую капризную барыню на бал».

Добродушного старшего офицера Василия Ивановича, донимавшего их на приборах, матросы называют «Чистотой Ивановичем». Дощечки, привязанные на большой высоте к веревкам для различных работ и названные на корабле «беседками», по

¹⁶ В. Вишневский. О «Цусиме» Новикова-Прибоя. «Литературный критик», 1935, № 5, стр. 111.

мнению писателя, «так же напоминают настоящие, как виселица — турецкий диван».

Остроумные авторские сравнения зачастую берутся из морского обихода. Характеризуя, например, семью невесты героя рассказа «Мрачный штурман», которая стремилась поправить материальное положение, выдав Юленьку за Никандра Мироновича, Станюкович пишет: «Все члены этой семьи, всегда ссорившиеся и попрекавшие друг друга, притихали, как пираты в ожидании поживы, при появлении Никандра Мироновича».

Взыскательное отношение к своему творчеству, характерное для мастеров слова, присуще и автору морских рассказов. Он по многу раз переписывал их, добиваясь максимальной простоты, точности и выразительности языка. Писатель «никогда не ограничивался одной редакцией, — свидетельствует современник, — а всегда каждую вещь переписывал по несколько раз, исправляя написанное, и часто, переписав набело, прочитывал повесть разным слушателям, прежде чем отправить рукопись в редакцию. Первыми его судьями обыкновенно бывали жена и старшая дочь, а затем он шел читать друзьям и нередко читал вслух в присутствии целого общества».¹⁷

Писатель чутко прислушивался к голосу критики, старался учесть ее разумные замечания при повторных изданиях своих произведений. Особое внимание он обращал на язык, вычеркивал из корректуры сложные иностранные слова, заменяя их простыми русскими народными выражениями.

В лексическом составе морских рассказов также проявляется демократизм их автора. Так, например, фамилии генеральши Чамодуровой, графини Безуздовой-Саврасовой («В море»), офицера-карьериста Налетова раскрывают отношение писателя к его «аристократическим» персонажам.

Довольно разнообразна композиция морских рассказов. Действие в них разворачивается то динамично и напряженно, то более плавно, размеренно, прерывается авторскими отступлениями и пояснениями. Так, например, первые страницы рассказа «Василий Иванович» вводят читателя в атмосферу жизни русского военного корабля в заграничном плавании; после этого повествование как бы прерывается, даются первоначальные авторские характеристики персонажей, которые впоследствии подтверждаются и углубляются дальнейшим движением сюжета. По этому же принципу строятся еще некоторые произведения. В других — персонажи почти полностью раскрываются в дей-

¹⁷ «Русская мысль», 1903, октябрь, стр. 156.

ствии; описания здесь относятся только к кораблю, погоде, пейзажу.

Современники называли Станюковича «Айвазовским слова». И действительно, в лучших своих произведениях при описании моря автор становится как бы живописцем его. Пейзаж играет большую роль в композиции и идейно-художественной ткани морских рассказов. Один из частых видов его — контрастно-обрамляющий. Характерным примером может служить тот же рассказ «Василий Иванович». Он начинается с описания роскошной тропической растительности, величественной тишины раннего утра, которую внезапно нарушает свист боцманской дудки и «энергичные приветствия по адресу матросских родственников». Следующие затем слова (нарушенная тишина сразу напоминает о том, что «вы находитесь на оторванном клочке далекой родины») переносят читателя в тот мир, который стоит в центре произведений этой серии.

С большим искусством изображается в них море: то бурное, то тихое, то ласковое, то гневное, но всегда манящее человека своей мощью и простором. Можно привести десятки примеров словесной живописи моря у Станюковича. Вот один из них: «Ветер крепчал, посвистывая в снастях. Словно птица, расправившая могучие крылья, клипер, накренившись на бок, несясь все быстрее и быстрее, легко перепрыгивая с волны на волну и раскачиваясь. Седые гребешки волн, с шумом разбивавшихся о бока вздрагивающего клипера, все чаще и чаще обдавали брызгами палубу... Скоро берега скрылись из глаз. Кругом одна беспредельная холмистая равнина бушующего океана да небо, покрытое бегущими облаками... Вдали, на горизонте, собирались тяжелые свинцовые тучи». Этот превосходно изображенный пейзаж усиливает поэтическую выразительность рассказа «Беглец», помогает глубже почувствовать тревогу моряков о пропавшем товарище. Использование Станюковичем пейзажа как средства психологической характеристики персонажей находится в русле традиций русской классической прозы.

Одной из композиционных особенностей некоторых рассказов является активное авторское вмешательство в повествование. Однако если в очерках из кругосветного плавания 60-х годов нередки прямые обращения к читателю типа: «Знаете ли что, читатель! Много, очень много тяжелого и трагического подчас бывает в жизни матроса» («От Бреста до Мадеры»), — то в более поздних произведениях морского цикла писатель добивается жизненной убедительности иными средствами. В рассказах 80—90-х годов «тяжелое и подчас трагическое» в жизни раскрывается в образах-типах, всей системой художественного

воздействия на читателя. Биографические черты в некоторых из них — только средство придать произведению большую достоверность, одна из художественных особенностей, один из специфических авторских приемов.

По композиции морские рассказы отчетливо делятся на две группы. В одной из них повествование ведется от имени матросов, в другой — от автора. Но в обоих случаях оценка событиям дается обычно от лица простого человека. Так, например, рисуя аврал при уборке корабля, автор пишет: «Это торжественное жертвоприношение богу морского порядка и богине чистоты матросы коротко называют „каторжной чистотой“». За этими словами скрывается многое, они вносят в описание социальный оттенок.

От первого лица написан рассказ «На камнях», в котором автор — действующее лицо. Во многих произведениях использованы наблюдения писателя над бытом моряков, вынесенные им из морской службы. В некоторых из них есть прямые указания на это: «Я хорошо знал его»; «Я молодым юнцом-гардемаринном служил два года с Матвеем Ивановичем»; «... помню, какое впечатление произвел на меня первый шторм» и т. п.

Наконец, у Станюковича есть группа произведений, в которых действуют образы, наделенные автобиографическими чертами. Таковы Ашанин («Вокруг света на „Коршуне“»), гардемарин Юшков («Между своими»), Ивков в «Беспокойном адмирале», Опольев в рассказе «В шторм» и др.

Кроме личного опыта, писатель широко использует тщательно изученные им факты, почерпнутые из флотской практики той эпохи. Их художественной обработке и типизации порой предшествовала журнальная или газетная статья. Так, например, рассказ «Месть» связан с очерком «Взрыв „Пластуна“»; публицистические заметки Станюковича «Жертвы моря» находят свое художественно-образное развитие в ряде произведений. Иногда они строятся в форме рассказа, услышанного автором от участника событий («Кириллыч», «Глупая причина» и др.).

Некоторые произведения объединены в циклы, состоящие из ряда коротких очерков («На ночных вахтах»). Порой факт, упомянутый в каком-либо рассказе, художественно обработан в другом. Иногда рассказы смежны, в них описаны различные случаи из жизни одних и тех же лиц («Товарищи», «Ба-клагин»).

Как правило, автор избегает эффектных описаний, каких-либо исключительных подвигов матросов — даже там, где, казалось бы, сама тема тяготеет к ним, как например в рассказе «Пожар на корабле».

У Станюковича почти нет картин войны; повседневный будничней быт корабля, распорядок жизни моряков, их психология — вот его обычные темы. Но художественная характеристика персонажей такова, что дает полное представление о том, как будут защищать свою родину эти терпеливые, самоотверженные, способные, стойкие в опасности люди. Не случайно, что в одном из адресов, полученных писателем, говорилось, что если бы иностранцы были лучше знакомы с его правдивыми образами русских матросов, то «многие политические крикуны... призадумались бы призывать к войне с Россией».¹⁸

Станюкович превосходно передает атмосферу морской жизни, у него нет ни одного неверного штриха в описании корабля. Отличное знание изображаемого принесло ту верность деталей, без которой немислимо реалистическое произведение, создание типических характеров в типических обстоятельствах.

Наряду с воссозданием обстановки, в которой действуют герои морских рассказов, для их автора характерно глубокое проникновение в психологию персонажей, то «человековедение», без которого не может быть по-настоящему художественного произведения, как бы ни были верны его детали. Наблюдения писателя над поведением действующих лиц, тайными движениями их души порой поражают своей глубиной и пронизательностью. «В душе ея шевельнулось что-то вроде упрека за то, что она недостаточно ценит эту любовь. Она заплакала. Уверенная, что он непременно пойдет в плавание, она стала теперь уговаривать его не идти с тою искренностью наивного лицемерия, свойственного живым натурам, которое заставляет иногда разыгрывать совершенно ненужные комедии». Эти слова из рассказа «Мрачный штурман» читатель не воспринимает как декларацию: поведение жены Никандра Мироновича вытекает из характера, раскрытого с большой убедительностью. В рассказе «В шторм» превосходно передана психология самолюбивого человека, испугавшегося опасности, но старающегося скрыть свой страх под маской беспечности. Примеры подобного «человековедения» мы находим в таких произведениях, как «Исайка», «Василий Иванович», «В море», «Нянька», и во многих других.

Писатель хорошо передает состояние страха, ревности, самоотвержения, любви, ненависти и других «общечеловеческих» качеств, по-разному проявляющихся у различных людей.

С каким, например, искусством раскрыты в рассказе «Нянька» чувства мальчика к матери, которую он готов был возненавидеть за жестокость, несправедливость — к ним особенно чутко

¹⁸ Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 432, № 26.

детское сердце — и которую он «прощает» под влиянием своего наставника. Противоречивая детская психология хорошо передана также в произведениях «Побег», «Маленькие моряки».

Но рассказам Станюковича не чужды и недостатки; так, можно указать на повторяемость ситуаций, растянутость некоторых повестей, иногда наличие словесных штампов. Отчасти это объясняется той спешкой, в которой автору приходилось иной раз писать. Несмотря на взыскательное отношение к своим рассказам, писатель, теснимый кредиторами и нуждами семьи, не имел возможности обрабатывать все свои произведения с равной степенью тщательности. «Мог бы написать и лучше», — говорил Горький об одном из его рассказов.

В письмах Станюковича 90—900-х годов к издателям журналов часты просьбы об авансах не только для уплаты неотложных долгов, но и для существования. «Два дня вместо переписки Сан-Франциско искал денег. Не нашел и заложил кое-что, чтоб просуществовать два дня», — жалуется, например, писатель в период работы над повестью «Вокруг света на „Коршуне“». ¹⁹ «Пишешь и думаешь о сроках. Убийственно», — читаем в другом письме. ²⁰

Все морские рассказы и повести Станюковича озарены общественно-нравственным идеалом писателя. Их социальная направленность несомненна. Писатель не только раскрыл положительные черты национального характера, но и заклеил условия, мешающие его росту и совершенствованию.

Таким образом, Станюкович, по сути, ставил в морских рассказах те же проблемы, которые волновали передовую русскую литературу его поры. Как и в произведениях Л. Толстого, Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Островского, Гл. Успенского и других писателей критического реализма, критика буржуазно-помещичьего строя жизни у Станюковича весьма значительна. Она связана с борьбой прогрессивной литературы за общественное переустройство и одухотворена общедемократическими идеалами. Вместе с тем в рассказах и повестях Станюковича из морского быта с особой рельефностью выступил образ простого русского человека, соответствующий задачам литературы в новых условиях ее исторического развития. Эти задачи Станюкович превосходно понимал, о чем свидетельствуют его статьи о литературе, в частности данная им в 1883 году сравнительная оценка изображения народа в 40-е и 60-е годы. «Кто не читал „Записок охотника“, кто не был очарован этим тонким описанием красоты

¹⁹ Там же, ф. 260, № 91, л. 275.

²⁰ Там же, л. 341.

природы и тем гуманным чувством, которым проникнуты его рассказы? Разумеется, между мужиками Тургенева, например, и „Подлиповцами“ Решетникова целая пропасть, но не надо забывать времени, когда писал Тургенев, и задачу, которую он имел. Тургеневские мужики несколько идеализированы; в отношении к ним автора чувствуется все-таки барин, хоть и очень гуманный барин, а не друг, как, например, у Решетникова; но, повторяю, художественная цель Тургенева была — возбудить сочувствие к угнетенным, показать безразличность рабства, что он и выполнил блистательно. У продолжателей начатого им дела, естественно, явились другие задачи».²¹

В условиях, когда создавались морские рассказы, одного гуманного отношения к простому человеку было уже недостаточно. Начиная с 60-х годов литература вступила в период активной борьбы за раскрепощение человеческой личности, которая составляла одно из важных звеньев общенародного протеста против буржуазно-помещичьего общества. Устами матросов Станюкович обличал тогдашний общественно-государственный строй, показал рост сознания простых людей: «И теснить людей по закону запрещено, — со страстным озлоблением говорит один из матросов, — и грабить запрещено, а люди людей и теснят и грабят. И староверам по закону по-своему молиться можно, а небойсь, коли не заткнешь пасть даньгами, нельзя. Все можно, только не нашему брату» («Беглец»).

С большой силой и убедительностью социальное неравенство обличается в рассказе «Нянька».

В прошлом иногда делались несостоятельные попытки представить героев морских рассказов этакими «всепрощающими» добряками каратаевского плана, уповающими только на бога и терпеливо несущими свой крест. В действительности рассуждения типа: «русским простолюдинам присуща исключительная надежда на одного только господа бога» — редки у Станюковича. К тому же, они опровергаются действенной борьбой его персонажей с неправдой жизни; это тем более знаменательно, что герои морских рассказов действуют в условиях военной дисциплины. Матросы «учат» особенно жестоких боцманов, убивают звероподобных командиров типа Сбойникова, «сжигают» с корабля таких офицеров, как Шлига, Беринг. Даже у персонажей, склонных к фатализму, как например у Чижика, Станюкович отмечает: «Федос отступал от своего фатализма, возлагая надежды не на одно только „как бог даст“, но и на силу

²¹ К. М. Станюкович, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. А. Ф. Маркса, СПб., 1907, стр. 471.

человеческого воздействия, и даже главным образом на последнее» («Нянька»).

В морских рассказах отражено нарастание протеста против социального зла.

Унтер-офицер из рядовых страстно возражает против евангельского тезиса «блаженны страждущие», ненавидит жизнь, при которой с человека «шкуру спускают» («Беглец»). Матрос Лещиков «вслух мечтал о таком „закон положений“», по которому всех капитанов и офицеров-«собак» будут гонять «скрозь строй — войди, мол, в понятие» («Собака»).

Герой рассказа «Отчаянный» «призывал возмущаться неправдою, издевался над равнодушными». Эта мысль звучит также в «Гибели „Ястреба“», «Вдали от берегов», «За щупленького» и во многих других произведениях.

В проповеди гуманизма, обличении коренных пороков сословно-классового общества и заключается большое воспитательное значение лучших из произведений этого цикла.

Общественное значение морских рассказов состояло также в том, что превосходным описанием морской службы, моря, созданием правдивых образов его тружеников писатель способствовал воспитанию многих поколений русских моряков — почетной профессии нашей великой морской державы.

Прогрессивность мировоззрения Станюковича, его профессионализм в морском деле, забота о русском флоте определили много правильных выводов писателя, особенно важных для моряков. Так, в художественно-образной и публицистической форме писатель неоднократно высказывался за необходимость для моряков как можно больше плавать в любых условиях. Трудности плавания, правильно утверждает автор, закаляют характер, воспитывают настоящих моряков. «Без хорошей школы, без плаваний, во время которых надо учиться, чтобы быть всегда готовым к войне, нельзя одерживать победу» («Беспокойный адмирал»).

Станюкович отмечал важность положительного примера, который офицеры должны подавать команде, требовал, чтобы в матросах признавали «людей, а не одну только рабочую силу» («Два моряка»).

В то время как на флоте безраздельно господствовала система дисциплинарных взысканий, писатель говорил о важности поощрения. «Ободряющее, вовремя сказанное слово, — справедливо утверждал он, — ...убедительнее всяких выговоров и арестов и всего того мертвящего формализма, который особенно губителен во флоте». Вместе с тем, автор понимал значение дисциплины, исполнительности, необходимости для военных быть

подтянутыми и аккуратными, всегда готовыми исполнить свой долг. Подчеркивая опасность морской службы, он писал о бдительности на вахте, о почетной ответственности вахтенного начальника за жизнь доверившейся ему команды.

Писатель любил море, считал, что оно «прелестно и когда тихо, и когда сердито. Близость его кладет на людей, живущих у моря, особый отпечаток».²² Он сумел передать романтику моря, красоту и силу чувств, особую душевную приподнятость его питомцев.

Вместе с тем, Станюкович отмечал трудность и даже неприятность морской службы в те годы для людей, обладающих высшими запросами, с душой, чуткой к несправедливостям. Объяснение, почему иной раз тяготея к службе персонажи типа Скворцова и Ашанина, читатель найдет в словах, отнесенных к герою повести «В море». Несмотря на свою «морскую жилку», любовь к морю и к сильным ощущениям, молодой человек чувствовал большое разочарование. Не море разочаровало его, а «судовая жизнь, так сказать ее тон, ее низменные интересы, обращение товарищей с подчиненными, эта грубость капитана, эта постоянная ругань во время учений, эта вечная напряженная жесточенность, чтобы не нарваться на дерзость и не ответить дерзостью. И не было... того духа, который соединял всех, начиная от капитана и до последнего матроса... Все служили, отбывая повинность, но не любили дела, не любили своего судна».

Дух формализма, чиновничества, отмечал писатель, усилился в пореформенные годы, когда пороки буржуазного строя, переплетаясь с остатками феодальной системы, проникли во все уголки общественной жизни.

Иные персонажи морских рассказов порой даже идеализируют прошлое в сравнении с флотом 90-х годов, считают, что стало больше простора фискальству, подхалимству, что для «беззастенчивых людей», порожденных новой эпохой, «открылось на всех поприщах более простора».

«Время странное, знаете ли какое-то стало, — жалуется старый моряк Василий Иванович. — Иной раз думаешь, думаешь, и ничего не понимаешь. Как-то совсем без правил люди стали жить... Каждый только свою линию ведет и только и думает, что о рубле».

Типичный образ офицера буржуазного времени мы видим в лице Налетова (повесть «В море»); он «ясно смотрел своими наглыми глазами и, не стесняясь, говорил товарищам, что

²² Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 432, № 26.

только дурак не умеет делать карьеры и пользоваться обстоятельствами». Такие, как он, не любят моря, корабли, ищут протекции, «на тетюшек надеются», презирают матроса; у них нет нравственной связи с подчиненными. Все это Станюкович считал трагедией русского флота конца XIX столетия, трагедией, порожденной буржуазной эпохой.

В творчестве Станюковича, как и у большинства писателей критического реализма, находит отражение непримиримый конфликт честного человека, гуманиста и демократа, с мрачной действительностью антагонистического классового общества. Сила этого конфликта и его трагизм усугублялись тем обстоятельством, что свободолюбивый герой, которому симпатизирует автор, не знал подлинных путей изменения настоящего, надежно охранявшегося государственным аппаратом, законами, религией и моралью буржуазно-помещичьего общества. В последовательной критике всего строя жизни — заслуга прогрессивной литературы прошлого, к которой относятся повести и рассказы Станюковича из морской жизни.

«Черт знает, какие у нас творятся безобразия. Много еще надо чистить наши конюшни!» — говорит в повести «В море» старый гуманный адмирал. Он сравнивает современность с прошлым, и сравнение это не в пользу первой: «Нынче как-то все шиворот навыворот-с! В наше время пакости скрывали, а теперь точно хвастают ими... Каждый норовит без всякого труда карьеру сделать... Духа рыцарского нет... Пройдошество да нажива-с».

Эта характеристика флота 80—90-х годов окрашена несомненным авторским сочувствием. Но ставить знак равенства между словами старого адмирала и позицией писателя нельзя.

Дореформенный флот с его порядками отнюдь не был идеалом для Станюковича. Об этом свидетельствуют многочисленные страницы его произведений. Рисуя новые веяния во флоте, автор морских рассказов, как и во всем своем творчестве, сравнивал прошлое с настоящим и в художественных образах утверждал, что новая эпоха не принесла свободы и счастья народу. Но выход для писателя был не в прошлом, а в будущем. Он мечтал о времени, когда «капитаны, офицеры и матросы» составят «одно целое», будут дорожить «интересами любимого своего судна», проникнутся «одним духом», сознанием общей ответственности перед родиной. Неясность для автора действительных путей для достижения идеала порождала элегический тон некоторых его произведений последних лет.

Однако в целом морские рассказы оптимистичны, они проникнуты той верой в лучшее будущее, которая звучит в словах

героя одного из последних произведений этого цикла: «... непременно должно быть на свете что-нибудь хорошее. И есть, да и будет... И обязательно будет! — оживленно воскликнул старик. — Духом-то падать добрым людям нечего. Правда на свете свое возьмет, будьте уверены» («Крушение Матвея Ивановича»).

Морские рассказы и повести Станюковича были высоко оценены современниками. Критика отмечала, что в них проявилась вся мощь таланта «вдохновенного художника слова. Он первый ввел читателя в тот мирок, который до него был очень мало известен, а теперь и знаком близко, и вызывает к себе столько сочувствия и интереса».²³ В адресе, преподнесенном автору в 1896 году от Вольного экономического общества, подчеркивался гуманизм писателя, правильно отмечалось, что его читатель приходит к выводу: «наша планета достаточно велика, чтобы на ней могли полюбовно размежеваться европейские нации — для просветительной полезной деятельности — а не для взаимных потасовок и насилий над туземцами».²⁴

Прогрессивная критика правильно отмечала оптимистический пафос морских рассказов, которые в условиях реакции 80-х годов возбуждали «радостное упование на будущее».²⁵

Вместе с тем, как говорилось выше, в дореволюционной критике высказывалось много неправильных суждений о Станюковиче, все значение и особенности творчества которого по-настоящему оцениваются в наши дни.

Вызванные к жизни общими условиями развития отечественной литературы разночинско-демократического периода освободительного движения в стране, повести и рассказы Станюковича из морского быта составили яркую страницу в истории русского реализма. Их идейно-художественные особенности определили успех морских рассказов в широких демократических кругах читателей и благотворное воздействие, которое Станюкович оказал на все последующее развитие литературы на морскую тему. Так, например, Новиков-Прибой признавал, что для него «Морские рассказы» «явились настоящим откровением... Я учился у Станюковича пониманию жизни моряка и тому теплому, любовному отношению к людям, которое так характерно для этого талантливой писателя... У Станюковича не только я учился, но учатся и сейчас наши молодые писатели-маринисты». «Прошло уже более ста лет со дня рождения их ав-

²³ «Биржевые ведомости», 1901, 8 декабря.

²⁴ Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 432, № 26.

²⁵ «Мир божий», 1896, № 1 («Морские силуэты»).

тора, — писал Новиков-Прибой о Станюковиче, — а рассказы полные свежести и молодости, по-прежнему восхищают наших юных читателей, пробуждая в них горячую любовь к морю, вдохновляют молодых советских моряков, всей жизнью связанных с флотом, бдительно охраняющих морские пути и берега нашей великой советской державы. . . Мне, ученику этого талантливого моряка-писателя, особенно радостно сознавать, что его рассказы не забыты, что их любят и ценят и юные и взрослые читатели».²⁶

В 1953 году, в связи с пятидесятилетием со дня смерти автора морских рассказов, «Правда» писала о нем как о выдающемся русском писателе-патриоте.²⁷ Глубокий демократизм, жизнеутверждающий пафос творчества К. М. Станюковича делают его близким и понятным современному читателю.



²⁶ А. С. Новиков-Прибой, Сочинения, т. 5, стр. 334—336.

²⁷ «Правда», 1953, 21 мая.



Г. Я. ГАЛАГАН

ГЕРОЙ И СЮЖЕТ В ПОСЛЕДНЕМ РОМАНЕ Л. ТОЛСТОГО

«Воскресение» — один из последних по времени появления русских романов XIX века. Многочисленные трудности, возникшие в процессе работы Л. Толстого над «Воскресением», связаны и с новым этапом в общественной жизни страны и с новым этапом в мировоззрении художника.

12 марта 1889 года Л. Н. Толстой писал Русанову: «Иногда хочется все-таки писать и, представьте себе, чаще всего именно роман, широкий, свободный, вроде „Анны Карениной“, в который без напряжения входило бы все, что кажется мне понятным мною с новой, необычной и полезной людям стороны» (64, 235).¹

Первоначально работу над «Коневской повестью», из которой позднее вырастет «Воскресение», Толстой не отождествляет с идеей написания «широкого, свободного» романа и 26 января 1891 года, после двух лет работы над сюжетом, предложенным А. Ф. Кони, вновь отмечает в дневнике: «Как бы я был счастлив, если бы записал завтра, что начал большую художественную работу. — Да, начать теперь и написать роман имело бы такой смысл. Первые, прежние мои романы были бессознательное творчество. С Анны Карениной, кажется больше 10 лет, я расчленил, разделял, анализировал; теперь я знаю что́ и могу все смешать опять и работать в этом смешанном» (52, 6).

В работе Толстого над «Воскресением» можно проследить основное направление поисков новой художественной формы и те изменения, которые в ходе этой работы претерпела струк-

¹ Здесь и далее ссылки даются по изданию: Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, Юбилейное издание, Гослитиздат, М., 1928—1958.

тура толстовского романа. Трудности, возникшие перед Толстым в период работы над последним романом, интересны и в более общем плане: как частное проявление трудностей, вставших перед русской литературой, вступавшей в новую полосу развития.

В центре прежних работ Толстого — изображение духовных исканий героев. В «Автобиографической трилогии» и произведениях, последовавших за ней («Утро помещика», 1856; «Казаки», 1863; «Война и мир», 1863—1869; «Анна Каренина», 1874—1877), каждый раз по-новому и каждый раз глубже ставится вопрос о том, что такое истина и как должен вести себя человек, чтобы способствовать ее утверждению. В центре внимания Толстого — представитель дворянской среды, чья главная задача — найти такое положение, при котором исчезло бы чувство постоянно сознаваемой вины, преодолеть противоречия внутреннего духовного развития. Деятельность героя была направлена на поиски истины. Уяснение смысла жизни, преодоление внутренней дисгармонии — главная задача Толстого и его героя. Первым шагом на пути к познанию мира и человека Толстой считает самопознание. Особый драматизм² толстовских характеров, свойственный самому писателю, делает самоанализ неотъемлемой чертой каждого героя, в значительной степени определяя своеобразие творческой манеры писателя. Этот драматизм является причиной создания подробных картин духовной жизни, рождает стремление установить закономерности в ее развитии. Эта черта толстовских характеров была отмечена Чернышевским уже в 1856 году.

Успешное разрешение поставленной задачи Толстой связывает с итогами размышлений и нравственных поисков своих героев. Отсюда — беспощадная правдивость, раскрытие «тайных побуждений» героев, объясняющие в свою очередь некоторые особенности стиля Толстого. Все это делает духовную жизнь героя в произведениях Толстого непосредственной основой сюжета.

Иначе обстоит дело, например, у Тургенева, герой которого выступает уже вполне сформировавшимся под влиянием общественных отношений. Конфликт героя и окружающей его действительности является исходным моментом дальнейшего развития действия. Осуждая окружающую среду, тургеневский ге-

² См. об этом работы Б. И. Бурсова: Структура характеров в «Войне и мире» Л. Н. Толстого. «Ученые записки Ленинградского гос. университета», № 200, 1955, вып. 25, стр. 79—131; Мастерство Чернышевского критика. «Советский писатель», Л., 1959, стр. 90—92, 100—102 и др.

рой выделяет себя из нее и ставит перед собой общественные задачи.

Желая достичь оправдания и признания со стороны другого социального мира — со стороны крестьянства, герой Толстого занимается самоусовершенствованием. Отсюда — настоятельная потребность в идеале. К идеалу, по Толстому, ближе всего люди из народа; начиная с первых произведений Толстого они служат и критерием оценки героя. Вспомним образ Наташи Савишны из «Детства» (1852).

Представления о мире, человеке и нормах его поведения, сложившиеся у толстовского героя, сталкиваются с реальной действительностью и терпят крах. Это приводит к углублению мировоззрения героя, изменению характера его духовной деятельности. Тема народа позволила Толстому открыть какие-то новые стороны души героя, с одной стороны, а с другой, — проверить самого себя и, обнаруживая несовершенство личности, вновь направить ее на путь поисков и самопроверки (Нехлюдов в «Утре помещика», Оленин, Болконский, Безухов, Левин).

Но до конца 70-х годов ни сам Толстой, ни его герой, стремясь усвоить народный взгляд на мир, не ставят вопроса о разрыве со своей средой.

«Воскресение» — одно из последних произведений Л. Н. Толстого, полностью отражающее его взгляды второго периода творчества. Перейдя на позиции патриархального крестьянства, Толстой вместе с сильными сторонами крестьянского сознания усвоил слабости, отчаяние и нерешительность крестьянина, что привело его к тем кричащим противоречиям, о которых писал В. И. Ленин.

80-е годы и начало 90-х, когда разворачивается работа над «Воскресением», характеризуются не только обостренным вниманием Толстого к вопросам социальным, но и новой позицией в подходе к вопросам моральным. Теперь Толстой подходит к этим проблемам с точки зрения народа. Все это подготавливало создание большого социального романа, каким стало «Воскресение».³

³ Обширный круг вопросов, связанный с социальной проблематикой «Воскресения», привлекавший в последнее время неоднократно внимание ряда исследователей, в данной статье не служит предметом специального рассмотрения. См. работы: В. Жданов. Творческая история романа Л. Н. Толстого «Воскресение». Материалы и наблюдения. «Советский писатель», М., 1960, 450 стр.; Е. А. Маймин. Некоторые особенности композиции романа «Воскресение». В кн.: Творчество Толстого. Сборник статей, Гослитиздат, М., 1959, стр. 250—288; В. Т. Плехоткина. Художественное мастерство Л. Н. Толстого в романе «Воскресение». Киев, 1959, 140 стр.; и др.

Если в предыдущих романах Толстого герой и автор — это почти одно и то же лицо, то в «Воскресении», на наш взгляд, автор стоит над героем. Он пережил то, что предстояло пережить герою, и знает неизмеримо больше, чем герой. Задача самопознания, руководившая Толстым в первый период творчества, перестала быть основополагающей. Толстой теперь считал, что истина им уже найдена и задача заключается в том, чтобы перестроить себя согласно этой истине.

Сюжет у Толстого ранее развивался как преодоление героем внутренних конфликтов его сознания. Попытки героя сблизиться с другими людьми были связаны с большими препятствиями, преодоление которых усложняло духовное развитие героя. В «Воскресении» эти препятствия тоже существуют, но они уже не являются главным предметом повествования.

Изменилось отношение Толстого к своему герою, как это видно непосредственно из анализа разных редакций романа, а также дневников Толстого и его писем 90-х годов, и потому, на наш взгляд, так трудно давалось художнику «Воскресение».

Выяснить, почему и как происходило изменение отношения Толстого к герою, — одна из задач данной статьи.

В результате изменения характера героя приобретает иную роль тема народа, меняются принципы изображения действительности. Достижъ полной внутренней гармонии герой Толстого может теперь, лишь порвав со своим классом и перейдя на позиции народа. В связи с этим тема самоусовершенствования, ставившаяся ранее у Толстого преимущественно в моральном плане, теперь перемещается в плоскость социальную: самоусовершенствование должно привести к разрыву со своим классом и продолжаться по пути движения к идеалу.

Большое внимание проблеме героя в последнем романе Толстого уделяет В. Жданов.⁴ Подробно анализируя эволюцию духовного облика Нехлюдова и объясняя, почему с третьей редакции «Воскресения» Нехлюдов «окончательно занял место положительного героя»,⁵ В. Жданов пишет: «Ведь по замыслу роман кончался „воскресением“ Нехлюдова, и пришлось бы допустить какой-то скачок, перенося примитивного героя в сферу возвышенных переживаний». И продолжает дальше: «Кроме того, расширялась социальная проблематика произведения, и необходим был не отрицательный, а в меру положительный герой, с участием которого звено за звеном в сочувствен-

⁴ В. Жданов. Творческая история романа Л. Н. Толстого «Воскресение».

⁵ Там же, стр. 109.

ном автору освещении должны были раскрываться новые стороны, новые язвы в сфере общественных отношений». ⁶ Нам кажется, что при таком объяснении остается в стороне вопрос о характере героя Толстого. Если рассматривать Нехлюдова в одном ряду с Олениным, Болконским, Безуховым, Левиным, то неизбежно возникает вопрос о сущности задач, поставленных Толстым перед героем последнего романа. Положительная роль, закрепленная за Нехлюдовым с третьей редакции, объясняется не столько желанием автора лишить героя «примитивности», сколько тем, что перед Нехлюдовым встает вопрос о претворении в жизнь уже найденной истины, волнующий самого Толстого. Новые задачи меняют метод изображения толстовского героя: внимание автора сосредоточено не на размышлениях Нехлюдова, а на его делах. В итоге романа возникает такое положение: герой не выполнил поставленную перед ним задачу, в то время как представители другого социального мира гораздо ближе подошли к ее осуществлению. Можно говорить о кризисе традиционного для Толстого героя. Однако этого вопроса совершенно не касается В. Жданов.

Перейдя на позиции патриархального крестьянства, Толстой меняет свое отношение и к теме народа. За идеал теперь принимается не весь народ, а лишь его определенная часть, достигшая высшей ступени в своем нравственном развитии. Отношение различных представителей народа к сходным жизненным обстоятельствам не одинаково и свидетельствует о ряде ступеней развития народного сознания в его движении к истине. О различных ступенях, которые должен пройти человек в своем приближении к истине, Толстой неоднократно писал в период работы над «Воскресением». 10 января 1890 года он записывает в дневнике: «... 1) первая стадия за зло отплатить, 2) зло перенести страдая, 3) пожалеть злыщегося, 4) помочь ему. Вот этому надо учиться» (51, 9). Спустя два года он пишет о двух полюсах любви, между которыми находится «бесконечное количество ступеней, и все мы, вышедшие из детства люди, стоим на одной из них. Крупные подразделения этих ступеней такие: 1) безразличное отношение к злым и добрым... 2) различие злых и добрых и употребление насилия против злых... 3) различие злых и добрых и сознательное непротivление насилем против злых и все-таки недоброжелательство к ним... 4) различие злых и добрых, непротivление злым и еще большее, чем к добрым, доброжелательство и любовь к ним» (68, 149). Эти ступени движения к истине Толстой считает общечеловеческими.

⁶ Там же, стр. 94.

Мысль об изображении народа у Толстого в различных аспектах его движения к истине высказывает Я. С. Билинкис.⁷ Отмечая особенности нравственного состояния народа на различных стадиях его духовной зрелости, связывая путь к «воскресению» Нехлюдова и Катюши с движущимся к истине народом, Билинкис не говорит, однако, о том общем, что объединяет героев романа и народ: размышления героев и разных представителей народа на всех ступенях их движения к истине направлены не столько на себя, сколько на других. Размышления перерастают в совершаемые ради других дела на пути движения к истине.

Десятилетняя работа Толстого над романом отражена в различных редакциях «Воскресения», последовательность которых впервые установлена Н. К. Гудзием.⁸ Гудзий выделяет две неоконченных и шесть оконченных редакций «Воскресения» и дает подробную характеристику каждой из них. Обстоятельный анализ ранних набросков и полных редакций последнего романа Толстого дан также в книге В. Жданова.⁹

Вопрос об изменении характера героев встает перед Толстым уже в период работы над первой неоконченной редакцией романа, в основе которой лежит противопоставление любви материальной и духовной. Автор должен показать, почему и как произошла победа недуховного человека, и одновременно вскрыть те положительные возможности человеческой личности, которые позволяют впоследствии преодолеть недуховные начала.

В первой неоконченной редакции излагаемые в хронологическом порядке события доведены до сцен суда. В основе сюжета лежит духовная жизнь Нехлюдова. Но драматизм сознания толстовского героя, вырвавшийся прежде из острого чувства собственного несовершенства, здесь притуплен. «Он знал, несомненно знал, что он делает дурно, но он знал тоже, что именно так все делают и так надо делать». «О том, что с ней будет, он совсем не думал. Ему не надо было отгонять мысли о ней... Он думал только о себе. Он знал, что это всегда так делается, и был совершенно спокоен...» (33, 10—11). Внутренние противоречия, преодоление которых ранее было основным

⁷ Я. С. Билинкис. 1) О творчестве Толстого. «Советский писатель», Л., 1959, стр. 340—412; 2) Народ и революционеры в романе Л. Н. Толстого «Воскресение». В кн.: О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы, Гослитиздат, М.—Л., 1960, стр. 402—447.

⁸ Н. К. Гудзий. История писания и печатания «Воскресения» (33, 329—422).

⁹ В. Жданов. Творческая история романа Л. Н. Толстого «Воскресение».

стремлением героя Толстого, в первой неоконченной редакции «Воскресения» только слабо намечены. Личность Нехлюдова отвлечена от вопросов, связанных с определением жизненного пути, так как самому Толстому эти вопросы казались выясненными. В центре внимания Нехлюдова в первой неоконченной редакции стоит он сам, но вопросы, волнующие его, настолько незначительны, что его духовная жизнь не может стать основной сюжета большой вещи. Это служит причиной размышлений Толстого об изменении построения Коневской повести. 18 июня 1890 года он записывает в дневнике: «На работе, покосе, уяснил себе внешнюю форму Коневского рассказа. Надо начать с заседания. И тут же юридическая ложь и потребность его правдивости» (51, 52). «Потребность его правдивости» — это желание Толстого усложнить духовную жизнь героя.

В конце 1890 года Толстой делает вторую попытку начать работу над романом. Он устраняет хронологическую форму изложения и начинает с рассказа о прошлом Нехлюдова. Однако повествование обрывается, не дойдя до сцен суда. Толстого занимала проблема взаимоотношений героя и народа. Разрешение этой проблемы было связано с изменением привычного для Толстого угла зрения на героя. Новый взгляд на героя определялся постепенно.

Вниманием Толстого вновь овладевают мысли о создании «широкого, свободного» романа. «Стал думать, как бы хорошо писать роман *de longue haleine*, освещая его теперешним взглядом на вещи. И подумал, что я бы мог соединить в нем все свои замыслы, о неисполнении которых я жалею... и „разбойника“, и „Коневскую“, и „Отца Сергия“...» (52, 5—6).

В 1895 году Толстой возвращается к работе над «Воскресением». За пять лет замысел романа значительно расширился. В первой оконченной редакции суд — исходный пункт дальнейшего действия. Частная вина Нехлюдова превращается в вину общую. Конфликт здесь изображается как исходный момент дальнейшего сюжетного развития, и в этом отличие «Воскресения» от предыдущих романов Толстого.

В связи с этим сюжетным изменением представляет интерес письмо Толстого к Ф. Ф. Тищенко¹⁰ по поводу рассказа по-

¹⁰ В юбилейном издании сочинений Толстого данное письмо публикуется дважды как письмо к разным лицам: Ф. Ф. Тищенко, 28—31 октября 1894 года (67, 263—264); И. Б. Файнерману, 18 ноября 1895 года (68, 261—262). Текст письма комментируется по-разному, при этом не дается никаких объяснений по поводу дословного совпадения текстов. Датированное 1894 годом письмо выдается за первую публикацию, датированное 1895 годом — за перепечатку из «Сборника гос. Толстовского му-

следнего «Колонтаевцы». Письмо датировано 28—31 октября 1894 года, т. е. более чем полгода отделяет его от начала работы над первой оконченной редакцией «Воскресения», где мотивировка основного конфликта приобретает остро социальный характер. Толстой пишет: «Придумать, как исправить этот рассказ, вы должны сами, но мне казалось бы, что надо вот как сделать: начать прямо с вымазанных ворот и вкратце рассказать, кто и зачем их вымазал, и потом допрос, суд у судьи и в съезде. Центр тяжести и смысл рассказа в самоуверенном, жестком пренебрежении развратных и праздных господ к трудящемуся и смиренному народу и фарисейство мнимой справедливости на суде. И это хорошо выставляется в последних главах. Их надо еще подчистить, усилить, а остальное рассказать только настолько, насколько нужно для понимания суда. Так бы я сделал» (67, 264).

В отзыве о «Колонтаевцах» в письме к Тищенко от 4 сентября 1894 года Толстой считает достоинством автора сатирическое изображение отрицательных явлений: в нем «выставлено комичным то, что дурно». Здесь же он рекомендует переработать рукопись так, чтобы «прямо начать с действия», отбросив вступительную часть, так как «описания эти без действия и внутреннего содержания слишком вялы и неинтересны» (67, 218). Содержание советов Тищенко находится полностью в русле размышлений Толстого, связанных с «Воскресением». Еще в июне 1890 года он пишет: «Обдумал на работе то, что надо Коневскую начать с сессии суда... тут же высказать всю бессмыслицу суда» (51, 51). Недовольный романом, в конце 1895 года он повторяет: «...убеждался, что это все скверно, что центр тяжести не там, где должен быть» (53, 62).

Интересно отметить и то, что Толстой в конце 80-х—начале 90-х годов читает Достоевского («Сон смешного человека», «Братья Карамазовы»), упоминает его имя в дневниках и письмах к А. М. и Т. А. Кузьминским, Л. П. Никифорову, Н. Н. Страхову и др. (52, 40, 171; 64, 186; 65, 281; 66, 253).

В письме Л. П. Никифорову 31 марта 1891 года Толстой отмечает остановившую его внимание в «Братьях Карамазовых»¹¹ мысль о том, что «всякое дело добра, как волна, всколыхивает

зая» (Гослитиздат, М., 1937, стр. 270—271). Содержание письма дает основание полагать, что оно адресовано к Ф. Ф. Тищенко и служит продолжением разбора его повести «Колонтаевцы», начатого Толстым в письме к Тищенко от 4 сентября 1894 года (67, 217—218).

¹¹ Л. Н. Толстой имеет в виду мысль из «Бесед и поучений старца Зосимы» в «Братьях Карамазовых» (см.: Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений, т. 10, Гослитиздат, М., 1958, стр. 400).

все море и отражается на том берегу» (65, 281). Эта мысль очень близка к собственным размышлениям Толстого. Еще в январе 1891 года в письме к Д. А. Хилкову он пишет: «Жизнь истинная дана человеку под двумя условиями: 1) чтобы он делал добро людям (добро же есть только одно — увеличивать любовь в людях — накормить голодного, посетить больного и т. д. — все это только для того, чтоб увеличивать любовь к людям), а 2) чтобы он увеличивал данную ему силу любви. Одно обуславливает другое...» (65, 222). А через некоторое время мысль о «делании добра» как пути возрождения человека займет значительное место в работе над «Воскресением».

В центре переживаний Нехлюдова в первой оконченной редакции стоит он сам. Движение его к нравственному возрождению происходит без колебаний, поэтому снижается психологическая правдивость образа. Почти всегда автор изображает не ход психологического процесса, а результаты его (решение Нехлюдова о женитьбе и т. д.).

Духовная жизнь Нехлюдова движется благодаря постоянному сравнению двух Катюш — той, которую он встретил у тетушек, и той, которую он видит перед собой в суде и последующих сценах. В первых редакциях этот контраст — один из главных источников его размышлений, и, возможно, потому портрет Катюши-арестантки дан в ранних редакциях очень непривлекательным. Сохранилось 19 вариантов портрета Катюши-арестантки. Как устанавливает Э. Зайденшнур,¹² сравнение разных редакций портретов Масловой свидетельствует о длительных размышлениях Толстого над тем, какой дать Масловой привлекательной или отталкивающей. Постепенно Толстой склоняется к мысли дать поэтически образ Масловой-арестантки. Это он делает в последующих редакциях, когда появляются иные источники движения духовной жизни Нехлюдова.

Образ Катюши дан только через восприятие Нехлюдова. Пробуждение Катюши носит моральный характер. Она осознает лишь глубину своего падения, а причин его не видит. Изображаемое в таком плане «воскресение» Катюши происходит полностью под влиянием Нехлюдова. Вследствие такой трактовки «воскресения» Катюши Нехлюдов не осознает глубину своей вины. Значит, уже в первой редакции выясняется зависимость развития характера Нехлюдова от того, как изображается Катюша.

¹² Э. Зайденшнур. Портрет Катюши Масловой. К лаборатории творчества Толстого. Сборник Гос. Толстовского музея, стр. 287—294.

Вспоминая о первом чтении «Воскресения», С. И. Танеев пишет: «... Л. Н. говорил, что в романе сделает перестановку: то, что герой вспоминает о Кате, будет не в сцене суда, а ранее; иначе это растягивает действие и охлаждает впечатление. Весь конец будет переделан, и уничтожено благополучное окончание — жизнь в Англии».¹³

Отсюда можно сделать два вывода. Во-первых, предыстория Катюши и Нехлюдова имеет второстепенное значение и Толстой сознательно не уделяет ей большого внимания. Главное — путь к «воскресению». В этом — одна из причин устранения хронологической формы повествования. Во-вторых, хотя сцены воспоминаний Нехлюдова «растягивают действие», Толстой оставляет их на старом месте, так как перемещение их на первые страницы романа повлекло бы за собой нарушение психологической правдивости образа Нехлюдова: ведь воспоминания о прошлом возникли перед ним только в результате встречи с Катюшей в суде.

Чувство неудовлетворенности, сопровождавшее Толстого постоянно в период работы над «Воскресением», особенно обостряется после окончания первой редакции. В письме к дочери 23 сентября 1895 года он пишет: «Я хорошо занимался вчера, но нынче плохо, зато кое-что мне интересного записал в свой дневник и нынче вечером решил, придумал нечто очень для меня интересное, а именно то, что не могу писать с увлечением для господ — их ничем не проберешь: у них и философия, и богословие, и эстетика, которыми они, как латами, защищены от всякой истины, требующей следования ей. Я это инстинктивно чувствую, когда пишу вещи, как „Хозяин и работник“ и теперь „Воскресение“» (63, 186). В ноябре 1895 года он вновь пишет в дневнике: «Сейчас ходил гулять и ясно понял, отчего у меня не идет „Воскресенье“. Ложно начато... Надо начинать с жизни крестьян... они предмет, они положительное, а то тень, то отрицательное...» (53, 69).

Эти мысли приходят к Толстому в самый разгар его работы над рассказом «Кто прав», посвященном голоду. Спустя два дня после предыдущей записи он продолжает: «Немного писал эти два дня новое „Воскресение“. Совестно вспомнить как пошло я начал с него. До сих пор радуюсь, думая об этой работе так, как начал» (53, 69).

В этих записях заключена очень глубокая мысль о необходимости нового героя. Одновременно с появлением новых качеств

¹³ С. И. Танеев. Личность, творчество и документы его жизни. Музгиз, М.—Л., 1925, стр. 62.

в народе, с ростом его активности, наблюдаемой в русской действительности 90-х годов, мельчает содержание желаний героя, падает мера требовательности его к себе и другим; иными словами, личность героя, которая по-прежнему была дорога Толстому, в 90-е годы становится малоинтересной, и как художник Толстой не может уделить ему столько внимания, сколько уделял прежде.

В основе сюжета второй редакции по-прежнему лежит духовная жизнь Нехлюдова. В центре раздумий героя — он сам, его собственный путь к «воскресению». Катюшей он интересуется лишь постольку, поскольку именно с ней связано чувство греха. Но уже здесь заложены предпосылки будущих перемещений в романе, связанных с изменением в нем роли Нехлюдова. Роман начинается с изображения Масловой на фоне городской тюрьмы, рассказывается предыстория героини. Начало предопределяет будущий конфликт, так как отвечает на вопросы: кто виноват? В какой степени виноват? В следующих главах изображается положение Нехлюдова. Уже начало второй редакции намечает контрастный принцип композиции романа, четко определившийся с дальнейшим расширением замысла.

Вторая редакция кончается браком Нехлюдова и Катюши. Итог романа не вытекает из характера конфликта и противоречит сюжетному развитию. Внимание автора сосредоточено на том, чтобы понять судьбу Катюши, раскрыть причины, порождающие такие судьбы. Толстой показывает, что преступления Нехлюдова — одно из многих преступлений, совершенных над ней. Сцены суда (характеристика председателя-танцора, речь товарища прокурора и т. д.), поездка к Кармалиным — ответы на вопросы, сразу поставленные образом Масловой. Вопрос о землевладении, ранее посторонний сюжету романа, теперь становится необходимым, так как объясняет причину преступности, с одной стороны, и отрицательно отвечает на вопрос о прощении, с другой. Но цель Толстого — показать возможность и даже необходимость прощения. Усилившаяся социально-историческая мотивировка конфликта дает острее почувствовать противоречие между итогом романа и предыдущим изложением.

Новое появляется уже в исходном положении героя. Вспомним «Казачков» — там движение героя к народу не удалось показать, казаки не поняли и не приняли Оленина прежде всего потому, что он был представителем чуждого им класса. Теперь автор знает, что слияние с народом возможно лишь при полном разрыве его со своей средой. Чтобы убедить в этом героя, автор наделяет его ощущением реального греха. Путь к истине,

по Толстому, — через самоусовершенствование и всепрощение, и первый этап на этом пути для представителя господствующего класса — бытовой разрыв со своей средой.

9 октября 1895 года Толстой пишет в дневнике: «Думал о двойственности Нехлюдова. Надо это яснее выразить» (53, 60). Двойственность Нехлюдова — его колебания на пути нравственного возрождения. Во второй редакции двойственность в Нехлюдове показана лишь до сцен суда (рассуждения его о земле). Мысль о женитьбе на Катюше приходит Нехлюдову не сразу. Первоначально его пугает возможность быть признанным ею, так как это может нарушить обычное течение его жизни. Женитьба первоначально представляется ему как наказание за совершенное преступление. «Что ж, и женюсь, — повторил он себе. — Только сделав это, я могу хоть немного заглушить как-нибудь тот стыд и боль, которые мучают меня. Разумеется, будет тяжело и даже стыдно, разумеется, придется разойтись со всеми теперешними друзьями и знакомыми... Бросить ее, оставить все как есть — будет мученье еще худшее. Мученье будет и в том и в другом случае. Разница же в том, что, женившись на ней, мученье будет должное, а бросив ее, будет не должное» (33, 116—117).

По мере того как Нехлюдов наблюдает пробуждение Катюши, прежнее чувство сменяется новым: он начинает понимать, что движется по единственно верному пути. Катюша в этом движении не принимает активного участия: «Всякий раз, как он заговаривал о прошедшем, она поспешно начинала разговор о делах тюрьмы. Но равнодушие и мертвенность ее не только не нарушали решения Нехлюдова жениться на Катюше, но только еще больше утверждали его в нем» (33, 129). Аналогичная мысль — в первой редакции (33, 85).

5 января 1897 года Толстой записывает в дневнике: «Начал перечитывать „Воскресение“ и, дойдя до его решения жениться, с отвращением бросил. Все неверно, выдуманно, слабо. Трудно поправлять испорченное. Для того, чтобы поправить, нужно: 1) попеременно описывать ее и его чувства и жизнь. И положительно и серьезно ее, и отрицательно и с усмешкой его. Едва ли кончу. Очень все испорчено» (53, 129). Толстой имеет в виду необходимость более убедительной психологической мотивировки — отсюда «описывание чувств» и усиление социальных моментов в изображении главных героев — отсюда «описывание жизни». В этом направлении идет дальнейшая работа над рукописями.

Вторая оконченная редакция не удовлетворяет Толстого. Он тяготеет герою, но отказаться от него не может, так как про-

блема отношения к миру господ по-прежнему в центре его внимания.

Третья редакция «Воскресения» создается в 1898 году. Она свидетельствует о больших сдвигах в сюжетном построении романа. С этой редакции духовная жизнь Нехлюдова перестает быть непосредственной основой сюжета.

В третьей редакции мысли Нехлюдова перемещаются с себя на других: «Чем больше он углублялся в этот мир, тем больше он центр тяжести его интереса переносил из Масловой к общему вопросу и ко всем этим страдающим и развращающим людям» (33, 159). И этим «другим» автор уделяет основное внимание. Они входят в сюжет как второстепенные персонажи, но несут на себе основную смысловую нагрузку. Личность Нехлюдова чувствуется здесь очень слабо, так как Толстой лишь говорит о делах героя, но не показывает их.

В третью редакцию романа Толстой ввел сцены, воспроизводящие жизнь тюрьмы: подробное описание обитательниц камеры Катюши, угольников, которых Нехлюдов наблюдает на этапе, тюремного богослужения.

Первые же сцены, рисующие заключенных, показывают, что даже на низшей ступени нравственного развития народу присуща способность думать о других, — способность, которая возникает и у Нехлюдова.

«„Ну что, оправдали?“ — обращается к Катюше один из арестантов. „Проходи, проходи, не твое дело,“ — сказал сморитель.

«Маслова сидела, сняв платок и оправляя волосы.

«— Нет.

«— Что ж, куда?

«— Каторга.

«— Вона! Кассацию надо» (33, 145).

Когда Катюша возвращается в камеру, все интересуются ее судьбой:

«„Что же, оправдали?“ — спрашивает одна из товарок. „Нет“, — только проговорила Маслова, садясь подле нее на нары и тотчас же закуривая папироску. Ее туфли сбились на сторону и намяли ей пятку.

«— Не тужи, касатка, — сказала старуха, утром провожавшая ее. — Везде люди живут».

И продолжает: «Отбила ноги, я чай» (33, 146).

В третьей редакции у народа появляются чувства недовольства и ненависти:¹⁴ «То-то слепые, — сказала Степановна, —

¹⁴ Я. Билликин с. Народ и революционеры в романе Л. Н. Толстого «Воскресение», стр. 426—427.

кого надо осудить, оправдают, кого надо оправдать, осудят. Видно, застилает глаза мзда» (33, 147). В ответ на предложение Нехлюдова Катюша вскрикивает со злобой: «Ненавижу я вас. Уйдите вы от меня... Ты мной в этой жизни услаждался, мной же хочешь и на том свете спасти. Противен ты мне...» (33, 155—156).

Но образ народа здесь еще статичен. Его сюжетное назначение — установить истинную меру вины Нехлюдова и заставить его осознать эту вину.

Оказывается невозможным разрешение конфликта Нехлюдова и Масловой в пределах их личных взаимоотношений. Это делает невозможным и прежний сюжетный итог романа — женитьбу.

В третьей редакции Толстой делает весьма заметный шаг в сторону все большего погружения в жизнь, отходит от первоначально поставленной задачи. Описание внешнего мира приобретает здесь самостоятельное значение, а сам герой по временам совсем исчезает из поля зрения автора.

В конце октября 1895 года и в январе 1896 года Толстой писал: «Настоящее тогда, когда я пишу преимущественно для того, чтобы самому себе уяснить свою мысль, верно ли я думаю» (68, 237). «Истинное художественное произведение — заразительное — производится только тогда, когда художник ищет — стремится» (53, 77). Аналогичную мысль Толстой высказывает в письме к М. А. Сополько: «Лучшая работа писанья та, чтобы человеку писать для того, чтобы себе уяснить вопрос, а уясняя его себе, уясняется и другим» (69, 29). В предыдущих работах Толстого поиски автора и поиски героев во многом совпадали. Теперь автор считает, что истина им найдена, герою же она еще не известна. Духовные искания героя, которые неминуемо встали бы в центр романа при хронологической форме повествования, теперь Толстого не интересуют. Именно поэтому предыстория героев кажется Толстому лишней. Но перед автором по-прежнему стоит проблема отношения к миру, который он осудил. Эта проблема — то общее, что связывает героя и автора, и она требует сосредоточения внимания на социальной проблематике романа. С третьей редакции начинаются поиски разрешения этой проблемы. Именно в этот период работы резко изменяется характер записей Толстого о «Воскресении». 20 июля 1898 года он пишет: «Вчера хорошо работал „Воскресение“» (53, 204); 24 августа: «Все работаю над „Воскресением“ и доволен, даже очень» (53, 209). А в письме к Г. А. Русанову замечает: «Я теперь совсем здоров и очень деятельно занимаюсь „Воскресением“. Удивляюсь, как

мог я так скверно написать то, что было написано. Надеюсь, что теперь оно получит более приличный вид» (71, 433). Мысли Толстого о «широком, свободном» романе начали в какой-то степени осуществляться в связи с теми изменениями, которые были внесены в третью редакцию.

Чувство творческой приподнятости не покидает Толстого и в дальнейшем. В период с конца августа 1898 года до середины января 1899 года была закончена четвертая редакция романа.

В основе сюжета четвертой редакции лежат две линии движения к «воскресению»: судьба Нехлюдова и судьба Катюши. Предмет сюжета — не их духовная жизнь, так как в центре размышлений героев стоят другие.

Перемещение центра внимания с себя на других изменяет характер деятельности героев. Нравственный рост Нехлюдова связан с выполнением ряда задач, которые Катюша ставит перед ним.

Народ в четвертой редакции по-прежнему испытывает чувство ненависти к господам. Но, по Толстому, ненависть свойственна народу лишь на низшем этапе его развития, она должна уступить место всепрощению. Тем не менее в результате всех переработок романа в нем естественно возникает тема революции. Переосмысление конфликта из морального в социальный и выдвижение темы народа на первый план потребовали изображения людей, судьба которых была органически связана с народными устремлениями.

Изобразив силы, отрицающие современные нормы жизни, Толстой считает необходимым показать тех, кто ищет пути для изменения общественного устройства.

Я. С. Билинкис¹⁵ говорит об органическом слиянии темы народа и темы революционной борьбы. Присоединяясь к этой его мысли, хочу отметить еще один момент, свидетельствующий о внутренней связи представителей народа и революционеров и позволяющий говорить о том, что Толстой изображает взгляды революционеров как исторически обусловленную ступень в движении к истине.

Уже с четвертой редакции у политических появляется черта, свойственная и народу: в первую же встречу с Нехлюдовым Марья Павловна просит его о помощи женщине-врачу Дидерих.

«Тут у нас совершается отвратительная гадость, зверская жестокость, — сказала она решительно... — Помогите этому делу — тому, чтобы не пытали женщину, еще беременную.

¹⁵ Там же.

«— Что такое? Я не знаю, могу ли? — сказал Нехлюдов.

«— Хотите вы или не хотите помочь?»

«— Хочу, очень хочу что могу, — с тем серьезным видом, с которым он говорил о вещах, считаемых им самыми важными, сказал Нехлюдов» (33, 182).

Дело Катюши, ее просьба о Федосье Бирюковой и Меньшовых, просьба Марьи Павловны, дело сектантов — все это не только обуславливает возрождение Нехлюдова, но и расширяет социальную проблематику романа. С делом Катюши связаны сцены у тюремного зрителя и в Сенате, просьба Марьи Павловны сталкивает Нехлюдова с Масленичковым, дело сектантов объясняет появление Топорова.

Дальнейшая работа над романом углубляет постановку социальных проблем.

Набранный «Нивой» оригинал «Воскресения» автор подвергает правке. Работа над корректурами романа заняла целый год и была закончена лишь в декабре 1899 года. В период работы над корректурами складываются пятая и шестая редакции.

История нравственного «воскресения» Нехлюдова оттеснена в пятой редакции на задний план. В центре его внимания — осуществление просьбы заключенных революционеров, уголовных и дело Катюши.

Для подтверждения своей концепции истинности пути Нехлюдова Толстой в четвертой и пятой редакциях вводит благополучное разрешение ряда дел, вставших перед героем: Нехлюдов спасает Шустову, добивается освобождения Меньшовых, Масловой. Именно в процессе выполнения этих дел Нехлюдов приходит к выводу о единственном смысле жизни — жить для других. И на этих «других» сосредоточивается теперь основное внимание автора.

В отношении Толстого к своему герою наблюдается новое изменение. В четвертой редакции во время разговора с Марьей Павловной у Нехлюдова неожиданно возникает мысль о переводе Катюши к политическим: «Да, если бы можно было ее с Катюшей, если бы они вместе пожили» (33, 182). В пятой же редакции читаем: «Нехлюдову удалось на пути исполнить то, что ему советовала Вера Ефремовна — поместить Маслову с политическими» (33, 234). Толстой лишает Нехлюдова активного участия в судьбе Масловой. С пятой редакции тема революции занимает господствующее положение в организации сюжета «Воскресения». Увеличивая свое внимание к теме революции, Толстой снимает мотивировку действия революционеров желанием мести и заявляет, оправдывая их деятельность: «Если они убивали, то они делали необходимое

дело», как солдаты на войне, но только у революционеров «мотивы были выше — благо народа» (33, 243).

В шестой редакции особенно большой переработке подвергается третья часть романа. Чувство симпатии Нехлюдова к политическим ослаблено. Вводятся сцены, в которых идет речь о пренебрежительном отношении революционеров к представителям народа. Впервые даются отрицательные характеристики Новодворова и Кондратьева.¹⁶ Но при всем этом предложение о переводе Катюши к политическим по-прежнему исходит от них. Вводится сцена на пароме, в которой показана встреча Нехлюдова со стариком сектантом. Какова сюжетная роль этого образа? Я. С. Билинкис считает, что автор воплощает в нем представление о человеке, достигшем конечной истины. С. В. Орлова¹⁷ в своей работе о «Воскресении», останавливаясь на трактовке образа старика сектанта Билинкисом, пишет: «В целом образ „свободного старика“ не создает впечатления, что это идеал писателя». Доказывая свою точку зрения, С. В. Орлова отмечает такие черты «свободного старика», как ярко выраженный индивидуализм, большое самомнение, подчеркнутое учительство, отречение от имени, места, отечества и т. д. Думается, возражения С. В. Орловой основательны. Действительно, в образе старика черты, которые приобретает народ в процессе своего движения к истине, синтезированы. Чувства недовольства и отрицания, которые, по Толстому, должны расти по мере движения к «воскресению», здесь находят свое высшее выражение. Старик выступает как бунтарь. Он обличает церковь, суд, царя. Одновременно он выдвигает и положительную программу: жить по законам, которые диктует собственный разум, занимаясь постоянным самоусовершенствованием. Старик говорит об общем деле, участвовать в котором он с радостью соглашается: «Какое, — баю, — дело? Доброе? Ты скажи. Я сам принесу, все отдам, а коли на худое — не дам» (33, 310).

В окончательную редакцию вводится вторая встреча Нехлюдова со стариком сектантом. Чувство недовольства, свойственное старику в шестой редакции, здесь дополняется обличением и отрицанием. Он спрашивает у Нехлюдова: «Что ж, пришли подивиться, как антихрист людей мучает? На вот, гляди. Забрал

¹⁶ О причинах такого изменения в изображении революционеров см.: В. Жданов. Творческая история романа Л. Н. Толстого «Воскресение», стр. 407—424.

¹⁷ С. В. Орлова. Изображение народа в романе Л. Н. Толстого «Воскресение». (К вопросу об особенностях реализма писателя). «Ученые записки Ивановского педагогического института», т. XIII, 1958, вып. 4, стр. 96—97.

людей, запер в клетку войско целое. Люди должны в поте лица хлеб есть, а он их запер; как свиней, кормит без работы, чтобы они озверели». И дальше: «Закон!.. Он прежде ограбил всех, всю землю, все богатство у людей отнял, под себя подобрал, всех побил, какие против него шли, а потом закон написал» (32, 437—438). Всеобщей любви, которую Толстой связывает с высшей ступенью движения к истине, здесь нет. Конечный идеал Толстого не нашел, таким образом, воплощения в образе старика сектанта.

К началу работы над окончательной редакцией «Воскресения» установилось вполне определенное отношение Толстого к герою, теме народа и связанной с народом теме революции. Нехлюдов думает не столько о себе, сколько о других; возрождение его зависит от деятельности, совершаемой ради других. Народ в изображении Толстого, будучи качественно неоднородным на различных ступенях развития, также обладает свойством думать и действовать ради других. Эта черта внутренне связывает представителей народа, революционеров и героев романа — всех, кто движется к истине.

Окончательная редакция романа дает ряд новых примеров для подтверждения высказываемой нами точки зрения.

В окончательной редакции роман делится на три части.

Основные герои выступают уже в первой части прежде всего как представители различных социальных классов, знающие, кто виноват и кто прав. Первая глава — исходное положение Масловой. Вторая — предыстория Масловой. Предыстория символизирует положение мира угнетенных: «История арестантки Масловой была очень обыкновенная история». Исходное начало этой обыкновенной истории — возможная голодная смерть в раннем детстве, от которой Маслова была спасена необыкновенным поступком своих господ: они взяли ее к себе на воспитание. Катюша входит в роман с «обыкновенной жизненной историей», виновницей которой является не она сама, а вся система общественного устройства. Значит, «воскресение» ее тоже должно быть дано в плане социальном.

Третья глава вводит Нехлюдова. Одновременно это введение второго мира. Нехлюдов выступает как представитель определенного класса, как человек, который забыл о своем преступлении, так как не считал сделанное преступлением. Такая характеристика Нехлюдова воспринимается читателем как должное. Предыдущая глава, где автор несколькими фразами воспроизводит историю отношений Нехлюдова и Катюши, обосновывает эти авторские разоблачения.

Интересен тот факт, что история прежних взаимоотношений Катюши и Нехлюдова первоначально дается не через сознание героев, а путем авторского повествования. Нехлюдов не мог вспомнить о своем прошлом, так как жил в среде, «где так старательно скрыты были страдания, несомые миллионами людей для обеспечения удобств и удовольствий малого числа, что люди этой среды не видят, не могут видеть этих страданий и потому жестокости и преступности своей жизни» (32, 246). Катюша не вспоминала о Нехлюдове потому, что жизнь ее теперь состояла из цепи страданий, где поступок Нехлюдова был лишь первым звеном.

Нехлюдов — виновник гибели Катюши. Встреча с Масловой в суде заставила его осознать свою вину и сделала возможным дальнейшее развитие его образа. Но осознание вины представителем господствующего класса было явлением исключительным.

Переворот в Нехлюдове совершается в течение одного дня. Цель Толстого — показать то, что произойдет с Нехлюдовым после этого переворота и как произойдет.

Одновременно Толстой рисует и представителей народа. Дается подробная характеристика обитательниц женской камеры: среды Катюши, лиц угнетенных. Обитательницы камеры испытывают недовольство и ненависть по отношению к тем, кто несправедливо осудил их. «Не бояться они Бога, мироеды, кровопийцы проклятые, — проговорила Кораблева. — Ни за что засудили девку» (32, 111). Или вот: «... правду-то боров сжевал. Делают, что хотят» (32, 112). Чувство ненависти испытывает и Катюша. Особенно остро проявляется это во второе свидание ее с Нехлюдовым. Но, по Толстому, чувства ненависти не должны быть у человека. Ненависть — чувство преходящее, временное. На первом же этапе движения к истине у заключенных появляется черта, которая будет характеризовать народ на всех ступенях его развития: внимание к другим, активность в осуществлении дел, связанных с другими. Эта черта — обязательный и постоянный спутник всех, кто движется к истине. С самого начала мы видим у народа сочувствие друг к другу.

«Когда загредел замок и Маслову впустили в камеру, все обратились к ней» (32, 110), и все сходятся в едином мнении в отношении приговора Масловой.

И дальше: «Я тебе чай берегла, да остыл, небось, — сказала ей Федосья, доставая с полки обернутой онучей жестяной чайник и кружку. Напиток был совсем холоден и отзывался больше жестью, чем чаем, но Маслова налила кружку и стала запивать калач. — Финашка, на, — крикнула она и, оторвав кусок калача, дала смотревшему ей в рот мальчику» (32, 113).

Катюшу тоже характеризует эта черта: «Кораблиха между тем подала склянку с вином и кружку. Маслова предложила Кораблевой и Хорошавке» (32, 113).

Беспокоясь о судьбе заключенного Васильева, приговоренного к наказанию розгами за попытку протеста, одна из арестанток обращается к Масловой:

«— Вот бы ему сказать, Михайловна... — подразумевая под „ним“ Нехлюдова.

«— Я скажу. Он для меня все сделает, — улыбаясь и встряхивая головой, отвечала Маслова» (32, 161).

В центре дел Нехлюдова тоже становятся другие, и внимание его постепенно перемещается на других. Так духовная жизнь героя перестает быть основой сюжета, хотя по-прежнему занимает большое место в сюжетной ткани романа. Именно в этом заключается причина изменения традиционной формы толстовского сюжета. Сначала перед героем встает дело Катюши. Катюша сообщает ему о деле Меншовых, Федосьи Бирюковой; и, наконец, сам Нехлюдов встречает в остроге 130 безвинно осужденных за бесписьменность. Эти дела лежат в основе развития сюжетной линии Нехлюдова в первой части романа.

Два социальных лагеря, олицетворяемых героями, численно растут. Во второй части романа Толстой показывает их столкновение. С линией Нехлюдова связан образ адвоката Фанарина и его посетителей. С линией Масловой — образы заключенного Васильева и бродяги Непомнящего. Осторожная масса, растущая численно, приобретает и новую качественную характеристику: образ Васильева связан с мотивом протеста. Однако это еще образ массы на низшей ступени развития, так как все заключенные находятся в состоянии нравственного упадка.

Второе свидание Нехлюдова и Катюши свидетельствует о том, что Катюша понимает глубину своего падения и знает виновников его. В состоянии опьянения она высказывает Нехлюдову то, что думает о нем. Именно после этого свидания Нехлюдов осознает величину своей вины.

Уже в первую часть романа вводятся образы политических — Веры Богодуховской и Марьи Павловны. В первом же описании Толстой отмечает в них черту, свойственную всем тем, кто находится на пути движения к истине: Вера Богодуховская просит Нехлюдова за Шустову, Гурковича, советует перевести Маслову к политическим. Столкновение Нехлюдова с Богодуховской происходит после второго свидания его с Катюшей, т. е. когда он осознал глубину своей вины. «Воскресение» Катюши показывается здесь не только через эволюцию ее отношения к Нехлюдову, но и через изменение отношения ее к жизни

вообще. Отказ Масловой от брака приводит к тому, что Нехлюдов осознает свое заблуждение и понимает, что не ему надо поднимать Катюшу, а самому необходимо подниматься до нее, а потом уже идти к истине.

Таким образом, в первой части романа выясняется характер конфликта и намечается движение к истине народа и героев. В основе этого движения лежат «добрые дела», приводящие к мыслям не о себе, а о других и позволяющие вводить новые сцены, необходимые для углубления конфликта и подготовки второй части романа; иными словами, именно эти дела являются источником движения сюжета.

Во второй части романа происходит уже вполне подготовленное, обоснованное переосмысление конфликта. Конфликт двух представителей враждующих классов изображается логически вытекающим из общего конфликта двух классов; иллюстрация этого конфликта — контраст между городскими и деревенскими сценами.

Изображение нищеты, которую видит Нехлюдов в деревне, необходимо. Это — изображение положения народа «на воле». В первой части народ был показан в заключении. Весь народ, и в тюрьме и на воле, наделен той же судьбой, что и героиня романа. Сюжет «Воскресения», вылившийся в социально-обличительный, не мог бы держаться на изображении судьбы Катюши Масловой, с одной стороны, и Нехлюдова, с другой.

Крестьянская масса, введенная во вторую часть романа, нравственно выше острых. Степень недовольства у крестьян тоже велика. Но если недовольство и ненависть, свойственные заключенным, в значительной степени являются реакцией либо на несправедливо вынесенный приговор, либо на бесчеловечность тюремных порядков, т. е. определяются обстоятельствами, не характерными для жизни широкой народной массы, то у крестьян озлобление возникает при таком положении вещей, которое считается нормальным, обыкновенным.

Вот сценка разговора пановских крестьян, обсуждающих предложение Нехлюдова о передаче земли в их руки.

«— Ишь, ловкий какой!..

«— Даром землю отдам, только подпишись. Мало они нашего брата околпачивали. Нет, брат, шалишь, нынче мы и сами понимать стали...

«— Подпишись, он тебя живого проглотит.

«— Это как есть» (32, 223).

Чувство озлобления у крестьян — следствие осознания несправедливости существующих общественных отношений, выдаваемых господствующим классом за единственно возможные.

Я. С. Билинкис считает, что отрицание существующего жизнеустройства свойственно уже заключенным. Хочется возразить: ведь реплики Кораблевой и других арестанток являются ответом на причинное им лично зло. А ненависть к противозаконному, несправедливому человеческому поведению еще не есть отрицание современного жизнеустройства. И недаром та же Кораблева говорит Масловой:

«— Против Бога не пойдешь».

А другая арестантка советует:

«— Перво-наперво, должна ты записать: недовольна судом, а после того к прокурору заявить» (32, 114, 116).

О самой Катюше в момент первой встречи ее с Нехлюдовым в камере тюрьмы Толстой пишет: «... ей сделалось больно. Но, не будучи в силах разобраться в этом, она поступила и теперь, как поступала всегда: отогнала от себя эти воспоминания и постаралась застлать их особенным туманом развратной жизни» (32, 148).

Таким образом, не весь народ, по Толстому, поднялся до отрицания современного жизнеустройства, а лишь часть его, стоящая на более высокой ступени нравственного развития. Чувство отрицания присуще крестьянам, и поэтому они ближе к истине, чем острожные.

Появляется это чувство у каждого, кто движется к истине. Уже в первой части романа, когда в камере обсуждается приговор, вынесенный Масловой, все сходятся в едином коллективном мнении. Это коллективное мнение, свидетельствующее о том, что в центре раздумий представителей народа лежат какие-то общие вопросы, выдвигается на первый план при изображении народа во второй части романа.

Сцена разговора Нехлюдова с пановскими крестьянами — это столкновение его с единым коллективным мнением.

По возвращении в город Нехлюдов говорит с адвокатом о деле Меньшовых, Федосьи Бирюковой, сектантов. В городе происходит его встреча с Шенбоком. Сюжетное назначение ее — показать определенный этап, уже пройденный Нехлюдовым на пути к истине.

В центре дел своих раньше стоял он сам. Теперь в центре — дела других. Толстой пишет: «Теперь все дела касались других людей, а не Дмитрия Ивановича, и все были интересны и увлекательны, и дел этих было пропасть» (32, 310).

В начале второй части романа Толстой писал о недоверии, которое испытывали к деятельности Нехлюдова крестьяне, Катюша, т. е. представители другого социального мира. Затем это недоверие проходит. Уже в конце второй части Толстой пишет:

«Третье дело было помощь арестантам, которые все чаще и чаще обращались к нему» (32, 310).

Драматизм сознания героя, ранее происходивший от осознания им личной вины, превращается в драматизм, происходящий от осознания непримиримого конфликта двух классов. Но путь разрешения этого конфликта остается прежним.

В третьей части романа основное внимание Толстой уделяет революционерам: представителям народа и интеллигенции.

Свидетельством несостоятельности пути революционеров является смерть Крыльцова. Казалось бы, смерть Крыльцова должна быть воспринята Нехлюдовым как нечто неизбежное, необходимое. Он ведь тоже стоит на точке зрения автора и считает истину революционеров несостоятельной. Но происходит иное: «„Зачем он страдал? Зачем он жил? Понял ли он это теперь?“ — думал Нехлюдов, и ему казалось, что ответа этого нет, что ничего нет, кроме смерти, и ему сделалось дурно» (32, 439). Бесперспективность пути революционеров Нехлюдов воспринимает, как свидетельство возможной бесперспективности и своего пути. Это сомнение вполне логически обосновано предыдущим ходом изложения, в основе которого лежит непримиримый конфликт двух классов. Это как бы объективный ход развития событий, помимо воли автора. Но субъективный авторский взгляд берет верх. Ложной истине революционеров Толстой противопоставляет другую истину — истину старика сектанта. Образ старика — высшая ступень развития народного сознания, до которой поднимается народ в «Воскресении», хотя это еще не та конечная ступень, до которой должны подняться люди.

В первых двух частях сюжет романа движется благодаря делам Нехлюдова, свидетельствующим о его движении к «воскресению» параллельно движению к «воскресению» народа, в третьей же части «дела» Нехлюдова отходят на второй план. Основное внимание Толстой уделяет лицам, не входившим в первоначальный замысел романа. Автор выясняет, что за люди революционеры, прежде чем отвергнуть их истину. В центре их внимания, так же как и в центре внимания народа на всех этапах его движения, стоят другие. Основное дело, стоящее перед ними в третьей части романа, — дело Катюши. В центре деятельности Нехлюдова — тоже дело Катюши.

Дело Катюши и дела других людей, связанных с ней прямо или косвенно, лежали в основе движения сюжетной линии Нехлюдова. Евангелие, которое Толстой считает высшей правдой, говорит о любви к врагам. Вручая его Нехлюдову, Толстой лишает героя возможности делать дело. Наступает кризис героя, приводящий к кризису сюжета «Воскресения».

Евангелие — та конечная истина, которую Толстому так и не удалось материально воплотить на страницах романа.

В письме П. В. Великанову 15 июня 1897 года (70, 98) Толстой пишет о «внутреннем мотиве», который должен лежать в основе каждого поступка или действия. «Внутренний мотив» введения Евангелия — стремление сказать о конечном этапе пути, по которому движутся и народ, и герои романа. И этот внутренний мотив вступает в противоречие с «идеей сюжета», противоречит внутренней логике развития сюжета.

Прежние романы Толстого были романами о духовных исканиях героев. В «Воскресении» внимание Нехлюдова сосредотачивается в основном не на собственных размышлениях, а на делах, возникающих перед ним. Это повлекло за собой существенные изменения в структуре романа. Но в переломные моменты жизни Нехлюдова автор по-прежнему дает развернутые картины духовной деятельности Нехлюдова, обнаруживая при этом прежние особенности своего таланта: диалектику души и чистоту нравственного чувства.

На наш взгляд, в окончательной редакции «Воскресения» в сюжетной линии Нехлюдова можно выделить четыре таких переломных момента: 1) принятие Нехлюдовым решения о женитьбе (гл. XXVIII, ч. 1); 2) осуществление им наиболее важного шага на пути бытового разрыва со своим классом — отдачи земли крестьянам (гл. I, VI, ч. 2); 3) состояние Нехлюдова непосредственно перед тем, как он следует за партией заключенных в Сибирь (гл. XL, ч. 2); 4) наконец, встреча со стариком сектантом после длительного пребывания в кругу политических заключенных (гл. XIX, ч. 3). И именно в эти моменты Толстой дает развернутые картины духовной жизни героя.

Несмотря на это, «Воскресение» свидетельствует о кризисе традиционного толстовского сюжета вообще, так как духовная жизнь героя перестает здесь быть непосредственным предметом сюжета, уступая место изображению общечеловеческого пути к истине. Конец романа, с одной стороны, противоречит всему ходу изложения, но, с другой, — он неизбежен. В самом замысле была возможность такого конца. Такой конец мог даже логически вытекать из первоначального замысла, и лишь дальнейшее переосмысление конфликта сделало его логически невозможным. Концовка «Воскресения» не отвечает на вопросы, поставленные предыдущим изложением, и потому нарушает художественную целостность романа. Толстой это чувствовал — отсюда мысли о продолжении «Воскресения».

В результате многочисленных изменений «Воскресение» перерастает в социальный роман, требующий качественно нового

героя. Именно этим объясняется постоянная тенденция к введению в роман коренных проблем русской жизни, не входивших в первоначальный замысел. Поиски Толстым романа нового типа шли в основном по пути перестройки главного героя: Толстой хотел установить новое соотношение между героем и народом, героем и революцией. Эти поиски не были доведены Толстым до конца.

Задача создания романа нового типа была решена художником, опиравшимся на сильные стороны народного сознания, связавшим свою судьбу с судьбой передового класса, — Максимом Горьким.





Н. И. ПРУЦКОВ

СВОЕОБРАЗИЕ РЕАЛИЗМА ГЛЕБА УСПЕНСКОГО

Определение идейно-художественного своеобразия творчества писателя — актуальная и увлекательная, но очень сложная и недостаточно еще разработанная историко-литературная и теоретическая проблема современного литературоведения. Неудивительно, что в работах, посвященных этой проблеме, встречаются крупные недостатки. Из единого, порой очень противоречивого наследия писателя «вырывают» ту или другую черту и переносят на все творчество художника. Оно рассматривается не конкретно-исторически, в процессе своего формирования и развития, а берется в готовом, застывшем виде и безотносительно к традициям, к современным писателю литературе и общественному движению, в то время как особенно важно в каждом конкретном случае установить социально-исторические и идеологические источники художественной оригинальности писателя в связи с его мировоззрением, общественно-эстетической позицией, с возможностями его таланта.

1

В 1957 году Г. А. Бялый опубликовал содержательную статью «О некоторых особенностях реализма Глеба Успенского».¹ Основная идея этой работы не является новостью. Автор пришел к выводу, что «недоумение, удивление становится одной из господствующих эмоций в рассказах и очерках Успенского», делается «главным принципом публицистического анализа»; на этом принципе держится его программная публицистическая работа, его «исповедание веры» — «Власть

¹ Г. А. Бялый, О некоторых особенностях реализма Глеба Успенского. «Ученые записки Ленинградского гос. университета», № 229, серия филологических наук, вып. 30, 1957, стр. 180.

земли».² Из этого, предупреждает исследователь, нельзя заключить, что автор «Большой совести» не предлагает никаких выводов и решений. Нет, он высказывает и свои убеждения, но формулирует их «в духе общих своих принципов — неуверенно, условно, не претендуя на окончательность суждений».³ Успенский, считает Г. А. Бялый, «лишь ощупью подходил к своим выводам, это были даже не выводы, а скорее сомнения, недоумения, размышления».⁴ Успенский — «лишь взволнованный наблюдатель», главная задача которого и заключалась в том, чтобы поделиться своими текучими, зыбкими размышлениями с читателем, «ознакомить его с предварительными итогами своих наблюдений».⁵

С этой особенностью реализма Успенского связаны и другие черты его художественного метода. Автор «Власти земли» не мог быть уверен, что его незавершенные, предварительные наблюдения и размышления, проникнутые удивлением и недоумением, сомнениями и страхами, могут совпасть с мыслями читателя. На этой основе у Успенского возникла необходимость в автокомментариях, в публицистических дополнениях к художественному образу. Писатель, не надеясь на ясность и определенность своих выводов, начинает вводить читателя в самый процесс своих исканий, своего творчества (например, в очерке «Квитанция»)⁶ Так появился типический образ автора-рассказчика в повествовании Успенского.⁷ Последний «как бы пишет дневник этого героя и излагает его самые задушевные исповеди».⁸

Отмеченные Г. А. Бялым особенности реализма Успенского действительно ему присущи. О них в свое время писали литературоведы разных направлений.

Но названные особенности в художественной системе Успенского не имели того определяющего значения, о котором говорит Г. А. Бялый. Да, тон недоуменных, скорбных вопросов и упреков, удивление и страхи, даже ужас перед действительностью — черты, присущие взволнованному реалистическому стилю Успенского. Но подобный тон не всегда был свойствен писателю и не был его господствующей эмоцией, принципом его «Власти земли», основой всей его писательской позиции. Дело в том, что

² Там же, стр. 182.

³ Там же, стр. 183.

⁴ Там же, стр. 191.

⁵ Там же.

⁶ Там же, стр. 192.

⁷ Там же, стр. 194.

⁸ Там же, стр. 194—195.

тон недоумения перед жизнью характерен и для других писателей и публицистов, — например, для Толстого, Михайловского или Подъячева. Об авторе «Мытарств» М. Горький говорил, что он — человек чуткой души, «горестно недоумевающий перед жизнью», рассказывающий о ней «как бы в тоне вопросов: „Разве это все можно считать человеческой жизнью? Разве такими должны быть люди? Но разве в этих условиях могут они быть иными?“».⁹ В такой манере иногда рассказывал о жизни и Глеб Успенский. «Историческая лирика» (так Горький определил рассматриваемую особенность произведений Успенского) возникла в его некоторых произведениях 70—80-х годов, но лишь сопровождала (и далеко не всегда!) другим, более важным принципам его реализма. Поэтому для полного определения своеобразия творчества Успенского крайне важно выяснить, в каком соотношении находится тон недоумения и удивления с другими элементами его художественной системы.

Г. А. Бялый недооценивает исключительную силу, удивляющую всех пронизательность и ясность, беспощадность и бескомпромиссность аналитической мысли Успенского, которая бесстрашно вела художника до «жизненной сути», до «сердцевины» изображаемого им явления, рассеивала его недоумения, заставляла приходиться к определенным выводам, решениям и оценкам.

Главную задачу своего творчества и всей своей жизни Успенский видел не только в том, чтобы приобщать читателя к субъективному миру собственных раздумий над жизнью. Не отказываясь от этой задачи, он стремился прежде всего познать и правдиво воспроизвести весь ход народной жизни. Это познание и оценка жизни были проникнуты не только (и не столько!) сомнениями и страхами, лирикой больной совести, но и передовыми для своего времени убеждениями и определенными идеалами.

Писатель мужественно отстаивал программу демократических преобразований. Он был не только человеком «больной совести», но и человеком страстных, далеко идущих убеждений, поставивших его в оппозицию к господствующим в то время теориям, к популярным идеям народнического движения.

Нас не удовлетворяет в статье Г. А. Бялого противопоставление в наследии Успенского двух начал. С одной стороны, в нем выступает лирика недоумения и скорбей, мир эмоций. С другой — убеждения, выводы, решения, мир воззрений. Первая сфера — главная, в ней обнаруживается сила и оригинальность

⁹ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, М., 1953, стр. 239.

художника. Во второй все зыбко, неустойчиво, предварительно, смутно, условно.

Беспомощность сознательного начала и господство стихийности эмоций — такова одна из распространенных в старом литературоведении легенд об Успенском. С этой легендой связаны утверждения, что Успенский не дает обобщений, выводов, решений, политических или социологических оценок, что он преимущественно держится в сфере морали, совести и быта, что творчество его проникнуто не убеждениями, а сомнениями, что в своей творческой работе он шел от единичных, наиболее поразивших его впечатлений, фактов, и не мог руководствоваться общим пониманием жизни, основанном на тщательном изучении всей русской действительности пореформенного периода.

Авторы этой легенды опирались и на соответствующие высказывания Н. Щедрина, забывая о том, что у руководителя «Отечественных записок» речь шла о конкретных произведениях Успенского, написанных им в определенный момент идейных исканий (например, первая глава очерков «Несбыточные мечтания»). Ссылались и на соответствующие замечания Плеханова о публицистике Успенского, забывая о том, что выдающийся популяризатор и пропагандист марксизма в России видел в Успенском сознательного народника, который лишь невольно, благодаря объективности своего правдивого творчества, великолепному знанию жизни, вступал в противоречие с народническими идеями.

Советское литературоведение уже многое сделало для правильного понимания соотношения сознательных убеждений и стихии чувства, недоумения и выводов, исторической лирики и анализа, познавательной основы и моральных сентенций в наследии Успенского. Вполне понятно, что в решении этого сложного вопроса, позволяющего понять основное в оригинальности реалистического метода Успенского, советские литературоведы опираются на многочисленные и очень плодотворные высказывания Горького, на глубокую, исчерпывающую оценку смысла деятельности писателя со стороны ленинской «Искры»; наконец, они руководствуются тем, как использует его произведения В. И. Ленин в своих трудах. О чем говорят все эти уже обстоятельно изученные материалы? О том, что талант Успенского отличается исключительной, сознательно выраженной познавательной силой. В иных случаях его анализ социально-экономических отношений в России оказывался, по замечанию В. И. Ленина, в «одно слово» с воззрениями Энгельса. Ленинская «Искра» называла Успенского «мыслителем», который умел на нескольких страницах, иногда в нескольких строках сделать «са-

мые глубокие выводы». М. Горький воспринимал стиль Успенского, как музыку; основоположник социалистического реализма говорил об его «истерической лирике», но называл Успенского и «великим умником», который очень сильно способствовал, как и первые русские социал-демократы, выработке научного взгляда на русскую деревню. Совершенно очевидно, что подобные характеристики были бы невозможны, если бы главное в художественно-публицистическом наследии Успенского заключалось в смятении перед развивающейся действительностью, в страхе и боли за судьбу русского человека, в недоуменных вопросах и скорби.

Естественно возникает вопрос, есть ли необходимость и основания к тому, чтобы заявлять о недоумении и удивлении Успенского как важнейшей особенности его писательской позиции, его творческого метода? Некоторые основания к этому у Г. А. Бялого были. В исследованиях о творчестве Глеба Успенского почти не говорят или мало и плохо говорят о своеобразной тональности его произведений 70—80-х годов. Г. А. Бялый указал на эту присущую Успенскому тональность. В этом состоит ценность его статьи. Но исследователь, как нам кажется, увлекся и оказался под сильным влиянием взглядов Короленко на Успенского.

Досадно, что указанный недостаток статьи Г. А. Бялого возвращает литературоведческую мысль к тем ее пройденным этапам, когда исследователи преимущественно говорили об особой художественной атмосфере произведений Успенского. Великолпно о ней в свое время сказал и Короленко, отзыв которого Г. А. Бялый рассматривает как руководящую характеристику самой сути метода Успенского, его главных черт.¹⁰

2

Воспроизведение и анализ широких картин народной жизни у Глеба Успенского действительно иногда сопровождалось воплем боли и страха, смятения и недоумения. Воспроизводя и анализируя жизнь, размышляя над нею и оценивая ее, он порой впадал в морализирование по поводу изображаемых им фактов. Писатель действительно иногда иронизировал над собственными выводами, решениями и практическими советами, называя их легкомысленными или дилетантскими. Все это придавало процессу его мысли и ходу его повествования «запутанность», про-

¹⁰ Г. А. Бялый. О некоторых особенностях реализма Глеба Успенского, стр. 199.

тиворечивость, как бы условность и незавершенность. Но этим далеко не исчерпывается главное в оригинальном художественном мышлении Успенского. Столь же тонко и пронизательно, неумолимо он иронизирует и над собственными страхами и болями. Они так же относительны, а не абсолютны, как и его выводы, решения («Грехи тяжкие»). Главное в оригинальности Успенского состоит в том, что его очерковые циклы 70—80-х годов очень часто начинаются с недоуменных вопросов, с растерянности перед изображаемым («Крестьянин и крестьянский труд», «Власть земли»), но последующий анализ жизни «снимает» недоумения, обнажает суть явления, ведет художника к устойчивым выводам и ясным убеждениям (о несправедливости земельных отношений в деревне, о борьбе народа за землю, об образовании в крестьянской среде враждебных друг другу классов и т. п.). Они в свою очередь могут смениться новыми сомнениями и недоуменными вопросами, которые заставляют художника продолжать исследование жизни и искать решения терзающих его разум и сердце вопросов. И весь этот как бы бесконечный процесс все более углубляющегося вхождения писателя в действительность осуществляется порой в пределах одного и того же очеркового цикла.

Если брать особенности реализма Успенского не в застывшем виде, а в их развитии, то легко обнаруживается пробивающаяся и возрастающая в них тенденция. Писатель начинает преодолевать свои сомнения и страхи, недоумения и боли, он как бы сдерживает их проявление, не дает им власти над собой, все чаще и решительнее иронизирует над ними и одновременно стремится найти под ногами более твердую почву для понимания действительности. Известно, что эти поиски у Глеба Успенского, представителя старой русской крестьянской демократии, не завершились до конца, но существенно, что они со всей силой у него проявились. В ходе их он обратился к идеям Маркса о путях развития пореформенной России. Вся эта сложная, находящаяся в непрерывном развитии и отражающая реальную противоречивую действительность диалектика сомнений и убеждений, недоумений и решений, растерянности и выводов составляет самую характерную, решающую особенность реализма Успенского, его писательской позиции. Г. Бялый, по нашему мнению, не проследил эту диалектику в живом процессе, в ее полном объеме. Он не уловил, что сомнения и недоумения Успенского, характерный для него скептицизм — особого рода, что они — форма, в которую он облакает поиски твердых убеждений, определенных решений, плодотворных выводов, — путь, ведущий к уяснению истины. Поэтому первые русские марксисты

сты так высоко ценили содержательный, плодотворный скептицизм Успенского.

Исследователи творчества Успенского установили огромную роль образа автора-рассказчика в идейно-художественной концепции его произведений, показали типичность этого образа как выразителя дум и чаяний, исканий разночинца-демократа. Г. А. Бялый присоединяется к такому взгляду на один из существеннейших компонентов художественной системы Успенского. Но каковы причины появления образа рассказчика в произведениях Успенского? Г. А. Бялый считает, что он возник в результате желания Успенского приобщить читателя к процессу своего мышления и творчества с тем, чтобы убедить его в обоснованности своих наблюдений и раздумий, повести его за собой, пробудить в нем те чувства и мысли, совесть и боль, которые захватили и писателя. В этом Успенский видел главную свою задачу. Такая трактовка образа автора-героя вполне вытекает из понимания Г. А. Бялым основной особенности реализма Успенского, но, на наш взгляд, является недостаточной. Дело в том, что образ автора присутствует не только, так сказать, в лирических, но и в эпических произведениях Успенского, — например, в очерковых циклах «Крестьянин и крестьянский труд», «Власть земли». И здесь автор выступает не с исповедью о том, как он шаг за шагом разгадывал смысл, тайну крестьянской жизни, а в другой — и очень характерной для Успенского — функции пропагандиста социализма. Г. А. Бялый утверждает, что Успенский не был ни решителем вопросов, ни проповедником, а лишь взволнованным наблюдателем.¹¹ Нам дело представляется иначе. В очерковых циклах о деревне (особенно «Крестьянин и крестьянский труд», «Власть земли») он выступил страстным проповедником коллективных форм земледельческого труда и решил многие крайне важные вопросы деревенской жизни. Вообще в Успенском не следует противопоставлять наблюдателя и проповедника, мыслителя и художника. То и другое слилось в его личности, в тоне и методе его произведений. В Успенском всегда было сильно развито стремление решать наболевшие вопросы, давать оценку жизни, настойчиво проповедовать свой идеал, показывать, что реальная жизнь не соответствует его мечтаньям. Укор, что жизнь идет не так, как ему хотелось бы, сливается у Глеба Успенского с прямым и энергичным призывом жить так, как следовало бы, с горячей проповедью счастья, полноты жизни, с активным вторжением в ее ход. Поэтому

¹¹ Там же, стр. 191.

странно называть Успенского лишь взволнованным наблюдателем. Главное в нем — активное вторжение в жизнь, энергичное объективирование своей личности в типический образ убежденного демократа, не только недоуменно наблюдающего и воспроизводящего жизнь, но и действительно пропагандирующего определенный идеал, ищущего опоры в народных массах.

Роль личности автора-рассказчика в концепции произведений Успенского следует объяснять прежде всего стремлением писателя активно общаться с народом на почве пропаганды социалистического идеала. На основе этих драматических и даже трагических отношений социалиста-демократа с крестьянством дореволюционной России строится концепция некоторых произведений Успенского. И в этом обнаруживается их связь с практикой героической плеяды революционеров 70-х годов.

Очень важно отметить, что в произведениях Успенского второй половины 80-х годов, когда он убедился в бесплодности социалистической пропаганды в деревне и обратился к изображению «бродячей России», образ автора также присутствует, но уже не играет прежней принципиальной роли. Теперь на первом плане у художника — желание узнать, как и чем живут бродячие толпы вчерашних крестьян.

В образе автора, в мире его чувств, мыслей и настроений раскрываются типические черты демократа в его отношениях с народом. К изображаемому Успенский относится как к лично пережитому, передуманному и выстраданному. И все это находит в его произведениях непосредственное выражение как искренняя, задушевная и взволнованная исповедь самого автора. Некоторые исследователи творчества Успенского называют его лириком в прозе. Но Г. А. Бялый этой особенности реализма Успенского придал преувеличенное значение. В его трактовке «процесс мышления», исповедь автора-рассказчика становится главным и чуть ли не единственным предметом изображения в произведениях Успенского. Оказывается, что «главной скрепой разнородного материала, входящего в рассказ Успенского, является личность автора. Образ автора господствует в повествовании Успенского не только внешне, не только в том смысле, что автор непосредственно вмешивается в повествование и является главным действующим лицом, но и в том смысле, что образ автора определяет содержание рассказа; идейная жизнь автора, его этические искания, его социальные наблюдения составляют предмет повествования».¹² Г. А. Бялый предупреждает, что повествование Успенского нельзя рассматривать как рассказ писа-

¹² Там же, стр. 193, 194.

теля о самом себе, образ автора в произведениях Успенского «типизируется и приобретает обобщенные черты русского демократа 70-х годов...». Но эти оговорки не меняют понимания исследователем предмета изображения в произведениях Успенского. Таким предметом является процесс мысли и творчества, исповедь автора, образ которого объективирован в типического представителя русской демократии 70-х годов. С такой трактовкой решительно нельзя согласиться. В повествовании Успенского всегда возникают два (а не один!) потока: с одной стороны, объективная картина жизни — скорбная летопись о «народном горе», «горе сел, дорог и городов», о «горе деревенской избы», «лошадиного и бесплодного труда»; с другой — исповедь автора в своих «адских муках». Эти два потока, два предмета изображения (а не один!) органически сливаются, придавая произведениям Успенского неповторимое своеобразие.

Наращение публицистики в творчестве Успенского 70—80-х годов Г. А. Бялый объясняет тем же желанием писателя помочь читателю понять ход его колеблющейся, не всегда ясной мысли. С таким «служебным» объяснением происхождения публицистики у Глеба Успенского никак нельзя согласиться. К созданию художественно-публицистического жанра Успенский шел под воздействием широких запросов русской, именно народной жизни. Он видел, что трудящиеся нуждаются в том, чтобы их вели к свету, разъясняли, где настоящая правда и в чем заключается подлинное счастье. Интеллигенция, обязанность которой состоит в том, чтобы работать для народа и в народе, ждет сильного, искреннего, воодушевляющего и сердечного слова, способного пробудить и поднять на общественное служение, на подвиг, на самопожертвование. В соответствии с этим, говоря словами Н. Щедрина («Господа ташкентцы»), художник обязан стать в прямые отношения к читателю.¹³ Успенский 70—80-х годов убеждается, что для лучшего освещения общественных вопросов его времени необходимо создание произведений особого типа, в которых художественный образ свободно сливается с публицистикой, они взаимно обогащают и усиливают друг друга.

3

Г. А. Бялый сделал попытку решить и другой сложный вопрос — показать, каковы исторические, социальные источники установленного им своеобразия метода Успенского. Общим клю-

¹³ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений. т. X, 1936. стр. 57—58.

чом к решению этой проблемы автор статьи берет слова толстовского Левина: «Все перевернулось и только еще укладывается». Но это именно только общий ключ к объяснению своеобразия Успенского. Известно, что В. И. Ленин использовал эти слова при объяснении исторической основы противоречий у Л. Н. Толстого. И то, что Г. А. Бялый поставил Успенского и Толстого в один ряд с точки зрения выяснения источников их своеобразия, не является случайным. Между Толстым и Успенским есть существенная объективная близость, в их наследии есть такие точки, в которых они тесно соприкасались.

Г. А. Бялый связывает недоумения как главную своеобразную черту реализма Успенского и как главный принцип его анализа с настроениями и чувствами пореформенного крестьянства, с его наивными представлениями о новых временах, когда все старое перевернулось, а новое еще укладывалось. «Наивность» как характерную черту мироощущения крестьянства, его отношения к новым порядкам, его протеста против них Успенский сознательно внес в свой творческий метод, сделал ее принципом и манерой реалистического изображения жизни, углом зрения.¹⁴ На этой основе и оказались возможными разнобразные «стыки» между произведениями Толстого и Успенского.

Из этих положений исследователя видно, что он мыслит об Успенском по аналогии с тем, как в нашем литературоведении принято объяснять точку зрения Л. Н. Толстого. К подобной аналогии есть некоторые объективные основания, однако только этой аналогией нельзя ограничиться, так как она далеко не все объясняет в своеобразии позиции Успенского. При ближайшем рассмотрении развития мировоззрения и художественного метода Глеба Успенского оказывается, что писатель в своих исканиях не остановился на представлениях наивной крестьянской демократии. В 70—начале 80-х годов он, подобно Толстому, действительно бредил патриархальным мужичком, вносил в свои произведения его иллюзии о спасении, наивные представления об антихристе-купоне, отражал его растерянность перед «новым». Но уже в очерковом цикле «Из путевых заметок» (1883) Успенский иронизирует над собственными «мужичьими» иллюзиями, полемизирует с Толстым и народниками. Дело не только в том, что Успенский не принимает толстовского фатализма, непротивления и теории нравственного самоусовершенствования. Успенский становится антиподом Толстого и в понимании сущ-

¹⁴ Г. А. Бялый. О некоторых особенностях реализма Глеба Успенского, стр. 182.

ности человека, воспитанного под властью земли. Комментарий, данный писателем образу Платона Каратаева в заключительной части «Власти земли», превращается в критику ограниченности того типа человека, который порожден, вскормлен и воспитан «матерью-природой». Эта критика особенно усилилась, приобрела глубокий антитолстовский смысл в очерках «Из путевых заметок».

В заключительный период своей деятельности, во второй половине 80-х годов, Успенский — в полном соответствии с развивающейся капиталистической действительностью — начал освобождаться (но так до конца и не освободился!) от «обольщений» тем мужиком, который «все сам». Вместе с пролетаризирующейся частью русского крестьянства писатель двинулся в тот мучительный, неведомый и страшный путь, на котором, однако, только и можно было завоевать освобождение «конягам». Это обстоятельство существенным образом изменило всю концепцию реализма писателя, внесло принципиально новые черты в его своеобразие. Приглушался в произведениях Успенского и тон недоуменных вопросов, сомнений и страхов. Г. А. Бялый преимущественно говорит об антибуржуазности позиции Успенского. Но она далеко не исчерпывает своеобразия точки зрения писателя. Во второй половине 80-х годов растерянность, недоумения и страхи сменяются упорным желанием художника-мыслителя понять, какой именно порядок складывается в России. Теперь Успенский почти не оглядывается на прошлое, на патриархальную деревню, а смотрит вперед, желая разгадать будущее. И в этом своем желании он опирается не только на свои наблюдения, но и на современную ему научную литературу о капитализме, на некоторые работы К. Маркса и Ф. Энгельса. Писатель заявляет, что изучение капитализма даст ему возможность твердо встать на почву складывающейся реальной действительности, объяснит ему то непонятное, хаотическое и ужасное, что он до этого столь тщетно стремился понять. Известно, что в этих новых своих исканиях второй половины 80-х годов Успенский пошел для своего времени очень далеко. Он мог бы стать апологетом буржуазного строя, и тогда ему, как буржуазному идеологу, стало бы все ясно в окружающей действительности. Так и случилось с некоторыми «друзьями народа» уже во второй половине 80-х годов, а особенно в 90-е годы. Но Успенский не разделил их печальную судьбу. Он критиковал буржуазный строй не только с точки зрения патриархального мужика, живущего трудами рук своих. В заключительный период своей деятельности Успенский посмотрел на жизнь глазами тех крестьян, которых капитализм превратил в «живой товар». Пи-

сатель обратил внимание на прогрессивность капиталистического развития России, на пробуждение самосознания трудящихся в условиях буржуазного общества, на освобождение вчерашних крестьян от власти земли, от патриархальных иллюзий и т. п. Все это внесло уверенность, оптимизм, ясность в тон произведений Успенского, усилило в них иронию по отношению к собственным недоумениям перед жизнью, к страхам за судьбу русского человека. Правда, эти только наметившиеся тенденции не получили у Глеба Успенского полного развития, но они были, они развивались и крепились. И разве их можно игнорировать, говоря о своеобразии реализма Успенского? К сожалению, Г. А. Бялый не учитывает то новое, что возникло в своеобразии реализма Успенского в итоговый, полный новых исканий, период его деятельности.

4

При определении своеобразия наследия Гл. Успенского возникает необходимость в освещении связей писателя с идеями революционных демократов-просветителей 60-х годов и революционных народников 70-х годов. Этот вопрос неоднократно рассматривался в научной литературе. Сейчас он вновь возник в связи с развернувшейся интересной дискуссией о народничестве. Мы не можем входить в настоящей работе в анализ всей проблематики новой литературы о народничестве и Успенском. Подойдем к ней лишь с точки зрения выяснения своеобразия реализма интересующего нас писателя.

Стремясь выяснить своеобразие идейных позиций Успенского, оригинальные черты его реалистического метода, сильные и слабые стороны в его наследии в целом, следует не «защищать» писателя от революционного народничества, когда речь идет о выражении последних настроений и чаяний крестьянской демократии. Нельзя и противопоставлять в Успенском революционного демократа народнику, когда речь идет о последнем как самоотверженном революционере. Но необходимо защитить Успенского от тех, кто видел в его воззрениях лишь народнические утопии и не замечал боевого демократизма крестьянских масс, кто не желал видеть, как писатель сознательно разрушал эти утопии. Успенского, самостоятельного и оригинального мыслителя, нельзя заключать в тесные для его огромного таланта рамки народничества. Он сформировался в убежденного демократа до появления народнического течения в русской общественной мысли, в 60-е годы, под воздействием идей Чернышевского, Добролюбова и Писарева. Несомненно революционно-демо-

кратическая основа его позиции в 60-е годы. В самом начале 70-х годов, сразу же после разгрома Парижской Коммуны, он едет за границу, знакомится с европейской капиталистической действительностью и приходит к выводу, что и Россия вступает на капиталистический путь («Книжка чеков», 1875). Писатель указывает на несостоятельность народнической теории об особом пути развития России («Из деревенского дневника», 1877). Антинароднические убеждения Успенского были высказаны им в момент, когда он, находясь в Париже и Лондоне, вступил в личное общение с выдающимися представителями русской народнической эмиграции и непосредственно познакомился с их идеями. Эти факты говорят о том, что сближение с некоторыми сторонами народнической идеологии шло у Гл. Успенского трудным, извилистым путем, сопровождалось резкими антинародническими суждениями. Оно не может быть рассмотрено лишь как влияние идей. К народничеству Успенский шел самостоятельно, прежде всего под воздействием окружающей действительности. Его народничество связано с особенностями демократического движения крестьянских масс пореформенной России. В поисках спасения от ужасов капитализма Успенский, как говорил Плеханов, «влюбился» в того мужичка, который пока сохранил известную самостоятельность, еще не стал ни пролетарием, ни кулаком, но который ежеминутно грозил превратиться — и превращался — в «живой товар» или в мироеда. У такого-то мужичка Успенский и почерпнул свои идеалы, связав свои искания с крайне неустойчивым положением и наивными настроениями патриархального крестьянства, впадающего в «исторический грех толстовщины». Решительный демократизм крестьянских масс в борьбе с крепостническими пережитками и властью капитала еще уживался с добуржуазными иллюзиями, с упованиями на совесть и разум тех, кто распоряжался жизнью народа. Поэтому в крестьянском демократизме жили всякого рода иллюзии, отразившиеся и в «формуле прогресса» Михайловского, и в толстовстве, и в проповеди «безгрешной» жизни «трудами рук своих» на земле. Успенский, в отличие от Щедрина и Некрасова, испытал определенное влияние патриархальных элементов в демократическом движении дореволюционной России. Совершенно очевидно, что на этой реальной почве противоречивого демократического движения, на почве его сильных и слабых сторон Успенский находил общий язык не только с Салтыковым-Щедриным, но и с Михайловским, с Толстым-учителем, с Бондаревым.

Следовательно, народнические иллюзии у Гл. Успенского были связаны не просто с воздействием на него народнической

идеологии. Это воздействие было подготовлено собственными исканиями писателя, поддерживалось особенностями демократического движения пореформенной, дореволюционной России. С этими особенностями было связано творчество Успенского. Но сами эти особенности не оставались неизменными. Почва для патриархальных иллюзий все более разрушалась, а вместе с тем рассеивались и иллюзии Успенского, возрастала его оппозиция к народничеству, намечался разрыв писателя с патриархальной Россией, все решительнее становился его боевой демократизм. Но и в пору расцвета своих мужичьих иллюзий («Крестьянин и крестьянский труд», «Власть земли») Успенский никогда не отходил от основ своего революционно-демократического мирозерцания. Очень характерно, что в самых своих утопических произведениях, даже в статье-очерке «Трудами рук своих», Успенский больше склонен говорить не о том, как «свято жить», а о том, как в действительности идет народная жизнь. И здесь он убежденный демократ, без всякого народнического привеска, демократ, непосредственно связанный с реальной жизнью трудового народа. Он говорит о таких явлениях, которые деятели народнического движения предпочитали замалчивать. Народнические иллюзии, следовательно, не являются определяющими в воззрениях писателя, они воспринимаются именно как некий «привесок». Вот почему при анализе наследия Успенского крайне важно не терять руководящей ленинской идеи: «...марксисты должны заботливо выделять из шелухи народнических утопий здоровое и ценное ядро искреннего, решительного, боевого демократизма крестьянских масс».¹⁵ Совершенно очевидно, что это «здоровое ядро» заключалось и в революционно-народническом движении 70-х годов. В этом смысле оно теснейшими узами связано с своими предшественниками. Но бесспорно также, что в наследство 60-х годов революционеры следующего десятилетия внесли и такие утопии, которые объективно не соответствовали поступательному ходу развития России. Говорят, что подобные утопии были свойственны и просветителям 60-х годов. Безусловно! Те и другие были народниками в широком смысле, т. е. считали, что путь к социализму лежит через крестьянскую общину. При этом не следует забывать, в каких конкретных условиях трактуются эти утопии в системе взглядов русских просветителей и революционных народников. При таком историческом подходе сразу же обнаружится не только единство, преемственность, но и принципиальное различие между народниками и революционными

¹⁵ В. И. Ленин, Сочинения, т. 18, стр. 330.

демократами. Своеобразие позиции Гл. Успенского состоит в том, что он, несмотря на широкую популярность в 60—70-е годы идеи общинного социализма, обнажил ее несостоятельность и показал крах тех, кто с проповедью этой идеи шел в народ. С огромной силой и убедительностью прозвучал его роковой и бесстрашный вывод: «Не суйся!» — поддержанный и практиками народнического движения.

Глеба Успенского воодушевляла заманчивая возможность перехода к социализму через общину, минуя ужасы капиталистического строя. Но он же показал, как и Н. Щедрин, полицейско-крепостнический характер современной ему общины, изобразил процессы буржуазной классовой дифференциации внутри общины, пришел к выводу о бесплодности социалистической пропаганды в современной ему капитализирующейся деревне. Очевидна наивно-демократическая антибуржуазность воззрений Глеба Успенского. Но он же признал, что Россия развивается именно по капиталистическому пути, и обратил внимание на относительное благо для народа буржуазной цивилизации. В конце своей деятельности писатель задумался над вопросом, не следует ли в недрах самого складывающегося купонного мира искать сил, способных вступить в борьбу с этим миром. Успенский преклонялся перед мужеством революционеров-народников 70-х годов и был тесно связан с революционным подпольем. Нетрудно показать, что Гл. Успенский черпал из легальной и подпольной народнической публицистики проблематику своих произведений. В среде революционеров своего времени он искал положительного героя. Известно, что писатель думал создать роман о Г. Лопатине, а образ В. Фигнер вошел в его программное произведение «Выпрямила». Социалистические идеалы и пафос революционеров-народников 70-х годов Успенский переносил в свои произведения. Более того, он глубоко страдал, сознавая свою неспособность быть в их рядах. И вместе с тем, наперекор надеждам самых дорогих ему людей, Успенский с болью и трагизмом показал всю бесплодность этих надежд, бесперспективность хождения в народ, террористической борьбы. В идейных исканиях и в личности Успенского выражено с наибольшей полнотой все трагическое в народническом движении.

Таким образом, народничество и особенно атмосфера революционной борьбы внесли в мировоззрение и общественную позицию Успенского определенное своеобразие, способствовали развитию его реализма и его эстетики. Но народничество несло с собой и такие тенденции, которые ослабляли позицию писателя, вносили в его реализм черты, чуждые революционным

демократам 60-х годов. Успенский начала 80-х годов обнаруживает по временам известную зависимость от субъективной социологии. Художник-публицист начинает говорить о том, что необходима наука «о высшей правде». С высоты этой науки он пытается судить о жизни, о ее добре и зле. Самая фразеология, тон в повествовании Успенского говорят о его связях с аргументацией Михайловского. «Хотим ли мы, — спрашивает автор, — чтобы такие порядки (при которых измученная голодом крестьянка зарезала пятерых детей, а сама хотела утопиться, — Н. П.) развивались в массе нашего освобожденного народа? Хотим ли мы, чтобы он со свежим аппетитом возлюбил эти порядки? Если не хотим...» и т. д.

Успенский стремится убедить, что народу нужно дать землю. «Дать земельки — это значит дать жизни смысл... Не дать земельки, — предупреждает автор, — значит расстроить этот источник крестьянской жизни и мысли, значит отнять у жизни смысл» («Несбыточные мечтания»).

В названных очерках все характерно для Успенского начала 80-х годов. И самая вера в возможность справедливого решения насущных вопросов народной жизни, и желание убедить, что плохое следует устранить, а взять лучшее, и страстная, настойчивая агитация за правду, и упрек, что делают не так, как необходимо народу. Призывная, ораторская, взволнованная фраза, формулирующая обязанности и задачи, резко осуждающая неправду, воодушевляющая на действия, на служение народу, составляет одну из заметных особенностей художественно-публицистического стиля некоторых произведений Успенского. Ставя недоуменные, скорбные вопросы и высказывая пожелания и советы, как следовало бы решать эти «жгучие вопросы» общественной жизни, Успенский начинает апеллировать к совести, к моральному фактору. Он переоценивает его значение в условиях своего времени, рассматривая его как решающую силу в деле устройства жизни на благо народа. Писатель впадает в наивность, он рассуждает так, будто уже имеются подлинная народная власть и народная интеллигенция, способные служить народу, будто имеются возможности к тому, чтобы настоящая цивилизация пришла в деревню, чтобы пришла сюда забота о человеке, о его благосостоянии и т. д. Уже в 70-е годы реализм Успенского начинает приобретать морализирующий оттенок. Он порой переносит социально-политические явления, а также и факты экономической жизни, в плоскость моральную и психологическую. Социально-экономические вопросы превращаются под пером писателя в болезни сознания и совести.

Апелляция к совести в известных условиях иногда проявлялась и у М. Е. Салтыкова-Щедрина. В последней главе «Предостережений» («Убежище Монрепо»), в связи с которой К. Маркс дал свою известную оценку ограниченности воззрений ее автора, великий сатирик-просветитель, бичуя Разуваевых и Колушаевых, взывает к их совести, требует выполнения ими своих гражданских обязанностей. Однако эта проявившаяся у Салтыкова-Щедрина тенденция связана с его революционно-просветительским гуманизмом, характерным для революционного поколения 60-х годов, воспитанного на идеях Чернышевского. У Глеба Успенского эта тенденция получила сильное развитие, придала некоторым его произведениям проповеднический тон, получила иной, чем у просветителей 60-х годов, смысл. Поэтому мы, выясняя своеобразие идейных исканий Успенского, его реалистического метода, обязаны сказать, что в тех случаях, когда писатель обращался к моральному фактору как решающей силе, способной стать основой решения общественных вопросов, он отходил от традиций Чернышевского, Добролюбова и Писарева, от идей Салтыкова-Щедрина, которые апеллировали прежде всего к действиям самих масс, рассчитывая на пробуждение их общественной активности и сознательности.

Апелляция Успенского к морали свидетельствовала о его связях с народнической идеологией, представители которой, по характеристике В. И. Ленина, ограничивались «изучением и описанием бедствий и моралью по поводу этих бедствий».¹⁶ Данное сочетание характеризует реалистический метод Успенского 80-х годов, проникает в его художественно-публицистическую манеру, придает соответствующий тон его произведениям. Призыв к совестливой жизни особенно громко прозвучал в произведениях Успенского начала 80-х годов. Но этот призыв, как и тон недоумений и страхов, не был неизменной или господствующей тенденцией его творчества. Успенский чувствовал, что моральные сентенции и упования на совесть бессильны устранить зло. Морализирующий подход к жизни не преобладал у него над аналитическим методом. Высказывая свои пожелания, упреки и сентенции, писатель неизменно переходит к критическому анализу того, что есть. Существенное в рассказе о затруднениях купца Тараканова заключается не только в изображении того, как герой страдает и кается, но и в разоблачении, с точки зрения положения трудового народа, чудовищных проделок купца, людей его партии. По такому же принципу построен и очерк «Буржуй»,

¹⁶ Там же, т. 1, стр. 309.

в котором автор говорит, что «буржуй» не только «больная свинья», но и «прочно установившиеся формы жизни, против которых мало моего отдельного, личного негодования и против которых я один ничего не сделаю ни с моими широкими взглядами, ни с моим высшим образованием, ни с моим негодованием на несправедливость». ¹⁷ Это заключение автора в высшей степени важно. Он сам признал бесплодность своих моральных аргументов против «животного», но и не отказывается совсем от оружия морального осуждения ненавистного ему «буржуйного течения», так как иных возможностей и средств победоносной борьбы с ним он не видел. Успенский признал, что рабочий человек начал «сердиться», бунтовать, однако не разгадал в нем рождение нового класса, способного стать могильщиком капитализма.

Нельзя ничего понять в своеобразии наследия Успенского, в духовно-нравственном облике этой замечательной личности, в его душевной драме, если не учесть, что он весь в противоречиях, в постоянных беспокойных, напряженных и смелых исканиях, в развитии, в непрерывных хождениях по Руси. Успенский был писателем нового типа. Он мог появиться в самый критический момент истории России, когда мучительно изживались под ударами жизни иллюзии утопического социализма, когда на смену им делал свои первые шаги научный социализм.



¹⁷ Г. И. Успенский, Полное собрание сочинений, т. IX, Изд. АН СССР, М., 1949, стр. 479.



Б. И. БУРСОВ

ЧЕХОВ И РУССКИЙ РОМАН

1

Среди произведений Чехова нет романов, и однако история русского романа была бы неполной, если бы в ней не нашлось места для рассмотрения, под определенным углом, его творчества. Чехов много размышлял о романе, он неоднократно пытался написать роман, и если ему не удалось это сделать, то отсюда вовсе не следует, что жанр романа просто не соответствовал его возможностям. Причина здесь более глубокая.

Расцвет деятельности Чехова приходится на годы, когда, за исключением Толстого, сошли с литературной сцены главные русские романисты. Толстой после окончания «Анны Карениной» свыше десяти лет не обращался к крупным литературным жанрам. «Воскресение» он задумывает в самом конце 80-х годов — и сначала как повесть. Десятилетие работы над «Воскресением» убедило Толстого в том, что роман прежнего образца, во всех его разновидностях, более не соответствует требованиям времени.

История русского романа, как и всей литературы в целом, неотделима от истории освободительного движения. Деятельность декабристов, революционеров первого поколения, произвела громадный сдвиг в сознании русской интеллигенции, лучшая часть которой под их влиянием вступила на путь поисков общепользующего дела. Все это нашло свое отражение в литературе, в первую очередь в романе. Хотя, за немногими исключениями, герои русских романов не разделяли революционных идей, тем не менее их убеждения были глубоко прогрессивны и так или иначе связаны с освободительным движением.

Русское освободительное движение прошло сложный и противоречивый путь: от декабристов к разночинцам-демократам — по восходящей линии, от разночинцев-демократов к пролетарским революционерам — еще более, несравнимо более крутой подъем; что же касается разночинно-демократического периода, взятого в целом, то в нем были такие переходы, которые означали и движение вперед и одновременно отступление назад. Народничество началось от Герцена и Чернышевского, в 70-е годы оно выдвинуло некоторые новые важные вопросы общественно-исторического развития России, в частности вопрос о капитализме; и однако собственно народнические теории знаменовали снижение общего теоретического уровня русской передовой мысли.

К концу 70-х годов народничество в общем исчерпало заложенные в нем революционные возможности. В связи с этим перед русской демократической мыслью и общественной деятельностью наметилось два пути: один путь — уход в либерализм, в теорию «малых дел», другой — усвоение марксизма.

Литература была далеко не безучастна ко всему происходящему. Все эти процессы нашли в ней свое отражение, а с другой стороны, оказали на нее глубокое влияние.

В центре русского классического романа стоит интеллектуальный герой, человек, исполненный духовного мужества и благородства. Он ищет себе достойного дела, испытывает заложенные в нем возможности. Русский роман обеспокоен положением всей нации, но он передает эту свою тревогу путем изображения не столько массы, сколько отдельных личностей. Масса большей частью является предметом наблюдения, объектом, на основании изучения которого интеллектуальный герой строит свои теории и выводы. В конце концов дело сводилось к тому, располагает ли человеческая личность силами изменить существующее положение вещей. Что такое изменение необходимо — в этом не было сомнений.

Странно было бы видеть в русском романе героя, подобно Рудину или даже Рахметову, после тех подвигов, которые были совершены героями «Народной воли». Терроризм явился последним испытанием личности, которая полагается лишь на самое себя, стремясь к коренному переустройству общества. Деятельность террориста не могла, однако, дать материал для создания классического произведения: обнаружив силу характера, которого, как правило, недоставало интеллектуальному герою русского романа, он вместе с тем обнаружил и беспочвенность, бесплодность всех попыток одинокой личности.

Перед литературой встала задача обратиться к поискам инициативы, содержащейся в недрах самой массы. Это требовало серьезной перестройки всей литературы, в частности романа.

В «Воскресении» Толстого центральное место занимает герой, который по своему духовному облику близок главным персонажам его прежних произведений. Но Толстой понимает, что это анахронизм. Он пытается отодвинуть Нехлюдова на задний план. Правда, из этих его попыток ничего не получается. Нехлюдов так и остается центральным персонажем последнего толстовского романа, однако он играет в романе совсем не ту роль, какая принадлежит Андрею Болконскому и Пьеру Безухову в «Войне и мире», Константину Левину в «Анне Карениной». Нехлюдов занят не столько тем, что происходит с ним самим, сколько тем, что происходит с другими. Он видит, что жизнь развивается по своим законам, несколько не зависящим от него, в ней находятся силы, которые сами берутся за то, чтобы изменить ее облик. Нехлюдову остается только наблюдать, а то и оказывать поддержку и помощь этим силам. Так он идет на сближение с революционерами. Как Толстой ни возражал против революционной борьбы, в его последнем романе совершенно естественно появляется тема революции, вытесняя собою тему духовных исканий героя.

Мы помним, как отнесся Чехов к «Воскресению», — в этом романе, по его мнению, все исполнено высокой художественности, за исключением сцен, изображающих отношения Нехлюдова с Катюшей Масловой. Чехов уловил то противоречие, которое действительно характеризует этот роман: в центре сюжета его стоит Нехлюдов, но мысль Толстого сосредоточена не на его судьбе, а на тех событиях, свидетелем которых он является. Это противоречие объясняется во многом тем, что новые проблемы русской жизни Толстой художественно осмыслил, опираясь на весь свой прежний опыт.

Будучи на тридцать с лишним лет моложе Толстого, Чехов более чутко отнесся к тем переменам, которые происходили в русских людях и в окружающей их действительности. Он настойчиво подчеркивал мысль о том, что его герой является совершенно новым в русской литературе. Здесь корень его художественного новаторства.

У нас принято, когда речь заходит о том или ином писателе, выводить его творческую индивидуальность непосредственно из его общественно-политической позиции, объяснять характером этой последней его сильные и слабые стороны как художника.

Так получалось и с Чеховым.

Современная Чехову критика изображала его как певца хмурых людей, утверждала, что это гармонирует с неопределенностью и туманностью его политической платформы. Такая точка зрения удерживалась довольно долго, вплоть до 20-х и даже начала 30-х годов, т. е. до нашего советского времени. В период, когда в нашем литературоведении возобладала методология вульгарного социологизма, Чехов был объявлен выразителем настроений русской интеллигенции 80-х годов, растерявшей высокие гражданские идеалы, идейно бескрылой. Несколько позднее его, как и других классиков, признали защитником народных интересов. В результате с чеховского творчества, а равно и с творчества всех остальных великих русских писателей, была снята вся его индивидуальная неповторимость, оно было сведено к общему знаменателю. Все они, русские классики, в таком истолковании превратились в сумму однозначных слагаемых.

Нельзя сказать, что с таким «методом» литературных исследований у нас полностью покончено. Без всякого труда можно было бы набрать немало выдержек из современных литературоведческих монографий, в которых русские классики характеризуются в общем в одних и тех же выражениях.

Но это скорее пережиток прошлого. В настоящее время для советской науки о литературе характерно стремление установить закономерности всего мирового литературного процесса и одновременно постигнуть тайну формирования выдающихся художественных индивидуальностей.

На изучении Чехова эти новые тенденции пока еще не сказались сколько-нибудь заметно.

В одной из недавно опубликованных статей о Чехове имеется следующее рассуждение. Участь у Щедрина, Чехов попытался в своих ранних рассказах изобразить некоторые стороны политической жизни России, но не добился ощутимых результатов из-за своей политической незрелости; тогда он избрал другой путь для творческой деятельности, на котором нашел свое истинное призвание и одержал большие художественные победы.

Мы видим, что рудименты представлений об оригинальности Чехова, будто бы вытекающей из его аполитичности, еще не изжиты до конца.

С другой стороны, в послевоенное время наметилась тенденция противоположного порядка в истолковании идейного смысла чеховского творчества. Известно, какой любовью в нашей стране пользуется наследие революционных демократов.

Они не только сами внесли великий вклад в расцвет русской культуры, но и оказали большое влияние на целый ряд ее выдающихся представителей. Бесспорно, и Чехов многим обязан им. И вот уже готова концепция: о Чехове пишут как о последовательном демократе, как о прямом преемнике Чернышевского.

По всей вероятности, книга М. Гушина «Творчество А. П. Чехова» наиболее полно воплотила в себе тенденцию истолкования Чехова как непосредственного продолжателя революционных демократов и едва ли не как предшественника социал-демократов. В книге есть глава «„Черный монах“ и борьба за материалистическую эстетику». Вот ее предпоследний абзац:

«Умирая, Коврин „звал жизнь, которая была так прекрасна“. Так А. П. Чехов заканчивал свою повесть. Эти слова о прекрасном напоминали эстетическую формулу Н. Г. Чернышевского — „прекрасное есть жизнь... какова должна быть она по нашим понятиям“».¹

Есть в этой книге и такая глава: «Повесть о кризисе старого и поисках нового мирозерцания» (подразумевается повесть «Скучная история»). Автор книги считает, что герой повести, профессор Николай Степанович, по своим убеждениям шестидесятник, осознавший недостаточность этих убеждений и необходимость выработки новых взглядов на жизнь. По сути дела, автор книги склоняется к мысли, что старый профессор, неудачно проживший свою жизнь, борется за выработку марксистского мирозерцания.

Это, конечно, просто курьезно, хотя автор имел самые благие намерения: показать демократичность чеховского творчества.

Методология, которая видит в художественном творчестве лишь выражение общественно-политических взглядов писателя, если и не является вульгарным социологизмом, то непосредственно граничит с ним. Представим себе на минутку реализм Толстого как прямое соответствие его общественно-политической платформе, — и нам все станет ясно. Статьи Ленина о Толстом построены совсем иначе, и они дают нам образец художественного анализа. Ленин соотносит творчество Толстого непосредственно с эпохой, которой оно порождено, и, таким образом, устанавливает, насколько глубоко Толстой проник в свою эпоху. В Толстом Ленин видит определенный тип писа-

¹ М. Гушин. Творчество А. П. Чехова. Изд. Харьковского университета, 1952, стр. 131.

теля и мыслителя, отвечающий важнейшим требованиям эпохи и сложившийся под ее решающим влиянием.

С этой точки зрения мы обязаны подойти и к Чехову.

2

Чехов начал с небольших рассказов, тематически очень разнообразных, но единых по своему духу отрицательного отношения к явлениям общественно-политической жизни России 80-х годов и к бытовому укладу привилегированных кругов этого исторического отрезка. Отличительные черты текущего времени он улавливал с необыкновенной чуткостью. Неудивительно, что он оказался в щедринском русле. Однако, даже касаясь собственно политики, он переводил ее в план быта, как это имеет место, например, в «Унтере Пришибееве». Но Чехов отнюдь не бытовик уже в самых первых своих рассказах, в быту его интересует прежде всего деградация человеческой личности. Это-то и было для него основным отличительным признаком той эпохи.

Такова основная тема чеховского творчества приблизительно до середины 80-х годов.

Чехов — один из пронизательнейших людей своего времени, и ему, несомненно, было ясно идейное вырождение народничества. Здесь, по всей видимости, корень его недоверия к политике. Он аполитичен, как и Толстой, но аполитичность у каждого из них особая. Толстой верил в крестьянство, которое сторонилось политической борьбы, а потому не верил в политику. Чехов отвернулся от политики по другой причине: он начал свою деятельность в ту пору, когда стало ясно, что демократические идеи прежнего толка не привели человека к освобождению, а демократизм нового типа еще не сложился. Вообще говоря, Чехов не относился враждебно к политике, как это делал Толстой. Чехов лишь отстранялся от нее, а равно и отстранил своих лучших героев.

Действующие лица рассказа «Жена» (1892) заняты помощью голодающим. Инженер Асорин, строитель и историк железных дорог в России, также хочет принять участие в этом деле. Однако его не допускают; особенно резко возражает его жена, Наталья Гавриловна. Обвинения, которые она предъявляет своему мужу, представляют собою идейный стержень рассказа: у него нет сострадания к людям, он руководствуется в своей жизни лишь исполнением формального долга. И когда он на какое-то время был допущен к делу, то начал с бумаг,

с проверки канцелярской стороны. Те, другие, думают о людях, о том, как им помочь, инженер же Асорин интересуется только тем, чтобы не была нарушена форма, чтобы во всем был порядок. В конце концов он и сам доходит до этой мысли, особенно когда сопоставляет себя со столяром Бутыгой, крепостным генерала Жукова: «Я думал: какая страшная разница между Бутыгой и мной! Бутыга, строивший прежде всего прочно и основательно и видевший в этом главное, придавал какое-то особенное значение человеческому долголетию, не думал о смерти и, вероятно, плохо верил в ее возможность; я же, когда строил свои железные и каменные мосты, которые будут существовать тысячи лет, никак не мог удержаться от мыслей: „Это не долговечно... Это ни к чему“. Если со временем какому-нибудь толковому историку искусств попадутся на глаза шкап Бутыги и мой мост, то он скажет: „Это два в своем роде замечательных человека: Бутыга любил людей и не допускал мысли, что они могут умирать и разрушаться, и потому, делая свою мебель, имел в виду бессмертного человека, инженер же Асорин не любил ни людей, ни жизни; даже в счастливые минуты творчества ему не были противны мысли о смерти, разрушении и конечности, и потому, посмотрите, как у него ничтожны, конечны, робки и жалки эти линии“...» (8, 41).²

Этот рассказ симптоматичен. Из него видно, что Чехов не вообще отрицает общественную деятельность, а только ту, которая забывает о человеке, прикрываясь соображениями о законности порядка, даже выставляя на своем знамени различные идеи и идеалы.

Те, другие, действуя во имя человека, тоже ничего не достигли, но уже по другой причине: в их деятельности не было расчета и логики. Как говорит доктор Соболев: «Логика в нашей жизни нет, вот что! Логика».

Сначала человеку необходимо стать человеком, а уж потом заниматься какой-либо общепольной деятельностью — вот позиция Чехова. Она близка толстовской, но и отличается от нее.

Толстой считает, что вся жизнь человека должна быть лишь заботой о самом себе как о человеке. Делая благо себе, совершенствуя свою собственную личность, он, по Толстому, делает благо и всем другим людям. Отрицательное отношение Толстого к политике коренится как в его связи с крестьянским мирозерцанием, так и во взгляде на человеческую личность,

² Здесь и далее ссылки даются по изданию: А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, тт. 1—20, Гослитиздат, М., 1944—1951.

которая, с его точки зрения, видит свое исключительное призвание в раскрытии всех своих возможностей.

Чехов не менее строг к человеку, но он больше верит в человека и не предписывает ему правил поведения на всю жизнь: для него достаточно, чтобы человек осознал себя человеком, потом он сам решит, как ему жить и что ему делать.

Мы с легкостью указываем на несовершенство мировоззрения Чехова, на отсутствие у него интереса к политике. А между тем следовало бы понять его мировоззрение как предпосылку той великой роли, которую он сыграл в русской и во всей мировой литературе.

Чехов не писал романов. Но есть ли это недостаток Чехова?

Так, например, М. Рыбникова в книге «По вопросам композиции», вышедшей в 1924 году, охарактеризовала чеховского героя как человека мелкого и незначительного, которого хватало лишь на небольшой рассказ, но никак не могло хватить на роман.

П. Ежов, написавший статью о Чехове шестью годами позже, видел беду Чехова в другом: у него-де не было цельного мировоззрения, и он лишь мог ставить вопросы, а уж никак не разрешать их; для постановки же вопросов пригодны только малые жанры.³

Сначала о чеховском мировоззрении. Вот что говорил сам Чехов на этот счет:

«Никогда вы всего не охватите. Все сложится, когда мы умрем, — сложные части, над которыми надо работать. Тогда и личность автора обнаружится. А то все равно всю жизнь будете слышать — у него нет ярко определенной личности, нет стержня».⁴

Из этого видно, как глубоко Чехов понимал свои задачи. По всей видимости, это и надо считать главным в мировоззрении художника. Чехов, если судить по его словам, которые приводит Бунин, отказывается от синтетических форм и от учительной роли, свойственной русской литературе. Но это не дает оснований для обвинений его в объективизме. Чехов считает, что он живет в такое время, когда синтетические формы, вбирающие в себя целостные концепции, невозможны и неуместны. И он берет человека лишь в отношении его к тем или иным сто-

³ П. Ежов. Литературные взгляды Чехова. В сб.: Чехов и его среда, под ред. Н. Ф. Бельчикова, Л., 1930.

⁴ И. А. Бунин. О Чехове. «Южный край», 1914, № 12141.

ронам русской действительности, а не в целом к ней. Кроме того, Чехов не наделяет своих лучших героев какими-либо философскими или политическими убеждениями, они характеризуются лишь великой человеческой требовательностью к себе. В результате его творчество, взятое в совокупности, сохранило и силу обобщений и воспитательную роль.

Слова, приведенные из заметки Бунина, были сказаны Чеховым в пору его полной зрелости. Они являются выводом, к которому он двигался долгие годы. Прежде он далеко не так ясно видел свои задачи. По крайней мере, конец 80-х годов заполнен попытками написать роман.

Это понятно. Вскоре после первых своих литературных успехов Чехов осознал свою творческую работу как продолжение традиций русской литературы, отраженных глубже всего в романе.

Как и герой русского романа, герой Чехова, близкий автору, страстно ищет возможностей лучшего устройства человеческой жизни. Сначала, впрочем, это дается в чисто ироническом плане. Так, в рассказе «Мелюзга» (1885) чиновник Невыразимов, находясь на дежурстве в пасхальную ночь, почувствовал себя глубоко несчастным, и «потребность новой, лучшей жизни невыносимо больно защемила его сердце. Ему страстно захотелось очутиться вдруг на улице, слиться с живой толпой, быть участником торжества, ради которого ревели все эти колокола и гремели экипажи».

Невыразимов жалок, беспомощен. Этот порыв его к лучшему будущему — лишь моментальная вспышка его нервов, которая тут же и потухла, для этого только и требовалось, чтобы он убил таракана.

Но за чиновником Невыразимовым стоит писатель Чехов, и он знает, что хотя Невыразимов так же скоро утешается, как и возбуждается, жизнь действительно требует решительного обновления.

Прошло не так много времени, и в произведениях Чехова появился герой, серьезно относящийся к своей жизни и глубоко задумывающийся над нею. Начало этого нового периода приурочивается к 1887—1888 годам. Чехов чувствует необходимость разобратся в сущности своего творчества, в том, насколько он связан с предшествующей традицией и чем отличается от своих предшественников, какова природа героя русского романа и в чем его отличие от героя западноевропейского романа.

В письмах 1888 года к Суворину Чехов называет Иванова новым в литературе типом, взятым из самых глубин жизни. Он является «человеком, сломившимся под тяжестью того бре-

мени, которое он взвалил на себя». Причина его страданий и крушений его жизни — в сознании своей виновности за все, что случается вокруг него: «умер ли у него кто-нибудь в доме, заболел ли, должен ли он кому-нибудь, или сам дает взаймы — всегда чувствует себя виноватым» (14, 270). Его нельзя назвать «лишним человеком», так как он знает, что ему нужно делать: жизнь так неустроена, и это бремя ее неустроенности непомерно давит своей тяжестью на его плечи.

Эта характеристика Чеховым собственного героя раскрывается в свете письма Чехова к Григоровичу от 5 февраля того же 1888 года. Здесь дается сравнительная характеристика русского и западноевропейского человека.

Русский человек придавлен неразумно устроенной жизнью, он не свободен в своем поведении, лишен инициативы, ему прежде всего необходимо стать независимым, самостоятельным в своих поступках, во всей своей внутренней жизни — вот на чем настаивает Чехов.

Интересно было бы проследить, как в произведениях Чехова настойчиво подчеркивается связь отрицательных сторон современности с отрицательными моментами нашего прошлого, нашей истории. Вот несколько случаев.

В рассказе «Жена» (1892):

«А деревня такая же, какая еще при Рюрике была, ни сколько не изменилась, те же печенег и половцы».

В рассказе «Дом с мезонином» (1896):

«— Грамотность, когда человек имеет возможность читать только вывески на кабаках да изредка книжки, которых не понимает, — такая грамотность держится у нас со времен Рюрика, гоголевский Петрушка давно уже читает, между тем, деревня, какая была при Рюрике, такая и осталась до сих пор. Не грамотность нужна, а свобода для широкого проявления духовных способностей».

В рассказе «Моя жизнь» (1896):

«Крепостного права нет, зато растет капитализм. И в самый разгар освободительных идей, так же, как во времена Батая, большинство кормит, одевает и защищает меньшинство, оставаясь само голодным, раздетым и беззащитным».

«— Культурная жизнь у нас еще не начиналась. Старики утешают себя, что если теперь нет ничего, то было что-то в сороковых или шестидесятих годах; это — старики, мы же с вами молоды, ... мы не можем утешать себя такими иллюзиями. Начало Руси было в 862 году, а начало культурной Руси, я так понимаю, еще не было».

Из рассказа «Студент»:

«И теперь, пожимаясь от холода, студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод; такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, — все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше».

Чехов не отрицает прогресса в истории, однако он считает, что прогресс меньше всего затронул основную массу населения. На страницах чеховских произведений то и дело вспоминаются времена Рюрика и татарского нашествия. Разумеется, об этом говорят не мужики, а представители интеллигенции. Значения политических идей и идеалов они не признают, а верят прежде всего в силу культуры и в облагораживающую роль разумного и свободного труда. Но и культура, как они видят, ничего не сделала для народа. Отсюда сознание своей вины за все, что было и что есть. Подобно толстовским героям, чеховские герои хотят понять и перестроить себя с тем, чтобы потом поступать, как и следует людям. В отличие от «лишних людей», которые не видели возможности для применения своих сил, они считают себя еще слишком слабыми в сравнении с теми задачами, которые стоят перед ними.

Мысль о таком герое влечет за собой мысль о большой художественной форме, о романе.

3

Первые развернутые суждения Чехова о романе относятся к периоду работы над повестью «Степь».

«Сюжет „Степи“, — писал он Плещееву 3 февраля 1888 года, — незначителен; если она будет иметь хоть маленький успех, то я положу ее в основание большущей повести и буду продолжать» (14, 26).

Под «большущей повестью» здесь подразумевается роман.

Два дня спустя Чехов снова возвращается к этой теме — уже в письме к Григоровичу:

«Я знаю, Гоголь на том свете на меня рассердится. В нашей литературе он степной царь. Я залез в его владения с добрыми намерениями, наерундил немало. Три четверти повести не удался мне».

Далее Чехов пишет о сюжете, который предложил ему Григорович, — это самоубийство 17-летнего мальчика. Чехов сознается, что он отчасти воспользовался этим сюжетом. «В своей „Степи“ через все восемь глав я провожу девятилетнего маль-

чика, который, попав в будущем в Питер или в Москву, кончит непременно плохим. Если „Степь“ будет иметь хоть маленький успех, то я буду продолжать ее. Я нарочно писал ее так, чтобы она давала впечатление незаконченного труда».

Потом идет рассуждение о сюжете, предложенном Григоровичем. Чехов заинтересовался этим сюжетом. Он дважды пишет о нем, — первый раз в письме к Григоровичу от 12 января 1888 года:

«Самоубийство 17-летнего мальчика — тема очень благодарная, заманчивая, но ведь за нее страшно браться! На измучивший всех вопрос нужен и мучительно-сильный ответ, а хватит ли у нашего брата внутреннего содержания? Нет. Обещая успех этой теме, Вы судите по себе, но ведь у людей Вашего поколения, кроме таланта, есть эрудиция, школа, фосфор и железо, а у современных талантов нет ничего подобного, и, откровенно говоря, надо радоваться, что они не трогают серьезных вопросов. Дайте Вы им Вашего мальчика, я уверен, что X, сам того не сознавая, от чистого сердца наклеветает, налжет и скошунствует, Y подпустит мелкую, бледную тенденцию, а Z объяснит самоубийство психозом. Ваш мальчик — натура чистенькая, милая, ищущая бога, любящая, чуткая сердцем и глубоко оскорбленная. Чтобы овладеть таким лицом, надо самому уметь страдать, современные же певцы умеют только ныть и хныкать» (14, 15).

Возвратившись к этому сюжету в следующем письме к Григоровичу, Чехов поднимает общий вопрос об особенностях русской жизни и русского человека.

«Не знаю, понял ли я Вас. Самоубийство Вашего русского юноши есть явление специфическое, Европе незнакомое. Вся энергия художника должна быть обращена на две силы: человек и природа. С одной стороны, физическая слабость, нервозность, ранняя половая зрелость, страстная жажда жизни и правды, мечты о широкой, как степь, деятельности, бесконечный анализ, бедность знаний рядом с широким полетом мысли, с другой — необъятная равнина, суровый климат, серый, суровый народ со своей тяжелой, холодной историей, татарщина, чиновничество, бедность, невежество, сырость столиц и проч. Русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места не остается, бьет на манер тысячепудового камня. В Западной Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно. . . Простора так много, что маленькому человечку нет сил ориентироваться» (14, 33—34).

Затрагивая в двух письмах одну и ту же тему, Чехов освещает ее с разных сторон: в первом письме он говорит о сла-

бостях современной ему русской литературы, неспособной, с его точки зрения, решать серьезные вопросы, во втором речь идет о сущности и специфике задач, стоящих перед русскими писателями.

«Степь», таким образом, писалась как произведение, поднимающее коренные проблемы русской жизни. Естественно поэтому намерение Чехова продолжить эту повесть, развернуть ее в широкое эпическое полотно. Но этого не произошло. Чехов сосредоточил внимание на непомерном давлении на человека русской действительности, на поисках в человеке оснований пока что не для борьбы с действительностью, а только для того, чтобы он осознал необходимость противостоять ей. Такая позиция художника исключала для него возможность создания романа. Между тем свойственная ему сила проникновения в русскую действительность, превосходное знание ее, понимание необходимости осуществления коренных изменений в ней — все это заставляло его думать о романе, пытаться работать над романом.

В письмах Чехова конца 80-х годов — постоянная жалоба и горький упрек себе: «Не умею еще писать больших вещей» (14, 15).

Рядом с этим — сознание своего новаторства, изобилие тем и идей.

По поводу работы над «Степью»:

«В общем получается не картина, а сухой, подробный перечень впечатлений, что-то вроде конспекта; вместо художественного, цельного изображения степи я преподношу читателю „степную энциклопедию“. Первый блин — комом. Но я не робею. И энциклопедия, авось, сгодится. Быть может, она раскроет глаза моим сверстникам и покажет им, какое богатство, какие залежи красоты остаются еще нетронутыми и как еще не тесно русскому художнику» (14, 14).

В том же письме:

«Прерванный роман буду продолжать летом. Роман этот захватывает целый уезд (дворянский и земский), домашнюю жизнь нескольких семейств. «Степь» — тема отчасти исключительная и специальная: если описывать ее не между прочим, а ради нее самой, то она прискучивает своею однотонностью и пейзажем; в романе же взяты люди обыкновенные, интеллигентные, женщины, любовь, брак, дети — здесь чувствуешь себя, как дома, и не утомляешься» (14, 15).

Чехов обнаруживает «залежи красоты», еще не тронутой литературой. Иначе говоря, он видит в русской жизни то, на что еще писатели недостаточно обращали внимание. Он по-своему,

по-чеховски смотрит на русских людей, на русскую жизнь, природу и историю. Картина, в его представлении, получается поистине всеобъемлющая, охватывающая всю Русь, однако не монолитная, а мозаичная, как бы состоящая из элементов, слабо связанных между собою и существующих преимущественно в своем отношении к целому.

Сюжеты большого произведения, романы в творческом сознании Чехова буквально наплывают друг на друга, им тесно, а между тем рождаются новые и новые. Мы уже знаем некоторые из них. Задача не в том, чтобы перечислить все эти сюжеты, а в том, чтобы выяснить, в чем их особенность.

Вот еще один чеховский замысел романа (письмо к Плещееву от 9 февраля 1888 года):

«Спешу засесть за мелкую работу, а самого так и подмывает взяться за что-нибудь большое. Ах, если бы Вы знали, какой сюжет романа сидит в моей башке! Какие чудные женщины! Какие похороны, какие свадьбы! Если б деньги, я удрал бы в Крым, сел бы там под кипарис и написал бы роман в 1—2 месяца...

«Когда я напишу первую часть романа, то, если позволите, пришлю Вам на прочтение, но не в „Северный вестник“, ибо мой роман не годится для подцензурного издания. Я жаден, люблю в своих произведениях многолюдство, а посему роман мой выйдет длинен. К тому же люди, которых я изображаю, дороги и симпатичны для меня, а кто симпатичен, с тем хочется подольше возиться» (14, 36—37).

И опять-таки центра, вокруг которого мог бы развернуться роман, нет.

Вспомним некоторые примеры из истории русского классического романа.

Тургенев начинал свои романы с определения наиболее существенных признаков в характерах героев в аспекте их отношения к определенному историческому моменту.

Для Достоевского отправным пунктом в работе над романом было событие, раскрывающее те или иные стороны человеческой природы в ее связи с судьбами всего человечества.

Толстой же всякий раз, начиная роман, стремился прежде всего установить то, как его герой (или герои) исполняет свое человеческое назначение, насколько он прав и неправ в отношении к цели жизни человека.

При всем различии их позиций, все они — Тургенев, Достоевский и Толстой — представляли себе роман как произведение, герои которого освещаются в их соотношении с судьбами страны или всего человечества.

Чеховский герой, даже когда он и мыслит большими историческими масштабами, остается в общем в пределах быта, т. е. того, что непосредственно его окружает. Он помнит о Рюрике и о татарском нашествии, об Иване Грозном и Петре Первом, но только в связи с бытом, с тем, какая кругом царит темнота, дикость, в какой безысходной нужде живет большинство людей.

Оттого и не получился роман.

Причины неудач с романом Чехов искал в самом себе.

То ему казалось, что все дело в неустойчивости его взглядов, непрочности симпатий:

«Я имею способность — в этом году не любить того, что написано в прошлом, мне кажется, что в будущем году я буду сильнее, чем теперь; и вот почему я не тороплюсь теперь рисковать и делать решительный шаг» (14, 182).

То он считал главным препятствием для написания романа несовершенство своего литературного мастерства:

«Рассказ выходит скучноватым. Я учусь писать „рассуждения“ и стараюсь уклоняться от разговорного языка. Прежде чем приступить к роману, надо приучить свою руку свободно передавать мысль в повествовательной форме. Этой дрессировкой я и занимаюсь теперь» (14, 242).

То он перекладывал всю ответственность на свою духовную незрелость, на то, что у него не было глубокого политического, философского и художественного мировоззрения:

«Я рад, что 2—3 года тому назад я не слушался Григоровича и не писал романа! Воображаю, сколько бы добра я напортил, если бы послушался. Он говорит: талант и свежесть все одолеют. Талант и свежесть многое испортить могут — это вернее. Кроме изобилия материала и таланта, нужно еще кое-что не менее важное. Нужна возмужалость — это раз; во-вторых, необходимо чувство личной свободы, а это чувство стало разгораться во мне только недавно. Раньше его у меня не было, — его заменили с успехом мое легкомыслие, небрежность и неуважение к делу» (14, 290).

Последний отрывок взят из письма Чехова к Суворину от 7 января 1889 года. Та же тема была затронута несколько раньше — в письме к Григоровичу от 9 октября 1888 года:

«Политического, религиозного и философского мировоззрения у меня еще нет; я меняю его ежемесячно. . .

«Пока не пробил час для романа, буду продолжать писать то, что люблю, то есть мелкие рассказы в 1—1½ листа и менее. Растягивать неважные сюжеты на большое полотно — скучно, хотя и выгодно. Трогать же большие сюжеты и тратить дорогие мне образы на срочную, поденную работу — жалко. Подожду более удобного времени» (14, 183).

До сих пор недостаточно внимания обращалось на самокритичность чеховских высказываний о себе и о своей литературной деятельности. Между тем это чрезвычайно важная черта в его характере и мировоззрении. Как и Толстой, хотя в совершенно другом плане, Чехов постоянно не удовлетворен самим собою, своим творчеством. Если, например, Тургенев часто писал о том, что он уже весь «высказался», то Чехов думает, что все сделанное им — пустяки по сравнению с тем, что он должен и может сделать. Даже Толстой так далеко не заходил в самокритике.

Источник самокритики у Толстого тот, что практическая деятельность его любимого героя и его самого отстает от цели, которую они ставят перед собой.

С Чеховым дело обстоит иначе. Он, как и его любимый герой, недоволен собой не потому, что плохо исполняет то, что сам же назначил себе, а потому, что все, что он думает и делает, кажется ему мелким, незначительным; не разрыв между целью и осуществлением ее тяготит его и вынуждает ломать свою внутреннюю жизнь, а вообще сознание личной человеческой неполноценности.

Чехова многое соединяет с Толстым — оба они заняты человеческим в человеке.

Но между ними и большое, принципиальное различие.

Герой Толстого думает о выполнении своего высокого человеческого назначения.

Герой Чехова не может помириться с отсутствием в себе человеческого достоинства.

В этом смысле и надо понимать знаменитое место из письма Чехова к Суворину от 7 января 1889 года:

«Что писатели-дворяне брали у природы даром, то разночинцы покупают ценою молодости. Напишите-ка рассказ о том, как молодой человек, 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, ходивший по урокам без калош, дравшийся, мучивший животных, любивший обедать у богатых родственников, лицемеривший и богу и людям без всякой надобности, только из сознания своего ничтожества, — напишите, как этот молодой человек выдавливал из себя по каплям раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течет уже не рабская кровь, а настоящая человеческая» (14, 291).

Эти слова не имеют прямой связи с Толстым, но, вникнув в них, нельзя не почувствовать, насколько они толстовские. Только Толстой предъявлял такие безграничные требования

к человеку, только он с такой ненавистью умел относиться ко всему тому, что искажает в человеке человека, только Толстому свойственна такая вера в то, что человек сделает из себя все, что он захочет.

Чехов возможен лишь после Толстого, Чехова нельзя понять без связи с Толстым.

Вообще-то говоря, Чехов не возлагает на человека такой гигантской ответственности, какую возложил на него Толстой. Может даже показаться, что то, чего требует Чехов от своего героя, является лишь предварительным условием, осуществив которое, он может только приблизиться к той ступени, на которой герой Толстого стоит в самом начале своего пути. В самом деле, тогда как толстовский герой ставит своей целью исполнение высшего человеческого назначения, герой Чехова мог бы удовлетвориться тем, чтобы почувствовать себя человеком. Однако, снимая со своего героя обязанность вырабатывать стройную систему убеждений, Чехов тем самым предоставляет ему полную свободу в выборе политических и философских позиций. Это означало большее доверие к человеку; герой Толстого все-таки исключительная личность, героем же Чехова может быть всякий человек. Следовательно, творчество Чехова означало новый шаг по пути демократизации литературы. Кроме того — и это, может быть, самое главное — не проповедуя революционных идей, часто заявляя о невозможности в России революции, Чехов создавал в своих более поздних произведениях революционную атмосферу, поскольку их герои — люди большого духовного мужества, необыкновенно широкого и свободного взгляда на жизнь, уверенные в будущем, предчувствующие близкое наступление новой эры в человеческих отношениях.

Чехов любил Толстого, как, пожалуй, никакого другого художника. И, однако, как раз в Толстом Чехов отметил особенно неприятную ему самому жесткость и обязательность норм человеческого поведения, элемент догматизма в классификации человеческих характеров.⁵

Толстой платил Чехову тем же, он относился к нему потцовски нежно, высоко ценил прежде всего глубокую человечность его произведений. «Достоинство его творчества, — сказал он однажды, — то, что оно понятно и сродно не только всякому русскому, но и всякому человеку вообще. А это — главное».⁶

⁵ См. письмо к М. О. Меньшикову от 28 января 1900 года (14, 312—313).

⁶ В кн. Литературное наследство, т. 68, Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 875.

Это то, что соединяло Толстого и Чехова. А вот определение линии размежевания (запись в дневнике от 17 марта 1889 года после чтения сборника «Хмурые люди»):

«Весь вечер сидел один, читал Чехова. Способность любить до художественного прозрения, но пока незачем».⁷

Как и Толстой, как и другие великие русские писатели, Чехов видел настоятельную необходимость в перестройке русской жизни и русского человека. Последнее представлялось ему первостепенной задачей. Акцент на человеке, может быть, и делал Чехова особенно близким Горькому.

Отличие Чехова от его предшественников со всей очевидностью проступает в том, что если тех — каждого по-своему — интересовал вопрос о деятельности человека на пользу общества, Чехов по преимуществу интересовался его способностью стать самим собою, свободно распоряжаться собственной личностью.

4

Итак, приблизительно к 1887—1888 годам творческие установки Чехова значительно расширились. Внимание его сосредоточилось на человеке, который серьезно задумался над вопросом о смысле человеческой жизни.

Чехову кажется, что решать такое творческое задание возможно лишь в рамках большой художественной формы — в форме романа. Чеховский роман не получился. Жанр раннего чеховского рассказа естественно перерос в жанр повести, однако за повестью последовала новелла, а не роман. В такой эволюции чеховских повествовательных жанров отразились те закономерности развития русской литературы, которые вели к крупнейшим изменениям в реалистическом методе — к социалистическому реализму.

На протяжении с 1887—1888 годов до 1904 года чеховский герой не оставался одинаковым. Особенно значительные сдвиги в его облике произошли во второй половине 90-х годов. Но все-таки одна, притом определяющая черта оставалась в нем неизменной: его стремление найти смысл жизни.

Из всех великих предшественников Толстой был наиболее близок Чехову, ибо он уповал только на самого человека, проводя мысль о необходимости и возможности коренного переустройство мира, начиная с отдельной человеческой личности.

⁷ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, Юбилейное издание, т. 50, М., 1952, стр. 53.

Чехов также апеллирует к человеку, и только к человеку. Поэтому в отношении чеховского героя к жизни и к самому себе так много толстовского.

Приведу лишь два примера.

Рассказ «Жена»: «И с завистливым, ревнивым чувством к тому, что происходило внизу, я прислушивался и думал: „Хозяин тут я; если захочу, то в одну минуту могу разогнать всю эту почтенную компанию“. Но я знал, что это вздор, никого разогнать нельзя и слово „хозяин“ ничего не значит. Можно сколько угодно считать себя хозяином, женатым, богатым, камер-юнкером, и в то же время не знать, что это значит» (8, 23).

Рассказ «Убийство»: «Яков сидел неудобно, согнувшись, шурил глаза от ветра, а перед ним всё мелькали то лошади, то красный кирпич. И, быть может, оттого, что ему было неудобно и болел бок, вдруг ему стало досадно, и дело, по которому он теперь ехал, показалось ему неважным и он сообразил, что можно было бы в Шутейкино послать завтра работника».

Речь идет именно о сходстве отношения к человеку и к жизни в художественных концепциях Толстого и Чехова. При этом толстовская концепция остается толстовской, а чеховская — чеховской.

Аспект изображения человека, применявшийся Толстым, имел задачей раскрыть в человеке возможности перестроить и самого себя и весь мир. Чеховский аспект иной: найти в человеке ту опору, благодаря которой он останется человеком и, победив все самые неблагоприятные обстоятельства, выйдет на широкую дорогу творческой жизни; как он будет перестраивать мир — этот вопрос в общем остается за пределами чеховских произведений.

Чехов более всего ценит в человеке свободу распоряжаться собою. Так, герой повести «Моя жизнь» мечтает иметь хотя бы одно такое утро, когда он был бы полностью предоставлен самому себе.

У Чехова человек очень одинок, он все время тоскует по людям. В этом пункте также весьма ощутима преемственность между Чеховым и Толстым. Однако если у Толстого человек стремится соединиться со всеми людьми на почве общих взглядов или общего дела, то у Чехова он жаждет увидеть в людях просто людей. И тут опять вспоминается повесть «Моя жизнь», слова героя, обращенные к отцу: «Во всем городе я не знал ни одного честного человека».

Герой Толстого, всегда занятый самим собою, непрестанно думает и обо всем человечестве, ибо он стремится воплотить в себе идею человечества.

Герой Чехова хочет быть хорошим, честным и независимым человеком — и только. Поэтому, хотя он и смотрит на мир широко открытыми глазами, взгляд его сосредоточен на том, что непосредственно его окружает. И, разумеется, такое отношение его к миру несовместимо с какой бы то ни было мистикой, вообще требует ясности, трезвости, духовного мужества.

Рассказ «Страх» принадлежит к программным произведениям Чехова. Человек испугался жизни — и человек потерял жизнь, потерял свое человеческое достоинство.

«— Страшно то, что непонятно», — разъясняет герою рассказ «Страх» его друг и антипод. Смысл этих слов таков: надо понять жизнь, и она перестанет быть страшной.

Вариант этой мысли мы встречаем и в рассказе «Дом с мезонином». Вот разговор героя и героини:

«— Вчера у нас в деревне произошло чудо, — сказала она. — Хромая Пелагея была больна целый год, никакие доктора и лекарства не помогали, а вчера старуха пошептала и прошло.

«— Это не важно, — сказал я. — Не следует искать чудес только около больных и старух. Разве здоровье не чудо? А сама жизнь? Что не понятно, то и есть чудо.

«— А вам не страшно то, что не понятно?

«— Нет. К явлениям, которых я не понимаю, я подхожу бодро и не подчиняюсь им. Я выше их. Человек должен сознавать себя выше львов, тигров, звезд, выше всего в природе, даже выше того, что непонятно и кажется чудесным, иначе он не человек, а мышь, которая всего боится».

Это звучит как полемика с тургеневскими таинственными повестями.

Если любимым героем Чехова был человек, так или иначе желающий сберечь свое человеческое достоинство, то отступник от этого принципа являлся его нелюбимым героем. Говоря об этом последнем, мы вспоминаем такие чеховские произведения, как «Смерть чиновника», «Хамелеон», «Унтер Пришибеев». Может быть, вершинным образом этого порядка во всем чеховском наследии является образ Орлова из «Рассказа неизвестного человека».

Хотя чеховские герои и были совершенно новыми в русской литературе, тем не менее они находились в прямой преемственной связи с героями его предшественников.

В нашей специальной литературе было уже указано на некоторое сходство сюжета рассказа «Дама с собачкой» с сюжетом романа «Анна Каренина».⁸ «Дама с собачкой» — не единствен-

⁸ См. статью Б. С. Мейлаха «Два решения одной темы» в его книге «Вопросы литературы и эстетики» («Советский писатель», Л., 1958).

ное произведение Чехова, где есть точки соприкосновения с «Анной Карениной». Отзвуки толстовского романа можно услышать и в «Рассказе неизвестного человека», на тех страницах, где описываются отношения Орлова и Зинаиды Федоровны, когда она только что переехала к нему. Одновременно «Рассказ неизвестного человека» перекликается с романом Тургенева «Накануне», а по накалу гнева к ренегату и цинику Орлову напоминает атмосферу романов Достоевского. Имена Тургенева и Достоевского прямо названы в рассказе.

Но как бы Чехов ни сближался с тем или иным из своих предшественников, он всегда оставался самим собою, разрабатывал свою, чеховскую тему. Верность этой теме он сохраняет и в рассказе «Дама с собачкой». Случайно встретились два человека, которые могли погубить в себе все человеческое, и каждый из них увидел в другом надежду на свое спасение именно как человека.

Один из шедевров чеховского творчества, рассказ «Невеста», кое в чем напоминает роман Тургенева «Рудин». Саша, дальний родственник Нади, приезжает из Москвы в город, где она живет, и узнает, что Надя в скором времени должна выйти замуж за сына священника. Саша убеждает ее не делать этого, напоминает о высоком призвании человека, — прямо как Рудин. Однако в Саше нет и намек на рудинский блеск, да и проповедь его давно уже надоела Наде, о чем она и говорит ему. И все же Надя послушалась Сашу, она бежала из своего города в Петербург. Кстати, остановившись в Москве и встретившись с Сашей, она увидела, что дела Саши решительно расходятся с его словами. В быту он был безнадёжно опустившимся человеком. И смерть его совсем не героическая — он умирает в Саратове от чахотки.

Трудно сказать, имел ли в виду Чехов тургеневского «Рудина», когда писал «Невесту». Некоторое сходство ситуаций в этих двух вещах еще ничего не доказывает. Решающее значение здесь принадлежит самой действительности, и если получилось так, что чеховский рассказ отдаленно напоминает роман Тургенева, то объяснение этого факта надо искать в самой жизни, в ее историческом движении. В «Невесте» поставлена чеховская, а не тургеневская тема. В сравнении с Рудиным Саша просто жалок, но он обращается к Наде с такими словами, которые намного возвышают его над Рудиным:

«— Поедете, будете учиться, а там пусть вас носит судьба. Когда перевернете вашу жизнь, то все изменится. Главное — перевернуть жизнь, а все остальное не нужно».

Подчеркнутые мною слова можно было бы поставить эпиграфом ко всему творчеству Чехова, во всяком случае к его произведениям, написанным позднее 1887 года, — настолько точно определен здесь их основной пафос.

Сходство некоторых чеховских героев и ситуаций с тургеневскими понятно.

Как и многие другие русские писатели XIX века, Тургенев на протяжении всего своего творческого пути искал в жизни героя, который мог бы сам пойти на подвиг и повести за собой героиню.

У Чехова, в строгом смысле, нет ни героя, ни героини. Встречаются просто два человека, у каждого из них своя беда, и один помогает другому. И чеховский не-герой, человек незначительный, слабый и больной, в определенном смысле оказывается выше тургеневского героя.

Есть у Чехова и такие произведения, в которых сознательно переосмысляются темы и проблемы русского романа. В частности, это можно сказать о «Рассказе неизвестного человека». От него, от этого рассказа, одновременно тянутся нити к Толстому, Тургеневу и Достоевскому. Неизвестный человек, от имени которого ведется повествование, так и не открывает нам главной тайны своей жизни — тайны своего мирозерцания. Мы так и не узнаем ничего о тех идеях, которыми он увлек Зинаиду Федоровну и с которыми он порвал, как только вместе с ней оказался за границей.

Его антипод, Георгий Иванович Орлов, — откровенный ренегат и циник, он открыто глумится над демократическими идеями. В нем есть что-то от героев Достоевского. И недаром он издевательски характеризует тургеневского героя.

«Рассказ неизвестного человека» сложен по своей структуре. Насмехаясь над демократическими идеями и демократическим движением, Орлов полемизирует с самой концепцией тургеневского романа. Он, например, говорит что если бы захотел участвовать в освобождении родины, то не взял бы с собой в компанию женщины. «Неизвестный человек» придерживается противоположного взгляда и, уезжая за границу, берет с собой Зинаиду Федоровну, — прямо как Инсаров... Однако он тоже оказался ренегатом. Зинаида Федоровна, убедившись в этом, покончила с собой.

Вот, следовательно, итог: героя нет; Орлов открыто порвал с героическими традициями; его антипод приходит к тому же, но только другим путем.

Но раз нет героя — нет и романа. Чехов, например, считал, что жизнь такого героя, как Обломов, не может служить осно-

вой для романа, почему и ставил весьма невысоко гончаровский роман.

В той острой требовательности, которую Чехов предъявлял к литературному герою, чувствуется, насколько был ошутим для него дух времени.

Эволюция творчества Чехова наиболее очевидна в эволюции его героя. Во второй половине 80-х годов (точнее — к концу десятилетия) чеховский герой совсем не такой, каким был раньше. Строже и глубже стал взгляд его на жизнь и самого себя. Теперь он задумывается над тем, что такое он сам и окружающие его люди, в чем смысл их жизни. При этом он вовсе не философ, даже не мыслитель. Он просто разумный, нравственно требовательный человек. Поэтому все ситуации в чеховских произведениях обычно развертываются на фоне быта, они погружены в быт. Однако Чехов вовсе не бытовик. У Чехова быт не столько объясняет, почему его герои такие, а не иные, сколько выражает их неудовлетворенность самими собою.

Так, с одной стороны, Чехов не имеет возможности развернуть роман на основе идейных исканий героя; с другой стороны, он отклоняет возможность написать бытовой роман.

Перед нами интересная картина развития повествовательных жанров у Чехова — от небольшого рассказа он переходит к довольно объемной повести, но повесть ведет его не к роману, а к сжатой новелле, тип которой вырабатывается им к концу 90-х годов.

Задумавшись над жизнью и над самим собою, чеховский герой больше всего начинает заботиться о том, чтобы не просмотреть жизнь. Иногда он слишком поздно спохватывается — оказывается, жизнь уже прошла мимо. Критерий, при помощи которого он меряет себя и окружающих людей, — то, как человек делает свое личное дело, как он относится к другим людям. Всякий раз выясняется, что он живет или жил не так, как должно, — занимается или занимался чем-то ненастоящим, а настоящее где-то рядом, но он не обращал или не обращает на него внимания.

Чеховский герой-искатель проходит перед нами в нескольких вариантах.

Сначала это в общем обыватель, который не удовлетворен своим существованием (например, чиновник Невыразимов).

Потом, несколько позднее, он постепенно будет приобретать положительные черты, — это, в частности, можно увидеть в рассказах «На пути» и «Перекасти-поле» (обратим внимание на сами заглавия рассказов). Как известно, местом действия последнего рассказа является монастырь, куда пришли люди

едва ли не со всех концов России. И в словах главного героя мы часто узнаем мысли самого автора, озабоченного судьбой своего народа.

«Не далее как на аршин от меня лежал скиталец; за стенами в номерах и во дворе, около телег, среди богомольцев не одна сотня таких же скитальцев ожидала утра, а еще дальше, если суметь представить себе всю русскую землю, какое множество таких же перекати-поле, ища где лучше, шагало теперь по большим и проселочным дорогам или, в ожидании рассвета, дремало в постоянных дворах, корчмах, гостиницах, на траве под небом. . . Засыпая, я воображал себе, как бы удивились и, быть может, даже обрадовались все эти люди, если бы нашлись разум и язык, которые сумели бы доказать им, что их жизнь так же мало нуждается в оправдании, как и всякая другая».

Вот Чехов и ищет героя, у которого был бы разум и язык и который смог бы разобраться в самом себе и помог бы это сделать всем людям.

Так он обращается к повести. Герой чеховских повестей — рефлектирующий интеллигент. Нередко он сам ведет свою родословную от «лишних людей». Однако Чехову хорошо известно, что времена теперь другие. Чехова интересует не столько вопрос о философских убеждениях его героя, сколько то, способен ли он по-человечески относиться к самому себе и к другим людям. Герой чеховской повести борется — с самим собою в первую очередь — за то, чтобы быть таким человеком.

В повести «Огни» инженер Ананьев рассказывает историю о том, как он соблазнил порядочную и несчастную женщину, видимо успевшую полюбить его, и как трусливо бежал от нее, оставив ее на произвол судьбы. Этот свой поступок, который запятнал всю его жизнь, он объясняет тем, что разделял убеждение о бессмысленности и бесцельности жизни. Но потом, осудив этот взгляд на жизнь, а вместе с тем и свой жестокий поступок, инженер Ананьев все-таки не выработал целостно-разумного отношения к жизни, а потому и не может переубедить студента фон Штенберга, думающего, как он сам думал в молодости, что жизнь бесцельна и бессмысленна.

И рассказчик такой вывод делает из всего, что он услышал: «Ничего не разберешь на этом свете».

Потом повторяет:

«— Да, ничего не поймешь на этом свете».

В повести «Дуэль» позиция несколько проясняется. Здесь есть такие слова (они принадлежат дьякону):

«Какою мерою нужно измерять достоинства людей, чтобы судить о них справедливо?».

И здесь в известном смысле мера найдена. Повесть завершается размышлениями Лаевского, который увез в далекие края чужую жену, хотел бежать от нее, подобно Ананьеву, но, пройдя через дуэль, смирился со своей судьбой, понял, что не в этой женщине причина его несчастий, а в нем самом. И вот он, прощая своего бывшего врага, зоолога фон Корена, который сделал первый шаг для примирения, думает:

«Да, никто не знает настоящей правды».

Это почти так же, как в «Огнях».

Но потом все меняется. Лаевский наблюдает за лодкой, которая направляется к пароходу и которую бросает из стороны в сторону сильный шторм.

«Лодку бросает назад, — думал он, — делает она два шага вперед и шаг назад, но гребцы упрямы, машут неутомимо веслами и не боятся высоких волн. Лодка идет все вперед и вперед, вот уже ее и не видно, а пройдет с полчаса, и гребцы ясно увидят пароходные огни, а через час будут уже у пароходного трапа. Так и в жизни... В поисках за правдой люди делают два шага вперед, шаг назад. Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперед и вперед. И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды...».

Поиски человеком правды — вот что, следовательно, составляет внутренний пафос чеховских повестей. Близость чеховского реализма толстовскому благодаря этому делается совершенно несомненной.

Однако правдоискатели Чехова мало похожи на правдоискателей Толстого. В поисках правды толстовский герой поднимается до идеи переустройства человеческих отношений и мира в целом; чеховскому же герою достаточно найти в себе силы скинуть с себя все фальшивое, заслоняющее его человеческую сущность. Преимущество толстовского героя перед чеховским очевидно. В то же время бросается в глаза демократичность чеховского героя: благородная цель, к которой стремится он, доступна всякому человеку, а не каким-либо исключительным натурам.

Чеховские повести — это обычно поучительные истории из человеческой жизни, истории блужданий человеческой мысли и поисков истины в отношениях между людьми, причем эти истории возможны в жизни каждого человека.

Мысль о незначительности чеховского героя совершенно неверна. Он, чеховский герой, заслуживает всяческого уважения и глубокого внимания к себе, ибо является человеком, ищущим такого образа отношений между людьми, который соответство-

вал бы их человеческому достоинству. И в этом смысле герой Чехова стоит в одном ряду с лучшими героями русского романа, отличаясь от них тем, что у него нет большой идейной судьбы. Последнее, как уже говорилось здесь, свидетельствует не только о слабых, но и сильных сторонах его.

Как человек, не наделенный большой идейной судьбой, чеховский герой, естественно, не требовал для раскрытия своей сущности такой сложной повествовательной формы, как роман.

Герой Чехова все глубже понимал отношения между людьми в пределах быта как вообще человеческие отношения. И потому, как на смену рассказу в творческой деятельности Чехова пришла повесть, так потом, к середине 90-х годов, повесть стала вытесняться новеллой. В чеховской новелле зрелого периода, по сути дела не подчиненной никаким обязательствам последовательного изложения хода событий, герой предстает перед нами лишь в определенном духовно-нравственном состоянии, которое позволяет ему оценить, с точки зрения человеческих требований, не тот или иной круг событий и лиц, но весь современный ему мир. К такой вершине близки герои «Дамы с собачкой» или «Дома с мезонином», на эту вершину поднимаются герои таких шедевров чеховской новеллистики, как, скажем, «Архиерей» или «Студент». В последних двух новеллах полностью исчезают рудименты интриги в обычном смысле этого слова, здесь основа сюжета — известное духовно-нравственное состояние героя.

Чехов не только продолжал традиции классического романа в новых исторических условиях, — его повести и новеллы, исполняя роль, аналогичную той, которую в свое время выполнял роман, прокладывали пути роману нового типа.

Без новелл Чехова едва ли был бы возможен горьковский роман — роман, в центре которого стоят обыкновенные люди, связавшие свои судьбы с грандиозным идейным движением эпохи.





М. Л. СЕМАНОВА

ЧЕХОВ О ПУШКИНЕ

Еще Белинский и Герцен заметили, что внимание к Пушкину писателей и читателей со временем не только не уменьшается, но даже увеличивается и что каждая эпоха изменяет «образ воззрения» на поэта. «Пушкин принадлежал к числу тех творческих гениев, тех великих исторических натур, которые, работая для настоящего, приготавливают будущее».¹ «Произведения Пушкина в руках каждого образованного русского, и он перечитывает их всю свою жизнь».²

Чехова и Пушкина разделяет большое историческое расстояние. Они создавали свои произведения на крайних этапах развития русского освободительного движения XIX века и развития русского критического реализма.

Сравнение этих двух художников может дать материал для выяснения идейно-эстетической позиции каждого из них, специфики индивидуальных художественных систем Пушкина и Чехова, а также особенностей двух периодов реализма и характера преемственности этих периодов. Решить все эти сложные вопросы можно лишь коллективными усилиями. Наша задача — доказать правомерность поставленной темы, не привлекавшей еще внимания исследователей, и выяснить, каков был во время Чехова «образ воззрений» на Пушкина, каково было отношение Чехова к Пушкину и в каких формах оно выразилось.

«Литераторы — сыны века своего», — говорил Чехов (13, 263).³ Он называл «вечными писателями» тех, кто, правдиво изо-

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 101.

² А. И. Герцен. О развитии революционных идей в России. Полное собрание сочинений, т. 7. Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 201.

³ Письмо М. В. Киселевой 14 января 1887 года. — Здесь и далее ссылки даны по изданию: А. П. Чехов, Полное собрание сочинений, тт. 1—20, Гослитиздат, М., 1944—1951.

бражая жизнь, ставил большие вопросы, имел ближайшие цели (уничтожение крепостного права, освобождение родины) и цели отдаленные — «счастье человечества» (15, 446).

Во времени Чехова основные принципы творчества Пушкина были развиты в произведениях Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Толстого. Изображение правды жизни, критическая направленность, гуманизм, социальность, поиски идеала — все это характерно для каждого русского классика XIX века. Но отдельные стороны многогранной деятельности Пушкина нашли наиболее яркое развитие в творчестве того или иного писателя: сатира — у Гоголя и Щедрина, психологизм — у Тургенева и Достоевского. В произведениях Чехова и Толстого как бы синтезировались достижения русского реализма, получившего начало от Пушкина.

В творчестве Чехова порою трудно отделить традиции Пушкина от традиций других писателей, наследников Пушкина; приходится иногда вести речь о пушкинско-гоголевских, пушкинско-тургеневских традициях. Но все же некоторые произведения Чехова дают основание говорить и о прямом воздействии на него великого предшественника.

Чехов не писал статей о Пушкине, не произносил о нем речей, но в письмах, в художественных произведениях отразилось его отношение к Пушкину и к истолкователям поэта: к Писареву, Достоевскому, Белинскому и современным Чехову критикам.

В каких же условиях складывалось это отношение? Чехов был очевидцем борьбы вокруг Пушкина, продолжавшейся в последние десятилетия XIX века. Трижды в это время внимание русской общественности было приковано к Пушкину: в 1880 году шумно праздновалось открытие памятника поэту, в 1887 году отмечалось 50-летие со дня его смерти, в 1899 году — столетие со дня рождения.

Чехов был студентом второго курса, когда московский университет оказался центром «пушкинского праздника», организованного с «высочайшего соизволения». Открытие памятника в 1880 году состоялось в сложной политической обстановке. Колебался трон русского самодержца, официальные круги постарались придать торжеству общенациональную окраску. Пушкин в реакционной и либеральной печати, в речах Каткова и Ив. Аксакова был объявлен «примирителем», художником, далеким от революционной борьбы его времени, мечтавшим лишь об освобождении крестьян «по манию царя». На чествовании

Пушкина восхваляли заслуги... «царя-освободителя», неразрывную связь которого с народом злонамеренно пытались разрушить «нигилисты», и тенденциозно напоминали о Николае I, который будто бы давал «простор творчеству» Пушкина, был его единственным заступником.⁴

С официальной точкой зрения остро полемизирует Щедрин, отказавшийся, как и Толстой, участвовать в этой «комедии». Через два года в «Письмах к тетеньке» он разоблачит современных Ноздревых, которые приглашают литературу отдохнуть «под сенью памятника Пушкину», но при этом сознательно отвлекают своих соотечественников от серьезных вопросов политической современности и стараются убедить их в том, что пушкинский гений сказался лишь в таких «нейтральных» произведениях, как «Повести Белкина», «Пиковая дама».

В центре внимания общественности во время «пушкинского праздника» была речь Ф. М. Достоевского. В письме к Победоносцеву Достоевский писал, что приготовил речь «в самом крайнем» духе своих убеждений («наших, т. е. осмелюсь так выразиться»); писатель настаивал, чтоб напечатана она была «непременно в „Московских ведомостях“», но он, как увидим, все же не полностью разделил точку зрения «церковников». Достоевский мечтал, что слово его будет содействовать «новому повороту убеждений», примирению «всех... партий».⁵ Между тем, после первого же общего взрыва восторга речь вызвала полемику различных лагерей.

Молодой Чехов едва ли разобрался во всех оттенках политической борьбы, развернувшейся во время пушкинского праздника. Это оказалось на первых порах не под силу даже Г. Успенскому — делегату от «Отечественных записок». Хотя Успенский спорил с «нововременцем» Бурениным, с Аксаковым, но не сразу уловил, по словам Щедрина, ту общую тенденцию празднеств, которая сказалась не только в реакционной печати, но и в речи Достоевского.

Вызванная стремлением «примирить партии» речь Достоевского была полна противоречий. Сближая образ «несчастливого скитателя» (Алеко, Онегина) с современными «беспокойными мечтателями», духовными лакеями, ударившимися в социализм,⁶

⁴ «Новое время», 1880, № 1522, 25 мая («Недельные очерки и картинки»).

⁵ Письма Ф. М. Достоевского К. П. Победоносцеву 19 мая 1880 года, К. А. Иславину 10 июня 1880 года, А. Г. Достоевской 27 мая 1880 года (Ф. М. Достоевский, Письма, т. 4, под редакцией и с примечаниями А. С. Долинина, Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 144, 172, 154).

⁶ Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений, т. 10, Гослитиздат, М., 1958, стр. 443, 448.

автор делал намеки на события, происходящие в России, осуждал деятельность народовольцев, призывал к смирению. Но его слова о будущей гармонии, о «несчастном скитальце» как национальном типе создавали у слушателей иллюзию: казалось, что оратор сочувствует современным деятелям. Пушкин был назван национальным поэтом, но, в сущности, сближен с самим Достоевским: проповедник идеи смирения Пушкин будто бы противопоставил фантастическим мечтаниям реальный подвиг самоотречения Татьяны.

В заметках о «пушкинском празднике», напечатанных в «Отечественных записках», Г. Успенский передает главным образом впечатление, произведенное речью Достоевского на молодежь. По его словам, молодые люди пропустили «мимо ушей замечание, сделанное г. Достоевским насчет какого-то смирения.., будто бы необходимого для... скитальца», и были потрясены словами Достоевского о будущей гармонии на земле, о нежелании метущегося русского человека успокоиться на личном счастье. Прочитав в газетах речь Достоевского, Успенский яснее увидел реакционный смысл рассуждений оратора. «У г. Достоевского, оказывается, был умысел другой», — пишет он. «Заячьими прыжками», «виляньем», «змеиной насмешкой над русским скитальцем» называют теперь в «Отечественных записках» Успенский и Михайловский речь Достоевского о Пушкине.⁷

Политически остро была прокомментирована эта речь и в вольной русской печати за рубежом. Здесь вызывала негодование сама мысль примирить общественные силы в пору, когда в стране кипела борьба, слышались «стоны с Кары», из казематов крепостей. Здесь категорически отвергали распространившееся в это время мнение о Пушкине как о «чистом поэте» («ораторы, возносящие Пушкина, вертятся на изяществе и стиле поэта, на стиле и изяществе») и приводили факты общественной биографии Пушкина — друга декабристов, борца с самодержавием. Здесь цитировались эпиграммы, стихотворения «Кинжал», «Вольность», «В Сибирь», и свободолюбивый Пушкин сближался с революционерами 60—70-х годов: «Вряд ли Каракозов, Соловьев, Гартман и таинственный Х[алтурин] из Зимнего дворца могут что-нибудь возразить против этих поразительно современных стихов». «Живи в наше время Пушкин, он давно или умер бы, как поэт Михайлов, в „снежных катор-

⁷ Г. Успенский. 1) Пушкинский праздник; 2) На родной ниве. «Отечественные записки», 1880, № 6, стр. 188, 193, 194. — Н. Михайловский. Литературные заметки, стр. 132, 133.

гах Сибири“, или прозябал бы в отдаленных пустынях ее, где догорает теперь жизнь Чернышевского».⁸

Чехов стоял в стороне от народовольческого движения и едва ли был знаком с материалами нелегальной печати. Укажем, кстати, что и позднее он не будет упоминать о политической лирике поэта. Быть может, это объясняется также характером изданий сочинений Пушкина и той образовательной школой, которую прошел Чехов. Таганрогские учителя, как рассказывает соученик писателя (Зелененко), весьма ограничили круг произведений Пушкина, с которыми они знакомили гимназистов. О сочувствии Пушкина «освободительному движению, о дружбе с декабристами совершенно умалчивалось. И дух его творений, проникнутых чувством гуманности, свободой и ненавистью к гнету и мракобесию, оставался нам неизвестным».⁹

Но студент Московского университета, начинающий писатель несомненно знал о пушкинском празднике, которому посвящались, кстати сказать, даже специальные номера журналов, где сотрудничал Антоша Чехонте. Более того, мы узнаем из неопубликованного письма М. Е. Чехова отцу писателя, Павлу Егоровичу, от 10 июня 1880 года, что Чехов написал и сам о Пушкине: «Сегодня я получил от милого Антоши письмо, читая которое я прослезился. Я... любил великого Пушкина, а Антоша изобразил самое жалостное из его жизни — несчастную смерть его».¹⁰ Письмо Чехова к дядюшке не сохранилось; возможно, в нем использовал он те материалы о дуэли и смерти Пушкина, которые публиковались в газетах к пушкинскому празднику.¹¹ Для нас сейчас важен самый факт: Чехов не остался безучастным в эти дни.

Через три года, вслед за Г. Успенским, молодой писатель откликнулся на брошюру К. Леонтьева «Наши новые христиане», автор которой критиковал речь Достоевского о Пушкине «справа», от имени реакционных церковных кругов. К. Леонтьев с удовлетворением отмечал, что Достоевский своими произведениями «отклонил... от злобы нигилизма» многих моло-

⁸ 1) Памятник Пушкину; 2) По поводу пушкинского празднества. «Общее дело», 1880, июнь—июль, № 36.

⁹ В. В. Зелененко. Таганрогская гимназия времени А. П. Чехова. В сб.: А. П. Чехов. Сборник статей и материалов, Ростиздат, 1959, стр. 373.

¹⁰ Отдел рукописей Гос. библиотеки им. В. И. Ленина, ф. 331, карт. 81, ед. хр. 71.

¹¹ См., например, безымянную статью «Дуэль Пушкина и его смерть», занимающую целый лист газеты, в которой широко использованы письма поэта и воспоминания о нем современников: «Новое время», 1880, № 1523, 7 июня.

дых людей; в речи о Пушкине привлекала Леонтьева мысль о смирении, но еретической казалась ему мечта о всеобщей гармонии на земле. Упрекая Достоевского в том, что он не упомянул «о самом существенном — о церкви» и «пересказал лишнее — о мировой гармонии», Леонтьев пишет: «Христос не обещал торжества поголовного братства на земном шаре. Всем лучше никогда не будет. Одним будет лучше, другим станет хуже. Такое состояние, такие колебания горести и боли — вот единственно возможная на земле гармония».¹²

Г. Успенский острее Чехова прокомментировал политический смысл этих рассуждений как выражение страха перед революционными выступлениями.¹³ Но и молодой Чехов увидел в брошюре Леонтьева апелляцию к церкви и власти. «В этом глубокомысленном трактате он силится задать Л. Толстому и Достоевскому и, отвергая любовь, взывает к страху и палке, как истинно русским и христианским идеалам». Чехов негодовал на попытки газетчиков популяризировать это «мертворожденное» детище «доморожденного мыслителя» (2, 349). Отголоски раздумий Чехова над речью Достоевского о Пушкине находим в повести «Дуэль» (об этом будет сказано ниже).

Нужно помнить, что борьба вокруг Пушкина не прекращалась и в последующие десятилетия жизни Чехова. О тенденциях «Пушкинского праздника», о речах Достоевского, Каткова, И. Аксакова многократно вспоминали и позднее, особенно в юбилейные 1887, 1899 годы. В это время в либеральной печати высказывалось сожаление, что в 1880 году не удалось «смягчить вражду» различных лагерей, объединить их под знаменем Пушкина, и выражалась надежда, что это суждено будет сделать «нынешнему чествованию Пушкина». «Подобные минуты единения и примирения освещают общественную жизнь».¹⁴

В реакционной прессе снова, вопреки фактам, доказывали, что у Пушкина было «высокое понятие о значении царской власти... В императоре Николае Пушкин видел близкое осуществление того идеала царя, который был выработан его сознанием».¹⁵

В конце XIX века А. Волынский, В. Соловьев использовали имя поэта для борьбы с материалистической эстетикой Белин-

¹² К. Леонтьев. Наши новые христиане. М., 1882, стр. 20, 22—23, 41—42.

¹³ Г. Успенский. В ожидании лучшего. Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, М., 1949, стр. 534—542.

¹⁴ «Новости и биржевая газета», 1887, № 28, 29 января.

¹⁵ Петербург. Идеалы Пушкина. «Новое время», 1887, № 3925, 1 февраля.

ского, Чернышевского, для защиты религиозно-идеалистических идей, иррационального, «подсознательного» начала в искусстве.¹⁶ «Пушкинская поэзия не была делом ума, а зависела от восприимчивости его души к воздействиям из подсознательной области». Мережковский, Минский объявляли Пушкина «выразителем чистой поэзии»,¹⁷ предшественником поэтов «чистого искусства», символистов и противопоставляли его Лермонтову, Гоголю, Тургеневу, Толстому. «Что же случилось за все время с пушкинскими заветами?» — спрашивал Минский и отвечал: «Забывшие русской интеллигенцией, полузабытые остальной Россией, они... сохранились и охраняются немногими жрецами искусства... прежде Фетом, Майковым, Полонским, теперь — символистами».

Такому искаженному толкованию пушкинских традиций противостояло понимание Пушкина великими русскими писателями и критиками, Гоголем и Белинским в первую очередь. Они показали, что пушкинские «заветы» — это, прежде всего, внимание ко всем сторонам жизни, общественной и личной, без разделения на «высокое» и «низкое» («где жизнь — там и поэзия»),¹⁸ это гуманизм, правдивость и искренность, глубина мысли и чувства, краткость и простота.

Интерес к Пушкину был у Чехова устойчив, не угасал до конца его жизни. Ничья слава и популярность так не радовали его, как слава Пушкина. Достаточно вспомнить, с какой охотой берет он на себя миссию посредника между издателем и почтителем Пушкина, жаждавшими получить собрание сочинений поэта (в 1887 году это собрание разошлось в один день, и тотчас же потребовались второе и третье издания), как приветствует он замысел Урусова создать словарь Пушкина: «Я читаю газеты, читаю про словарь Пушкина и, конечно, завидую тем, кто помогает вам» (18, 54).

Напротив, всякое проявление неуважения к памяти поэта глубоко оскорбляет Чехова. В одном из фельетонов он с негодованием пишет о превращении Пушкинского театра в нечто увеселительное: «Он носит имя Пушкина... и вдруг кафе-шантан! Лермонтов сказал, что „храм оставленный — все храм“. Он

¹⁶ А. Воынский. Литературные заметки. «Северный вестник», 1893, № 1; В. Соловьев. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина. «Вестник Европы», 1899, № 12.

¹⁷ Н. Минский. Заветы Пушкина. «Мир искусства», 1899, № 13—14; Д. Мережковский. Вечные спутники. СПб., 1899.

¹⁸ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 337.

не предусмотрел случаев превращения храмов в кабаки, иначе он не сказал бы так. Нужно будет кому-нибудь на досуге догадаться снять с этого театра имя Пушкина. Не так, по крайней мере, совестно будет» (2, 352—353).

Быть может, и чувство неудовлетворенности собой, чувство ответственности, которое с особой силой испытал молодой писатель в пору признания его таланта, когда он получил за сборник «В сумерках» пушкинскую премию, объясняется в какой-то степени тем, что премия эта была пушкинской. Во время сахалинского путешествия Чехов с досадой отмечал, что «склад... русской жизни совершенно чужд коренным амурцам», а национальные русские писатели «Пушкин и Гоголь тут непонятны и потому ненужны» (10, 9). Противник всякого рода чествований, юбилеев, Чехов делал исключение, кажется, для одного только Пушкина. В 1887 году он огорчен «неказистой» панихидой по Пушкину; неприличными кажутся ему «оживленные разговоры, дебаты» литераторов во время панихиды. Чехов явно хотел бы большей торжественности, соответствующей самому поводу, тем более что панихида, по его словам, «служилась для народа» (13, 278). В 1899 году Чехов принял участие в подготовке пушкинского праздника в Ялте. Юбилейная комиссия, в которой он состоял, наметила для постановки сцены из «Бориса Годунова», живые картины «Опять я на родине», «Дуэль Пушкина», а также чтение для народа пушкинских стихов и прозы.

Чехов внимательно следил за появлением новых изданий сочинений Пушкина. В библиотеке его находим собрания 1887, 1900, 1903 годов. Стремясь сделать произведения поэта достоянием более широкого круга читателей, он посылает их в библиотеку родного города Таганрога.

Совершенно очевиден также интерес писателя к литературе о Пушкине. Он присоединяется к тем, кто толкует стихотворение «Поэт и толпа» как стихотворение, направленное против «великосветской черни», и тем самым порицает Мережковского, обвинявшего Пушкина в презрительном отношении к народу (черни).¹⁹ Хотя Чехов не испытывал, как известно, симпатий к Меньшикову, но статью «Клевета обожания»,²⁰ направленную против концепции Мережковского, он назвал в письме к автору «образцовой критической статьей» (18, 287).

Чехов откликается также на шумное обсуждение зувеского окончания «Русалки» (18, 330). Писатель согласился с теми,

¹⁹ Д. Мережковский. Вечные спутники.

²⁰ М. Меньшиков. Клевета обожания. «Книжки недели», 1899, № 10.

кто назвал это окончание подделкой, кто высмеял филологические изыскания Корша, кто квалифицировал подобные публикации как неуважение к великому поэту.²¹ Даже разойдясь с Сувориным, он выразил свою солидарность с его язвительными статьями: «Письма Ваши насчет „Русалки“ и Корша очень хороши. Тон блестящий и написано чудесно» (18, 330).

Чехов мечтает прочитать хорошую работу о Пушкине: «Я тоскую по серьезному чтению, и вся критика российская последнего времени не питает меня, а только раздражает. Я бы с восторгом прочел что-нибудь новое о Пушкине» (15, 199).

Отношение к Пушкину в произведениях Чехова обычно является критерием оценки персонажа, показателем уровня его культуры, морали, эстетической чуткости. Пушкинскими строчками из «Евгения Онегина», «Руслана и Людмилы», «Русалки» пользуется Чехов-психолог для передачи различного душевного состояния своих героев в минуты счастья и горя, растерянности и отчаянья («Чайка», «Три сестры»).

Юная Надя Зеленина («После театра») испытывает на себе обаяние письма Татьяны. «Евгений Онегин» Пушкина и Чайковского оказывает на нее сильное эмоциональное воздействие, так же как на тонкого, впечатлительного Грузина («Рассказ неизвестного человека»). Старый одинокий актер Светловидов, искренне преданный искусству, хорошо чувствует «нежность и тонкость» пушкинского описания украинской ночи, силу и страсть монолога Самозванца («Лебединая песня»). Умница, талантливый педагог и художник Ярцев («Три года»), задумывая свою историко-психологическую пьесу, находится под впечатлением монолога Пимена и лирической «Ночи» Пушкина и Рубинштейна.

Писатель лишает способности любить природу, воспринимать Пушкина (как и вообще искусство) тех своих героев, которые склонны к обывательщине. На первом этапе жизни Старцева, когда он еще подвижен, увлечен земской деятельностью, способен полюбить, ему доступна поэзия пушкинской «Ночи». Ожиревшему Ионычу будет чужда и поэзия и природа. Учитель словесности Никитин до женитьбы на мещаночке Манюсе горячо защищал тему «Пушкин-психолог», он читал наизусть из «Евгения Онегина», «Бориса Годунова». Но как только Никитина начинает засасывать обывательский быт, на него нагоняют дремоту и Пушкин и Гоголь.

²¹ Сб.: Подделка «Русалки» Пушкина. СПб., 1900.

К одной из ранних шуток, в которой упоминалось имя Пушкина, Чехов сделал примечание: «Пушкин Александр Сергеевич — поэт, который помер уже для благодушного обывателя» (1, 514). В ряде рассказов («Дачница», «Мои жены», «В вагоне», «Первый любовник», «В Москве») он как бы мимоходом зарисовал образы таких обывателей, которые или вовсе не знают Пушкина, или судят о нем понаслышке, или искажают, опошляют его мысль, смешивают с другими писателями. Штабс-капитан Полянский («Учитель словесности») «стал уверять Варю, что Пушкин в самом деле психолог, и в доказательство привел два стиха из Лермонтова; поручик Гернет сказал, что если бы Пушкин не был психологом, то ему не поставили бы в Москве памятника» (8, 354).

Чехов достигает то комического эффекта, то сатирического звучания текста, используя в рассказах о грубых, пошлых, ограниченных людях поэтические пушкинские строчки («Конь и трепетная лань», «Нарвался», «Тряпка», «Не в духе»). Становой пристав Прачкин не в духе. Автор характеризует его душевное состояние с помощью пушкинского описания зимы в «Евгении Онегине». Комический эффект достигнут самым парадоксальным сближением имени великого поэта-гуманиста с именем полицейского чиновника, сопоставлением светлых картин природы, светлого настроения пушкинских героев с пустяковым обстоятельством (мелочным проигрышем), которое определило «неприятное чувство» Прачкина, окрасило для него в мрачные тона все окружающее. В рассказе — не только авторская насмешка, но и острое обличение. Современные Прачкины не знают «сочинителя» Пушкина. Но даже невинные строчки Пушкина-пейзажиста кажутся полицейским чиновникам опасными, подрывающими основы современного порядка: «„Взрывающая... Бразды взрывающая... бразды“... скажет же этакую штуку! Позволяют же писать, прости господи!» (3, 95).

Чехов высмеивал и «поклонников» Пушкина, если они пытались использовать имя поэта в узкословесных интересах: «Возьмите наших первоклассных художников, литераторов, композиторов... Кто они? Все это, дорогой мой, были представители белой кости. Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Тургенев, Гончаров, Толстой — не дьячковские дети-с!» (8, 375). Нам станет ясно, что эти слова помещика Рашевича («В усадьбе»), болтуна и бездельника, отражают весьма типичные настроения некоторых дворянских кругов, если вспомним, например, что в дни юбилея Пушкина газеты сообщали о таких фактах: дворянство провинциальных городов возлагало на памятник поэта венки с надписью: «Дворянину Пушкину».

Пушкин заметил, что в его время писатели, не принадлежащие к дворянскому сословию, хотя еще немногочисленны, но начинают играть заметную роль. «Это есть важный признак и непременно будет иметь последствия». В самом деле, со времени появления Белинского и «натуральной школы» разночинцы приобретали в литературе все большее и большее значение, что обуславливалось подготовкой второго этапа освободительного движения в России. При этом они сознавали себя преемниками Пушкина (и Гоголя), хотя и не забывали о классовой принадлежности поэта: «сын своего класса» (Белинский), «человек иного круга» (Успенский).

Свидетель и участник дальнейшего процесса демократизации русской литературы во второй половине XIX века, Чехов — наследник Пушкина и Гоголя — все же чувствовал некую грань, отделяющую его от писателей-дворян. «В моих жилах течет мужицкая кровь», — говорил он и видел своеобразие пути писателей-разночинцев, пробивающихся к образованию, культуре, искусству ценою молодости, огромного труда. При всем благоговейном отношении к Пушкину Чехов порою (в письмах) использовал его имя, чтобы подчеркнуть «плебейский» характер своей «музы» и своей жизни: «Нехорошо быть врачом... Девочка с червями в ухе, поносы, рвоты, сифилис — тьфу!! Сладкие звуки и поэзия, где вы?» (16, 75). «В лениости житие мое иждих, опихся, без ума смеяхся, объедохся, или, выражаясь более выпендренно, был малодушно погружен в заботы суетного света» (14, 442). Здесь сознательно сближена высокая поэтическая лексика пушкинских стихотворений с «семинарской», вульгарно-прозаической, «плебейской» лексикой. В подобных случаях, конечно, сказывалась и обычная чеховская боязнь пафоса. Она заставляла его «снижать» лексику и интонации, когда речь шла о побудительных причинах его творчества: «Не жажда звуков сладких, а жажда поскорей содрать с кого-нибудь хоть пять цelloвых» (15, 213).

Вместе с тем ясно, что Чехов не принимал на веру пушкинское «мы рождены для вдохновенья...», он видел, что творчество поэта опровергает эту декларацию. В противоположность Писареву и декадентам, Чехов не причислял Пушкина к разряду поэтов «чистого искусства»; об этом свидетельствует не только его отношение к истолкованию Мережковским стихотворения «Поэт и толпа», но и внимание к содержанию пушкинских произведений, к мысли Пушкина, и самый круг пушкинских вещей, привлекавших Чехова: философская, пейзажная, интимная лирика, «Евгений Онегин», «Повести Белкина». Писателя привлекают те произведения, в которых Пушкин откликнулся

на явления современной ему действительности, зарисовал национальные типы, картины русской природы, раскрыл чувства человека, раздумья его и настроения.

В «застольной» речи на пушкинском празднике А. Н. Островский сказал, что литература шла и «идет по пути, указанному Пушкиным». Поэт «оставил школу и последователей. Он завещал каждому быть самим собой, он дал всякой оригинальности смелость, дал смелость русскому писателю быть русским».²²

Пушкин является для Чехова образцом художника, но вызывает желание самостоятельно изучать жизнь, искать свои темы, свои решения даже тех вопросов, которые были уже поставлены «духовным родоначальником» русских классиков. При этом пушкинские мысли и чувства порою созвучны чеховским, художественные достижения и принципы Пушкина близки некоторым чертам творческого метода Чехова.

«Проза требует мыслей и мыслей, — говорит Пушкин. — Точность и краткость — вот первые достоинства прозы».²³ Эти творческие принципы — богатство содержания при сжатости, экономии художественных средств — наследовали и развивали ученики Пушкина, в том числе и Чехов, сделавший своим девизом: «краткость — сестра таланта». При этом Чехов, как и Пушкин, имел в виду вовсе не одну малую форму; «чувство соразмерности исообразности», тщательный отбор образов, ситуаций, слов в равной степени нужны, по мнению Чехова, и для рассказов, и для повестей, и для пьес.

Внимание к классикам — в первую очередь к Пушкину, Гоголю, обладавшим в высокой степени чувством юмора, оберегло Чехова в молодые годы от вредного влияния юмористических журналов. Плодотворное воздействие этих писателей сказалось в процессе развития Чехова, прежде всего в более вдумчивом отборе предметов, явлений, лиц, которые могут быть подвергнуты осмеянию, разоблачению, в более тщательном выборе средств создания комического эффекта и в большом разнообразии этих средств: от легкой шутки, насмешки до иронии, сатиры.

Уже современники заметили, что Чехов, как Пушкин и Гоголь, «не гоняется за вычурными сюжетами, а обнаруживает их

²² А. Н. Островский. Застольное слово о Пушкине. Полное собрание сочинений, т. 13, ГИХЛ, М., 1952, стр. 166—167.

²³ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. 7, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 15.

всюду в жизни».²⁴ Если Пушкину приходилось защищать от литературных аристократов право писать о «низких» предметах, вводить в литературу героев из низов общества, маленьких чиновников, городских бедняков, то Чехов шел уже путем, проторенным Пушкиным и его последователями. Вслед за другими писателями Чехов развивал традиции русской реалистической литературы первых десятилетий XIX века, и это прежде всего сказалось в расширении сферы изображаемого. По разнообразию представленных в его художественных произведениях социальных, профессиональных групп, по широте охвата различных слоев общества, людей разных званий, возрастов, психологий Чехов не уступил своим современникам — Щедрину, Толстому, Г. Успенскому. От ребенка трех лет до старика, от дьячка до архиерея, от солдата до генерала, от гимназиста до профессора, от коллежского регистратора до тайного советника, от «мальчика», приказчика, мастерового до хозяев амбаров, владельцев фабрик — таков диапазон наблюдений Чехова. Перед его читателем проходят врачи, учителя, гувернантки, адвокаты, артисты, писатели, аптекари, крестьяне, лакеи, извозчики, рабочие.

Белинский и Добролюбов на примере Пушкина, Лермонтова и Гоголя показали, что великие художники-реалисты не пренебрегали «низкими» предметами, но все же не исчерпали всех жизненных возможностей и даже установили некий предел вхождению действительности в область поэзии. «Но все же мы далеко не дошли до того, — пишет Добролюбов, — чтобы в поэзию допустить в с я к и й предмет, в с я к о е жизненное чувство». Критик-демократ имеет в виду, что повседневная бытовая жизнь народа, интересы, чувства, настроения простых людей не нашли еще полного раскрытия в художественных произведениях. В этом направлении шли искания беллетристов-демократов 60-х годов — Г. Успенского и Чехова («Тоска», «Горе», «Злоумышленник», «Темнота» и др.).

Н. Г. Чернышевский в статье «Не начало ли перемены?» раскрыл принципиально новое отношение к людям из народа у современных писателей-демократов (60-х годов). Не умаляя заслуг литераторов предыдущих поколений, выразивших в своих произведениях глубокое сочувствие народу, Чернышевский видел задачу писателей пореформенного времени в том, чтоб пробудить сознание самого человека из народа. Поэтому он приветствовал порицание разночинцами невежества, темноты, заботности мужика, повествование о нем как о «своем брате». Статья

²⁴ Л. Е. Оболенский. Обо всем. «Русское богатство», 1885. № 12. — Эта статья была известна Чехову (13, 254).

Чернышевского помогает нам осознать своеобразие позиций таких писателей, как Пушкин и Чехов. В эпоху дворянской революционности Пушкин не мог найти ответа на мучивший его вопрос: как изменить положение народа. Но настойчивые поиски этого ответа видим не только в таких произведениях, как «Дубровский», «Капитанская дочка», где идет речь о народных восстаниях, их предводителях, причинах и следствиях, но и в таких произведениях, как «Медный всадник», «Станционный смотритель», где узаконенные нормы государственной, общественной жизни показаны как враждебные «маленькому человеку», а сопротивление Вырина Минскому, или «бунт» Евгения против самодержавного «кумира» — как нечто правомерное, справедливое, но бесплодное и потому глубоко драматичное.

Известно, какое огромное значение в жизни и в развитии русской литературы имели такие гуманистические произведения первой половины XIX века, как «Станционный смотритель» Пушкина, «Шинель» Гоголя, «Бедные люди» Достоевского. Чехов наблюдал и в 80-е годы людей типа Самсона Вырина и Акакия Акакиевича. В таких рассказах, как «Смерть чиновника», «Мелюзга», «Чтение», «Восклицательный знак», он также рисует тип маленького чиновника. Но писатель более суров к нему, чем Пушкин, Гоголь, Достоевский. У него проблема «маленького человека» получает принципиально новое освещение.

У Пушкина о Самсоне Вырине рассказывает чиновник — приятель станционного смотрителя, который, естественно должен был стремиться вызвать к «мученикам четырнадцатого класса» сострадание слушателя, желание «войти в их положение». «Бедный смотритель», «бедный отец», «бедняга» — прямо высказывает сочувствие Вырину сам рассказчик. Восклицательные интонации в его речи («как он постарел!»), включение в эту речь драматического рассказа от лица самого «бедного смотрителя», грустный колорит в финале — описание осени, «печального кладбища», оценка других героев как бы с точки зрения смотрителя («бедная Дуня», «молодой обманщик», «проезжий повеса») — все это создает эмоциональную атмосферу сочувствия Вырину. Достоевский в «Бедных людях», поручив повествования самому чиновнику Макару Девушкину, раскрыл душевные богатства его. Пушкин и Достоевский выбирают драматические эпизоды из жизни героев, одиноких, старых людей, которые теряют свою единственную привязанность; тем самым писатель уже вызывает к ним сострадание.

Гоголь в «Шинели» ведет повествование от лица автора; он не только сатирически изображает «значительных лиц», но вносит элемент иронии в изображение Башмачкина. В сравнении

с пушкинским «Станционным смотрителем» снижен и драматизм; в повести Гоголя — потеря уже не любимого существа (дочери), а вещи — шинели. Но все же и Гоголь в разных формах выражает свое сочувствие Акакию Акакиевичу: то рисует молодого человека, тронутого состоянием Башмачкина, то реализует мечту о возмездии в фантастическом финале, то пишет от автора лирические строчки: «исчезло и скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое».

Чехов, как Щедрин, не только не берет маленьких чиновников под защиту, но, напротив, порицает их, смеется над их раболепием. В основе рассказа «Смерть чиновника» — анекдот. Чехов ставит Червякова в положение, как будто сходное с положением Вырина, Башмачкина; он также сталкивает его с человеком, имеющим силу. Но причина смерти Червякова более ничтожна. Несоответствие мелочной причины (чиновник чихнул) и значительного последствия (чиновник умер) подчеркивает нелепость и жизни и смерти Червякова. Писатель лишает финальное событие драматизма, авторского лирического комментария; самым заглавием он дает понять ироническое свое отношение к герою: «Смерть чиновника» (не человека, а чинуши).

Осуждая маленьких чиновников-рабов, Чехов подчеркивал массовость явления; поэтому часто создавал он коллективный портрет «мелюзги», многократно повторял в этих рассказах слова: «мы», «наши». Сознательно «измельчил» Чехов и те предметы, с помощью которых он изображает маленького чиновника: лист бумаги, гвоздь, восклицательный знак и др.; через эти мелочи показывает писатель характерные черты мелочной жизни своих героев и в то же время раскрывает существенные стороны современной ему действительности.

Новое время, сознание писателя-разночинца, творчество его предшественников — демократов, в частности Щедрина, дали возможность по-иному воплотить понятие «маленький человек». Писатель был свидетелем того, как маленькие чиновники, в результате случайных обстоятельств или ценою холопства, делали карьеру, становились для своих собратьев «значительными лицами», такими же деспотичными, как их начальники («Торжество победителя»). Деспотизм и рабство во многих рассказах Чехова («Двое в одном», «Маска», «Хамелеон») даны как явления соседствующие, переходящие одно в другое. Поэтому писатель в равной степени обличал и «толстых» и «тонких».

Рассказы, о которых мы говорили, относятся к началу литературной деятельности Чехова. Важно для понимания процесса развития писателя и для понимания его отношения к Пушкину, к Гоголю то обстоятельство, что к 1886 году он считает тему

маленького чиновника уже исчерпанной. Чехов не делает теперь этого героя — центральным действующим лицом своих произведений и советует современникам не возвращаться к нему: «Брось ты, сделай милость, своих угнетенных коллежских регистраторов! — пишет он брату. — Неужели ты нюхом не чуешь, что эта тема уже отжила и нагоняет зевоту? И где ты... находишь те муки, которые переживают в твоих рассказах чиновши?» (13, 156). Включая в «Пестрые рассказы» (1886) «Толстый и тонкий», Чехов смягчил характеристику «толстого» и, напротив, усилил обличение «тонкого», более выразительно представил раболопие маленького чиновника.

Если тему маленького чиновника Чехов считал к середине 80-х годов уже исчерпанной, то тема «маленького человека», человека из народа звучит и в произведениях 90-х годов, причем как в ранних, так и в зрелых рассказах, повестях, посвященных этой теме, наряду с интонациями порицания и осуждения звучат лирические интонации («Счастье», «Степь», «Скрипка Ротшильда», «Мужики»). Рисуя «пропащую, убыточную» жизнь городских и деревенских бедняков, Чехов подымается до обобщения о разрушительном характере буржуазной действительности. Авторские раздумья о расхищении богатств природы, о погубленной красоте, о забытом чувстве гуманности, мечта писателя о счастье народа сливаются с раздумьями и тоской самих людей из народа о счастье и справедливости. «Зачем на свете такой странный порядок, что жизнь, которая дается человеку только один раз, проходит без пользы?» (8, 343). Чьи это слова, автора «Скрипки Ротшильда» или Якова Иванова? Здесь как бы потеряна грань между писателем и человеком из народа. Читатель сам должен догадаться об утаенном сочувствии автора.

Мы уже видели, как сливает автор свой голос с голосом городского бедняка и тем самым вызывает к нему сочувствие. Теперь же приведем пример, как выражено в том же рассказе «Скрипка Ротшильда» авторское порицание самого человека, утерявшего элементарное чувство гуманности. Не допуская в этом случае никакой патетики, Чехов рассказывает совсем просто, как о самом обыденном, в сущности о страшном факте: гробовщик делает гроб для своей жены еще при ее жизни. «Четыре дня нельзя будет работать, а наверное, Марфа умрет в какой-нибудь из этих дней; значит, гроб надо делать сегодня. Он взял свой аршин, подошел к старухе и снял с нее мерку. Потом она легла, а он перекрестился и стал делать гроб» (8, 339). Потрясающее впечатление производит именно этот спокойный тон повествователя, передающего убийственную логику героя, это намеренно детализированное описание. Поистине

«простая, до наивности» форма «усиливает значение речи» (М. Горький).

Наиболее ярко раздумья Чехова о Пушкине выразились в повести «Дуэль» (1891). В ней поставлен «пушкинский» вопрос о так называемом «лишнем человеке» и высказано отношение Чехова к таким истолкователям этого образа, как Белинский, Писарев, Достоевский.

Еще в «Кавказском пленнике» Пушкин, по его словам, «хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души» молодого человека начала XIX века.²⁵ Ко времени Чехова русскому читателю были известны варианты этого типа у самого Пушкина (пленник, Алеко, Онегин) и у его наследников: Печорин, Бельтов, Рудин, Обломов, «талантливые натуры». Политическое и литературное значение «лишних людей», дворянских интеллигентов, ясно определили в преддверье второго этапа освободительного движения Герцен, Чернышевский, Добролюбов в своих широко известных статьях: «О развитии революционных идей в России», «Русский человек на rendez-vous», «Что такое обломовщина?». «Онегин, — писал Герцен, — ... лишний человек в той среде, где он находится, не обладая нужной силой характера, чтобы вырваться из нее... Образ Онегина настолько национален, что встречается во всех романах и поэмах, которые получают какое-либо признание в России, и не потому, что хотели копировать его, а потому, что его постоянно находишь возле себя или в себе самом».²⁶

Обстоятельства общественно-исторической жизни (реакция, разгром народолюбчества, поворот некоторой части интеллигенции к либеральному народничеству) определили тип героя 80-х годов в творчестве Чехова. «Скучной историей» назвал писатель историю современной интеллигенции, потерявшей большие цели, общественные идеалы. В рассказе «Верочка» самохарактеристика Огнева не случайно напоминает пушкинские слова о холодности, «бессилии души», «ранней старости». В людях этого типа видит он своеобразных преемников интеллигенции прошедших десятилетий, так называемых «лишних людей». Один из вариантов этого типа дан также в рассказе «На пути», о центральном герое которого — Лихареве — Короленко писал: это «старый тип Рудина в новой шкуре».²⁷ В произведениях и

²⁵ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. 10, Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 49.

²⁶ А. И. Герцен, Полное собрание сочинений, т. 7, стр. 204.

²⁷ Письмо К. К. Сараханову 24 сентября 1888 года (В. Г. Короленко, Сочинения, т. 10, Гослитиздат, 1956, стр. 100).

письмах о современном «лишнем человеке» Чехов обычно ссылается не на один литературный персонаж, а на многие: на Онегина, Печорина, тургеневские образы. Ассоциацию с ними Чехов вызывает разными способами: то он сам или действующие лица называют прямо этих героев или имя писателя, то в ходе повествования или в эпиграфе ко всему произведению, к отдельным главам цитируются строчки из произведений Пушкина, Лермонтова, Тургенева («На пути», «Рассказ неизвестного человека», «Дуэль»).

В наше время, когда известны многие факты общественной биографии Пушкина, черновые рукописи романа, пушкинисты неоднократно ставят вопрос не только о сходстве, но и отличии Онегина от «лишних людей», о «декабристском» окончании романа. Нам же приходится иметь дело с тем истолкованием Онегина, которое было до и во время Чехова.

Мы поймем, что обращение Чехова к пушкинскому Онегину было не случайным, если вспомним, что имя этого героя со времени «Пушкинского праздника» и речи Достоевского использовалось как оружие в политической борьбе для сравнения его с «типом русского скитальца до наших дней и в наши дни».²⁸ Реакционные критики 80-х годов упрекали Белинского в излишнем пристрастии к Онегину.²⁹ Они солидаризировались во многом с Достоевским, тенденциозно истолковывали отношение к этому герою Пушкина: автор будто бы показал «заемный» тип русского скитальца, оторванного от почвы, и поставил его в «приниженное положение перед истинною носительницею родной правды и естественности» (Татьяной).³⁰

В либеральной печати сравнивали Онегина с теми современными интеллигентами, которые не находят себе дела, хандрят, и объясняли это сходством эпох 30-х и 80-х годов. «В такие бесцветные, неопределенные эпохи» история Онегина повторяется «со всеми наиболее даровитыми людьми», и Пушкина нужно благодарить именно «за эту, хоть и печальную, но правдивую картину столь знакомой нам хандры».³¹

Чехов однажды так определил свою задачу: завершить галерею «ноющих и тоскующих людей», «суммировать все то, что доселе писалось» (14, 290). Он был убежден при этом, что не повторяет уже сказанного: «Вылились у меня лица положительно новые» (14, 366). Изображая современного героя, но

²⁸ Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений, т. 10, стр. 452.

²⁹ С. С. Трубачев. Пушкин в русской критике. СПб., 1889, стр. 302.

³⁰ «Новое время», 1887, № 3932, 29 января («Памяти Пушкина»).

³¹ В. Острогорский. Памяти Пушкина. «Молва», 1889, № 139,

связывая его с литературными типами прошлого, с Онегиным, Чехов обращается непосредственно к Пушкину, «через голову» таких истолкователей Онегина, как Достоевский.

В своих произведениях о «лишних людях», в «Дуэли» прежде всего, Чехов, как и Пушкин, исходит не из отвлеченного идеала «всечеловечности», а из конкретных обстоятельств русской исторической действительности. И герой его также не «отвлеченный человек»,³² а человек определенной общественной среды и определенного времени. Известно, что Пушкин не был удовлетворен романтическим вариантом героя именно потому, что тот был дан вне общества. Онегина автор показал на широком фоне русской жизни начала XIX века. Эта пушкинская традиция наследовалась русскими писателями-реалистами и, в частности, Тургеневым, Чеховым. При этом каждый из писателей вносил новые оттенки, подсказанные исторической жизнью различных десятилетий. Чехов, например, соотносил уже своих героев — Иванова, «неизвестного человека», Лаевского — не с усадебным дворянством и светским обществом, а с мещанской средой Лебедевых, Битюговых, с чиновничье-бюрократической средой Орловых, Пекарских.

В центре социально-психологической повести «Дуэль» — вопросы, глубоко волновавшие Пушкина, Достоевского, Толстого: о смысле жизни, о гуманизме; герои также даны в столкновениях, борьбе, страданиях, заблуждениях, спорах и раздумьях. Прямые и скрытые намеки на Пушкина, Толстого и Достоевского, будучи разбросанными по всему произведению, вызывают ассоциации то с идеями великих писателей, то с образами, то с некоторыми эпизодами их произведений, то с особенностями творческого метода. Тем самым и читатель оказывается втянутым в размышления о Пушкине, Толстом и Достоевском.

Здесь не место давать всесторонний анализ этой сложной повести. Нас интересует, в связи с поставленной темой, характер изображения Чеховым современного интеллигента и высказанное в повести отношение автора к Пушкину.

Чехов сказал однажды, что дело художника — не решать вопросы, а правильно их ставить, и при этом сослался на «Евгения Онегина» и «Анну Каренину». До конца жизни его беспокоил вопрос, как сочетать в произведении правдивое изображение жизни с воспитательно-нравственными задачами, как избежать морализирования, открытой тенденциозности и в то же время выразить свой взгляд на вещи, дать свою оценку явлений. В этих исканиях Чехов оказался ближе всего к Пуш-

³² Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений, т. 10, стр. 148

кину, что заметил Толстой, назвав Чехова «Пушкиным в прозе».³³ В этих словах и большая похвала: Чехов равен по мастерству Пушкину-прозаику, Чехов достиг в области прозы того совершенства, которого Пушкин достиг в области поэзии. Но в этой характеристике (если учитывать все, что говорил Толстой о Пушкине и Чехове) есть элемент и порицания. Чехов, как и Пушкин, «двинул вперед форму», но у него нет «содержания»³⁴ в нравственно-религиозном смысле этого слова, которое Толстой считал обязательным для художественных произведений. Мы в этом случае согласимся не с Толстым, а с Белинским, раскрывшим большое нравственно-воспитательное, гуманистическое содержание творений Пушкина. Такое содержание наследовал Чехов, избежавший, как и Пушкин, открытого дидактизма.

Если с Толстым и Достоевским Чехов полемизирует в «Дуэли» (он не принимает доктрины «всеобщей любви», теории смирения, дидактической формы выражения, толстовского отрицания цивилизации и женского равноправия), то Пушкин, не дававший истину «готовой», выступает здесь союзником автора, своеобразным посредником между автором и читателем.

Сам Чехов писал в пору замысла «Дуэли»: «Говорю... о Военно-грузинской дороге, о семейной жизни, о неспособности современного интеллигента к этой жизни, о Печорине, о Онегине, о Казбеке» (14, 239). В повести даны ситуации, характерные для произведений Пушкина и других писателей «о лишних людях»: дуэль, любовное испытание, бегство из Петербурга, от своей среды, на Кавказ в поисках «дела», в надежде избавиться от скуки. Лаевский ведет свою «родословную» от Онегина; поэтические картины природы вызывают у действующих лиц ассоциацию с классическим описанием украинской ночи, Кавказа. Строчки из пушкинского стихотворения «Воспоминание» характеризуют состояние Лаевского в переломный момент его жизни.

Задуманная в конце 80-х годов повесть «Дуэль» была написана после сахалинского путешествия Чехова. Это путешествие наглядно показало писателю несоответствие современной действительности гуманистическому идеалу, обострило протест его против социальной несправедливости, «насилия и лжи». Оно вызвало активное противодействие со стороны Чехова теориям

³³ Письмо Б. А. Лазаревского А. П. Чехову 5 сентября 1903 года («Записки Отдела рукописей Гос. библиотеки им. В. И. Ленина», Гослитиздат, 1941, вып. 8, стр. 44).

³⁴ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, Юбилейное издание, т. 54, М., 1935, стр. 191.

пассивности, примирения, желание «жить среди народа». В повести «Дуэль» Чехов дал почувствовать оторванность интеллигенции от народа («Если бы они с детства знали... нужду»; «Не лучше ли им спуститься пониже»). Только труд и преодоление крайнего индивидуализма могут возродить к жизни современного интеллигента — вот вывод, который подсказывается всей художественной тканью произведения. Внешне в этом есть сходство с призывом Достоевского к «несчастному скитальцу» потрудиться «на родной ниве», выйти на «спасительную дорогу смиренного общения с народом».³⁵ Чехов отдавал должное художнику-гуманисту, обличителю, видел «громадное подавляющее влияние» Пушкина на Достоевского (17, 346). В книге «Остров Сахалин» Чехов сослался на правдивые обличительные картины в «Записках из мертвого дома» и «Селе Степанчикове», в ряде рассказов напомнил о Достоевском-психологе.

Рисуя сложные, противоречивые характеры Лаевского, фон-Корена, Чехов не мог не учитывать опыт своих предшественников, в частности Толстого, Достоевского. Но он искал свой метод раскрытия характера, лишенный «субъективного элемента» и дидактизма. В повести «Дуэль» антипод Лаевского, фон-Корен, человек умный, волевой, деятельный, но прямолинейный, высмеивает все слабые стороны Лаевского. Чехов «не оспаривает» того, что говорит фон-Корен о праздности, безволии, опустошенности Лаевского, как не оспаривает его представления о Лаевском-неврастенике. Об этом свидетельствует самый выбор ситуаций, отдельных частей в портрете и поведении Лаевского: бледное возбужденное лицо, манера во время разговора мять пальцами манжеты, рассматривать ладони, грызть ногти, истерика Лаевского у Битюговых, вспышка в доме Самойленко, приведшая к дуэли, постоянные перемены настроения. Оставляя Лаевского наедине с самим собой или с его другом Самойленко, Чехов заставляет его произносить те самые слова, которые позднее приписывает ему фон-Корен. Так писатель вызывает доверие к словам зоолога и заставляет понять, что жесткая характеристика, данная фон-Кореном Лаевскому, имеет реальное основание. Но Чехов доказывает и то, что фон-Корен упрощает Лаевского, односторонне судит о нем, а значит — несправедлив к нему. Одно из доказательств этого — душевное состояние Лаевского перед дуэлью. Здесь своеобразной заменой авторского высказывания являются пушкинские строчки из стихотворения «Воспоминание», о котором Белинский писал: «...человек оплакивает свои заблуждения. И этим доказывается то, что,

³⁵ Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений, т. 10, стр. 444, 445.

как душа мощная и благородная, он глубоко страдал от них и свободно сознавался в них перед судом своей совести».³⁶

... в уме, подавленном тоской,
Теснится тяжких дум избыток;
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток.
И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю,
И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Пушкин.

Это — эпиграф к семнадцатой главе повести и единственный в «Дуэли»; остальные двадцать с лишним глав не предварены эпиграфами. Таким образом, даже зрительно семнадцатая глава выделена Чеховым. Она имеет принципиальное значение. Здесь в пользу Лаевского разрешается конфликт его с антагонистом фон-Кореном, здесь намечается перелом в жизни Лаевского. Знаменательна сама мысль Чехова предварить эту главу эпиграфом и тем самым выделить ее; знаменателен и выбор автора эпиграфа — Пушкина, и выбор из его произведений этого, быть может, наиболее драматического стихотворения. О том, что Чехову в пору работы над «Дуэлью» важно было именно это стихотворение, ясно из такого факта: по просьбе писателя И. И. Левитан переписал и послал ему в Богимово текст «Воспоминания».³⁷

Выбор этого стихотворения заставляет думать, что Чехову близки были не только оптимистические, но и глубоко трагические ноты в творчестве поэта, — впрочем, тоже как-то особенно, по-пушкински, светлые. Ему близка была и пушкинская мысль, что жизнь не может быть сплошным праздником, что одни наслаждения опустошают человека. «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать». Но это не надрывное, болезненное чувство, не культ страдания, который так характерен для героев Достоевского, а очищающие душу раздумья, тяжкое, но плодотворное для развития и совершенствования человека недовольство собой, мучительные поиски своего места в общественной жизни.

Именно это переживает у Чехова Лаевский в ночь накануне дуэли. Ни тени авторской иронии нет в этой главе, предваренной эпиграфом из «Воспоминания». Напротив, и пушкинские

³⁶ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 349—350.

³⁷ И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания. «Искусство», М., 1956, стр. 37—38 (письмо А. П. Чехову, июль 1891 года).

слова, и пережитое Лаевским до этого момента, и гроза в природе, и возможность близкой смерти придают драматические оттенки раздумьям Лаевского, «возвышают» в глазах читателя его страдания. Это усилено одиночеством Лаевского, страстным сознанием его вины перед опозоренной женщиной и перед самим собой (за бесцельно прожитую жизнь), отчаяньем, жадной покупкой ошибок, «полного обновления», готовностью искать истину. «Ошибаться и усовершенствовать суждения свои сродно мыслящему созданию, — говорил Пушкин. — . . . Бескорыстное признание в оном требует душевной силы».³⁸

Лаевский вовсе не «прикидывается необыкновенно сложной натурой», как говорит о нем фон-Корен. С горечью сознает он, что живет «презренной паразитской жизнью», сердечно снисходит к человеческим слабостям и сам «первый страдает от своих недостатков, как больной от своих ран». Чехов не опровергает слов Лаевского, что при других обстоятельствах из него мог бы выйти оратор, публицист, подвижник.

В сцене перед дуэлью яснее всего желание Чехова быть объективным по отношению к своему герою, не идеализировать его, но и не осуждать безоговорочно, показать «онегинский» разлад между мечтой, словом и делом, исканья, раздумья, жажду деятельности. В этой главе он берет героя под защиту, однако опять не прямо, а через своего посредника — Пушкина. То, что Лаевскому доступны, хотя бы в необычайный, трагический момент его жизни, высокие чувства и мысли пушкинского плана, уже само по себе нейтрализует характеристику, данную ему противником — фон-Кореном: «ничтожество», «мерзавец», «прохвост», «шарлатан», «недурной актер и ловкий лицемер», «продувная bestия», «ловкий мазурик».

Показывая в финале, как Лаевский «окрутил себя», Чехов ставит под сомнение справедливость прямолинейного и жестокого приговора фон-Корена: уничтожить Лаевского или отдать в каторжные работы, в исправительные заведения, обезопасить от него общество. Ставится под сомнение и прозорливость фон-Корена, не сумевшего «предвидеть эту перемену».

Чехов, как Пушкин и его последователи, решает вопрос сложнее, чем люди типа фон-Корена; дело не только в субъективной вине Лаевского, но и в объективных жизненных обстоятельствах, в общественных отношениях времени, обусловивших драматическую судьбу мыслящего человека.

Таким образом, Чехов стремится показать реальное место «лишнего человека» в пору реакции 80-х годов, подобно тому

³⁸ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. 10, стр. 132.

как это сделал в свое время Пушкин. Еще Белинский увидел в Онегине «недюжинного человека», бездействующего ввиду отсутствия подлинной общественной жизни в стране, «страдающего эгоиста», которому нельзя отказать в возможности возрождения «для нового, более сообразного с человеческим достоинством страдания».³⁹

Отношение Белинского к Онегину подвергалось во время Чехова критике не только со стороны Достоевского. Противники Белинского, реакционные истолкователи Пушкина, брали на вооружение и писаревскую ошибочную оценку поэта как родоначальника «чистого искусства», писаревское нигилистическое отношение к Пушкину и к Онегину.

Чехов категорически отверг писаревскую точку зрения на Пушкина, Онегина, Татьяну, его возмущал тон писаревских статей о Пушкине, и, наконец, он заметил у некоторых современников писаревские тенденции в отношении к Пушкину и Онегину: «Прочел опять критику Писарева на Пушкина. Ужасно наивно. Человек развенчивает Онегина и Татьяну, а Пушкин остается целехонек. Писарев дедушка и папенька всех нынешних критиков, в том числе и Буренина. Та же мелочность в развенчивании, то же холодное и себялюбивое остроумие и та же грубость и неделикатность по отношению к людям. Оскотиниться можно не от идей Писарева, которых нет, а от его грубого тона. Отношение к Татьяне, в частности, к ее милому письму, которое я люблю нежно, кажется мне просто омерзительным. Воняет от критики назойливым, придирчивым прокурором» (15, 341).

Писарев, как известно, обвинял Пушкина в том, что он подерживал Онегина своим авторитетом и сделал «мелкого, трусливого, бесхарактерного, и праздно шатающегося франтика» — «трагической личностью». Писарев высмеивал страдания Онегина, считал его неспособным ни к развитию, ни к перерождению и выражал досаду на то, что Белинский благосклонно посмотрел на Онегина, явился «защитником нравственной гнилости и тряпичности».⁴⁰ Чтобы доказать никчемность Онегина и убедить читателя в том, что Пушкин и Белинский незаслуженно идеализировали этого героя, Писарев, как бы продолжая роман, создает новую ситуацию. Знаменательно, что Чехов (невольно или сознательно) использует ее в своей повести «Дуэль». Онегин, пишет Писарев, добившись любви Татьяны, увез бы ее куда-нибудь. Между ними «завязались бы немедленно такие скрипу-

³⁹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 470.

⁴⁰ Д. И. Писарев, Собрание сочинений, т. 3, ГИХЛ, М., 1956, стр. 330, 333.

чие и мучительные отношения, которых бы не выдержала ни одна порядочная женщина». Дело кончилось бы тем, что «бедной, опозоренной женщине пришлось бы... втянуться поневоле в самый жалкий разврат. Если бы Пушкин захотел и сумел написать такую главу, то она, мне кажется, обрисовала бы онегинский тип ярче, полнее и справедливее, чем обрисовывает его теперь весь роман. Но для того, чтобы подвергнуть онегинский тип такому жестокому и вполне заслуженному унижению, самому Пушкину, очевидно, было необходимо стать выше этого типа и относиться к нему совершенно отрицательно».⁴¹

Чехов, написав «такую главу» и все же дав право своему герою на страдание и возрождение для любви и высоких помыслов, тем самым выразил свое отрицательное отношение к вульгарному, прямолинейному пониманию Пушкина и Онегина. Отголоски писаревских суждений слышны в речах чеховского фон-Корена. На ненависть фон-Корена антипод его Лаевский отвечает не таким активным чувством ненависти (это не соответствовало бы мягкой, нерешительной натуре его), но во всяком случае антипатией. О деспотизме, жестокости, самодовольстве фон-Корена узнает читатель не только из слов Лаевского, но и автора, поддерживающего в данном случае наблюдения Лаевского. Перед нами «придирчивый прокурор», неделикатный по отношению к людям, холодно и себялюбиво остроумный. Однолинейным характеристикам, которые обычно дает людям фон-Корен, метафизическому пониманию людей писатель-психолог противопоставляет в повести свое и пушкинское гуманистическое отношение к человеку. Анализируя в «Дуэли» душевное состояние людей, их взаимоотношения, скрытые и явные причины их поступков и слов, показывая влияние жизненных фактов, обстоятельств на изменение характера человека, Чехов приводил читателя к мысли: жизнь сложна, сложен и человек, нужно быть внимательным, наблюдать, изучать, не делать поспешных выводов, не подчинять свои оценки предвзятым теориям.

Еще Пушкин, показывавший в ряде произведений конфликт личности и общества, видел опасность не только в том, что общество подавляет личность, но и в том, что личность претендует на безраздельное господство:

Мы почитаем всех нулями,
А единицами — себя.
Мы все глядим в Наполеоны;

⁴¹ Там же, стр. 351.

Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно.⁴²

Чехов в пору распространенности народнических теорий «прогресса», «героев» и «толпы» также осудил крайний индивидуализм. Фон-Корен у него наделен «наполеоновскими» чертами, он принимает даже порой «наполеоновские позы». По словам Лаевского, из него мог бы выйти «гениальный полководец. Он умел бы топить в реке свою конницу и делать из трупов мосты». Фон-Корен живет и действует не во имя человека, а во имя абстрактного человечества. У него «рука бы не дрогнула» уничтожить человека во имя маниакальной идеи спасения цивилизации и «улучшения человеческой породы».

Чехов сближает фон-Корена (и ригориста Львова) с вульгаризаторами материализма.

Автор «Дуэли» «оборвал» повесть, как Пушкин свой роман, на первых проблесках возрождения героя, на раздумьях Лаевского: «В поисках за правдой люди делают два шага вперед, шаг назад. Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперед и вперед». Судьбы героев определит сама жизнь. «И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды» (7, 429). Ставить большие цели в жизни, не прекращать исканий истины, справедливости — вот что, избегая открытой тенденциозности, все же подсказывал читателю автор «Дуэли». В этом нашла отражение сама пора исканий накануне общественного подъема 90-х годов, исканий правильной теории, которая способствовала бы практическому осуществлению идеала справедливости, улучшению жизни народа.

На рубеже XX века, накануне революции 1905 года, сама историческая действительность раскроет писателю новые закономерности, подскажет новые решения даже поставленных ранее его предшественниками и им самим вопросов. Чехов яснее увидит, что только в разрыве с дворянскими усадьбами, с буржуазной и мешанской средой возможно возрождение интеллигенции («Учитель словесности», «Невеста», «Вишневый сад»). Он отчетливее покажет оторванность интеллигенции от народа («Новая дача», «По делам службы»), резче осудит тех, кто отходит от общественной борьбы, отказывается от исканий, превращается в обывателей («Июныч», «Крыжовник»). Настойчивее в произведениях Чехова будет звучать полемика с теориями смирения.

⁴² А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. 5, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 42.

При этом важно, что герои его высказывают негодование на последователей, защитников подобных теорий, уводящих в сторону от насущных вопросов жизни: «Говоришь ему, положим, что мне хочется есть, что я оскорблен глубоко, задавлен насильем, а он мне в ответ н а э т о толкует о великом инквизиторе, о Зосиме, о настроениях мистических, о каких-то зигзагах грядущего, и это из страха ответить прямо на вопрос» (9, 524).

Художественные произведения, письма Чехова дают основание говорить о большом интересе писателя к его «далекому» предшественнику, — интересе, обостренном той борьбой, которая продолжалась вокруг Пушкина в последние десятилетия XIX века. Чехову не удалось осуществить свою мечту — прочитать «с восторгом... что-нибудь новое о Пушкине», но писатель в своих произведениях выразил свое понимание Пушкина, свое отношение к истолкователям поэта и тем самым доказал, что «заветы» великого художника, вопреки утверждению декадентов, сохранялись в конце столетия не «жрецами искусства», а писателями-реалистами. Так Чехов занял определенную позицию в борьбе за Пушкина, близкую к позиции А. Н. Островского, Г. Успенского и других прогрессивных деятелей его времени.



СООБЩЕНИЯ





Н. Н. АНТОНОВА

ПРОБЛЕМА ХУДОЖНИКА И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ПОВЕСТИ ГОГОЛЯ «ПОРТРЕТ»

Проблема художника и действительности в творчестве Гоголя 30—40-х годов представляет интерес не только для понимания особенностей его творчества. Она является частью большой проблемы отношения искусства к действительности, — проблемы, ставшей предметом острых литературно-эстетических, политических споров в период борьбы за утверждение реализма в русской литературе XIX века. Решение вопроса о взаимозависимости искусства и действительности, художника и общества, способствовало теоретическому обоснованию реализма как художественного метода.

Вопрос о художнике и его роли в обществе занимал одно из центральных мест в учении В. Г. Белинского о реализме. Глубокий интерес к образу художника в литературе 30—40-х годов объяснялся стремлением определить место художника в окружающей действительности.

Рассмотреть трактовку образа художника в творчестве Гоголя 30—40-х годов на основе анализа повести «Портрет» особенно важно, так как с творчеством Гоголя прежде всего связано утверждение реализма в русской литературе XIX века.

1

В специальной литературе «Портрет» рассматривался прежде всего как выражение эстетической программы Гоголя.¹

¹ Н. В. Гоголь, Сочинения, т. II, ред. Н. С. Тихонравова, изд. 10-е, М., 1899, стр. 586—600; В. И. Шенрок. Материалы для биографии Гоголя, т. II. М., 1899, стр. 78—109; Н. А. Котляревский. Н. В. Гоголь. Изд. 3-е, СПб., 1911, стр. 132—192; В. В. Гиппиус. 1) Гоголь. Л., 1924, стр. 55—58, 119—122; 2) Литературные взгляды Гоголя. «Ли-

Несмотря на правомерность подобной постановки вопроса, исследователи тем самым вольно или невольно сужали идейно-художественное содержание этого произведения. В. В. Гиппиус, например, указав на идейную сложность повести, имел в виду главным образом сложность литературно-теоретических воззрений Гоголя, отразившихся в «Портрете», который исследователь именуется «эстетическим манифестом» писателя.

Эта односторонность в анализе «Портрета» была впервые отмечена Н. И. Мордовченко. Сопоставляя две редакции повести, Н. И. Мордовченко справедливо выделил в «Портрете» две «стержневые», «взаимообусловленные» темы — эстетическую и социальную.²

Повторив Н. И. Мордовченко в определении основных тем «Портрета», Н. Л. Степанов считает центральной идеей произведения мысль о губительности для искусства власти золота.³

Г. А. Гуковский выделяет в «Портрете», кроме социальной темы, «определяющей смысл других», и эстетической, третью тему — «тему поведания миру и людям их общего преступления, пробравшегося в них зла, в данном случае — зла денег».⁴ Однако это интересное наблюдение исследователя раскрыто недостаточно, так как Г. А. Гуковский ограничился лишь анализом первой редакции повести (редакции «Арабесок»).

В действительности идейное содержание повести гораздо сложнее.

литературная учеба», 1936, № 11, стр. 64—66; Г. Н. Поспелов. Творчество Гоголя. М., 1953, стр. 67—69, 116—117; см. также: И. И. Иванов. Две публичные речи о Гоголе. (Гоголевская эстетика). «Научное слово», 1903, кн. 3, стр. 95—97; Н. И. Шах-Паронианц. Эстетические воззрения Гоголя. М., 1905, стр. 7—42; Б. В. Рождественский. Об эстетических взглядах Гоголя. «Ученые записки Московского гор. педагогического института им. В. П. Потемкина», т. XXXIV, 1954, вып. 3, стр. 184—188; V. Setschkareff, N. V. Gogol. Leben und Schaffen, Berlin, 1953, стр. 93—104.

² Н. И. Мордовченко. Гоголь в работе над «Портретом». «Ученые записки ЛГУ», т. 47, 1939, вып. 4, стр. 97—124.

³ Н. Л. Степанов. Н. В. Гоголь. Творческий путь. М., 1955, стр. 233—251. — Аналогичная точка зрения выражена также в работах: М. Б. Храпченко. 1) Творчество Гоголя. Изд. 2-е, М., 1956, стр. 224—234; 2) Н. В. Гоголь. Л., 1936, стр. 28—30, 44—50; В. Ермилов. 1) Н. В. Гоголь. Изд. 2-е, М., 1953, стр. 217—229; 2) Гений Гоголя. Изд. «Сов. Россия», М., 1959, стр. 214—226; Л. Гроссман. Гоголь-урбанист. В кн.: Н. В. Гоголь. Повести. М., 1953, стр. 23—28, 34—35; О. А. Кудрявцева. Петербургские повести Гоголя. В сб.: Гоголь в школе. Изд. Акад. пед. наук СССР, М., 1954, стр. 251—261; М. С. Гус. Гоголь и николаевская Россия. М., 1957, стр. 113—124.

⁴ Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 327—335.

Тема мертвящей силы золота, символизирующей наступление «меркантильного» века, гибельного для искусства, органически сочетается в «Портрете» с обличением «пошлости пошлого человека». Критика современного Гоголю аристократического общества, развратившего талант и душу живописца, сливается в повести с утверждением мысли о моральной ответственности художника за свой дар. Обвинив современную действительность, Гоголь осудил и самого человека, не сумевшего оправдать свое высокое назначение. В «Портрете» отчетливее, чем в других произведениях этого периода, отражено представление писателя о положительном идеале. По сложности и многогранности идейно-художественной проблематики повесть «Портрет», создававшаяся на протяжении почти десятилетия,⁵ является своеобразным ключом к пониманию творчества Гоголя конца 30-х—начала 40-х годов.

2

В период работы Гоголя над «Портретом» вопросы о сущности и назначении искусства, о тенденциях и путях его развития сильно занимали писателей и критиков самых различных направлений. Эти проблемы были в центре внимания кружка Пушкина, В. А. Жуковского, В. Ф. Одоевского, волновали «любомудров», интересовали Белинского, Н. И. Надеждина, Н. А. Полевого и других литературных деятелей. В самом разгаре были споры о «торговом направлении» в журналистике. В литературе обострилась борьба за утверждение реализма. Интерес к вопросам искусства в 30—40-е годы XIX века не носил только узко литературный характер. Споры о цели и содержании искусства были предметом острой политической борьбы. Примером тому служит литературная деятельность Пушкина прежде всего. Эти обстоятельства способствовали возникновению и усилению интереса писателей к теме искусства, к выяснению того, что представляет собой художник, какова его роль в обществе.

Поэт, художник, музыкант становятся главными героями многих произведений русской и западноевропейской литературы

⁵ Первая редакция повести «Портрет» опубликована в 1835 году в «Арабесках», замысел ее относится к 1832—1833 годам; вторая, окончательная редакция опубликована в «Современнике» (1842, т. XXVII, № 3). При жизни Гоголя вторая редакция была напечатана в Собрании сочинений писателя 1842 года и в Сочинениях Гоголя, изданных Н. И. Трушковским. В настоящей статье речь идет о второй редакции повести. Эстетические воззрения автора «Портрета», требующие специального исследования, в настоящей работе не рассматриваются.

30—40-х годов. Образ художника трактуется при этом разными писателями неодинаково.⁶

В. Ф. Одоевскому, яркому представителю романтизма, свойственно глубокое внимание к психологии художника, стремление разгадать и объяснить природу художественного творчества. Этим обстоятельством объясняется характерная для его повестей («Импровизатор», 1833; «Последний квартет Бетховена», 1830; «Себастьян Бах», 1835; «Живописец», 1839) интерпретация образа художника: высокоодаренная «артистическая натура», отмеченная печатью исключительности, способная жить только творческим вдохновением, противопоставлена обыденной действительности. Художник находится в извечном трагическом противоречии с обществом; его гибель объясняется несоответствием мечты о прекрасном с низменной действительностью. Понятие действительности В. Ф. Одоевским не конкретизируется, не раскрывается в ее реальных, социально и исторически определенных особенностях. В таком же плане образ художника осмысливается в произведениях малозначительных поэтов — эпигона-романтика А. Тимофеева («Художник», 1834), представителя «официальной народности» Н. Кукольника («Торквато Тассо», 1833; «Джулио Мости», 1836).

В повестях Н. А. Полевого («Живописец», 1833; «Аббадонна», 1834), особенно Н. Ф. Павлова («Именины», 1835) сделаны первые попытки социально типизировать образ художника. Живописец, герой одноименной повести Н. Полевого, — разночинец; писатель Рейхенбах («Аббадонна») — плебей; главный герой повести Н. Ф. Павлова «Именины» — крепостной музыкант. Трагическую судьбу художника авторы этих повестей в значительной степени объясняют несправедливым устройством социальной действительности. Ноты антикрепостнического протеста звучат в повествовании о крепостном музыканте. Однако романтическая струя остается в этих повестях преобладающей. В «Именинах», например, главный герой представлен как сильная личность, уделом которой является страдание.

В «Египетских ночах» Пушкина (напечатаны в 1837 году) изображение художника отличается чертами реализма.⁷ Характер поэта Чарского отмечен психологической сложностью, вместе с тем поэт показан во взаимоотношениях с окружающим свет-

⁶ Слово «художник» употребляется в широком смысле для обозначения человека искусства, творца.

⁷ Об образе поэта и его эволюции в творчестве Пушкина см. в книге: Б. С. Мейлах. Пушкин и его эпоха. Гослитиздат, М., 1958, стр. 459—518.

ским обществом. В повести обличается тупость и пошлость светской толпы, для которой искусство служит забавой и «удовольствием». Чарский выше света и вместе с тем несет на себе следы влияния этой же среды.

На Западе интерес к изображению людей искусства проявился в романтических повестях Гофмана («Золотой горшок», «Мейстр Фло», «Иезуитская церковь»), в романе «Элексир сатаны» и других произведениях, широко известных в 30—40-х годах в России. Художник Гофмана находится в постоянном противоречии с окружающей его филистерской действительностью. Единственным выходом из атмосферы мещанской ограниченности представляется Гофману бегство в мир, созданный собственным воображением писателя. Романтическая трактовка образа художника как «энтузиаста», бесплодно стремящегося к идеалу, сочеталась у Гофмана с обличением пошлости, мещанской ограниченности.⁸

Произведения О. Бальзака («Шагреновая кожа», «Неведомый шедевр»), переводы которых появились в русской журналистике во второй половине 30-х годов, посвящены темам искусства и развращающей человека власти денег.

«Портрет» явился откликом на дебатировавшиеся в 30—40-е годы актуальные литературно-эстетические проблемы. Здесь Гоголь определил свое понимание роли искусства и художника в жизни. То обстоятельство, что в период написания «Ревизора» и «Мертвых душ» Гоголь дважды принимался за работу над «Портретом» и, основательно переделав повесть, послал ее в «Современник» вместо «статьи, во многих отношениях современной» (XII, 45),⁹ свидетельствует о важном значении, которое придавал писатель своему произведению.

3

«Портрет» занимает в творчестве Гоголя особое место. С одной стороны, повесть соприкасается с «Вечерами на хуторе близ Диканьки», с другой, — с «Ревизором» и «Мертвыми душами». С «Вечерами...» ее роднит тема красоты, воспевание ее и преклонение перед нею, и тема власти денег, губительной для

⁸ Более подробно о проблеме художника и действительности в творчестве Гофмана см. в содержательной статье Н. Я. Берковского «Э. Т. А. Гофман» (в кн.: Э. Т. А. Гофман. Новеллы и повести. ГИХЛ, Л., 1936, стр. 5—97).

⁹ Здесь и далее ссылки даются по изданию: Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, тт. I—XIV, Изд. АН СССР, 1938—1952.

нравственных ценностей, заложенных в человеке. В повести, как и в «Вечерах...», Гоголь использует фантастику.

Вместе с тем, обращение к современности, к жизни маленького человека, обличение «пошлости пошлого человека», более глубокое, чем в ранних произведениях, выявление социальных контрастов и, наконец, зрелое осмысление эстетических и моральных проблем — все это сближает «Портрет» с «Ревизором» и «Мертвыми душами».

Мысль Гоголя о высоком назначении человека, ненависть к пошлости приобретают в «Портрете» особенно острое, трагическое выражение, так как в центре повести — судьба художника. Искусство и его служители представлялись Гоголю облагораживающей действенной силой, воплощением духовной красоты и добра. «Поэт, это чуткое создание, на все откликающееся в мире», — писал Гоголь в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» (VIII, 381—382). Без влияния обличительного общественно значимого искусства «мир задремал бы, обмелела бы жизнь, плесенью и тиной покрылись бы души», — утверждал писатель в «Театральном разезде», опубликованном в год завершения второй редакции «Портрета» (V, 171).

В чем своеобразие Гоголя в постановке проблемы: художник и действительность? Каковы особенности гоголевской трактовки образа живописца в «Портрете»?

Тема художника раскрывается в «Портрете» на примере Чарткова, в рассказе о художнике — друге его молодости, в повествовании о монахе-живописце. В повести идет речь о судьбе бедного художника, случайно разбогатевшего и погубившего свой талант под влиянием золота.

Своим сюжетом «Портрет» лишь на первый взгляд напоминает романтические повести, распространенные в литературе 30—40-х годов. В изображении человека искусства Гоголь осуществляет ту реалистическую тенденцию, которая отвечала требованиям времени.

Белинский, сурово критиковавший шаблонное представление о художниках как о людях необыкновенных, мечтателях, живущих только в мире поэтического вдохновения, писал в 1835 году: «Художник совсем не синоним слову сумасшедший и мученик». И выше: «Художники, особенно в наше время, и пьют, и едят, и любят денежки, как и все смертные».¹⁰

¹⁰ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 213, 212.

В обрисовке художника Гоголь выделяет типические черты, ставя Чарткова в один ряд с «маленькими людьми» «Петербургских повестей» — Пискаревым, Поприщиным, Башмачкиным. Внешний вид Чарткова свидетельствует о принадлежности художника к социально бесправной категории бедняков-разночинцев. «В это время невольно остановился перед лавкою проходивший мимо молодой художник Чартков. Старая шинель, нещегольское платье показывали в нем того человека, который с самоотвержением предан был своему труду и не имел времени заботиться о своем наряде, всегда имеющем таинственную привлекательность для молодости» (III, 80).

В облике живописца нет ничего исключительного. Художника отличают от других людей лишь свойственный ему талант и особого рода профессия. Лишняя образ художника таинственного романтического ореола, автор «Портрета» подробно описывает нищенские условия обстановки, окружающей живописца. Живет Чартков на 15-й линии Васильевского острова, ему нечем платить за квартиру. Домой он возвращается «усталый и весь в поту», «с трудом и одышкой взбирается по лестнице, облитой помоями и украшенной следами кошек и собак»; его ждет «нестерпимо холодная передняя», «комната, уставленная всяким художническим хламом», и т. д.

Среда, к которой принадлежит Чартков, дается Гоголем в социально-конкретных образах. Это слуга Чарткова — «парень в синей рубахе, его приспешник, натурщик, краскотерщик и выметатель полов», зритель картинной лавки, «забулдыга лакей», зевающий перед картинами, «солдат, этот кавалер толкучего рынка», «торговка-охтенка», мужики, «мальчишки-мастеровые», «старые лакеи», хозяин лавки, хозяин дома, где снимает квартиру Чартков, квартальный надзиратель. Гоголь показывает, что низменность и пошлость вкусов отличает этих людей от Чарткова. В понимании хозяина и квартального искусством могут называться лишь картины «благородного содержания» — «какой-нибудь генерал со звездой или князя Кутузова портрет». Произведения Чарткова, изображающие «мужика в рубахе», неприбранную комнату «с сором и дрягом», встречают с их стороны непонимание и осуждение.¹¹ В трактовке Гоголя эта примитивность, духовная скудость является не отличительным признаком толпы вообще, но типичной чертой мещанского, затхлого, рутинного мира. Таким образом, противоречие между

¹¹ Рассуждения обывателей об искусстве явно отражают высказывания официальной критики (Сенковский, Булгарин), апеллировавшей к мещанским кругам и обвинявшей Гоголя в «грязности» и «низкости» сюжета.

художником и обществом объясняется у Гоголя реалистически.¹² В этой связи нельзя согласиться с утверждением Г. Н. Поспелова, определяющего конфликт в «Портрете» и «Невском проспекте» как романтическую антитезу «гения» и «толпы».¹³ Не замечая никакой разницы между повестями Гоголя и повестями русских писателей-романтиков 30-х годов (В. Ф. Одоевский, Н. Полевой и др.), исследователь по существу возрождает концепцию Н. Котляревского, не отделявшего «Портрет» от романтических произведений о художнике.¹⁴

В «Невском проспекте», создававшемся одновременно с первой редакцией «Портрета» (1835), столкновение художника Пискарева с низкой «существенностью» трактуется реалистически.¹⁵ В судьбе Пискарева и Чарткова (до его обогащения) много общего. Оба они принадлежат к «маленьким людям», оба увлечены своим трудом, предметом их кисти служит обиденная жизнь, «низкие сюжеты» (Пискарев рисует «жалкую мину какой-нибудь нищей старухи», Чартков — портрет мужика, перспективу своей комнаты и т. п.). Оба художника гибнут в условиях русской социальной действительности.

Однако конфликт художника с обществом не является центральной проблемой «Портрета». Гоголь интересуется прежде всего вопросом о том, от чего зависит трагическая судьба человека в современной русской жизни, почему гибнет талант художника, оскудевает его духовный мир. Причины этого Гоголь находит в развращающем влиянии пошлости, «меркантилизма» на сознание художника и в самом художнике, оказавшемся недостаточно требовательным к себе и к своему таланту.

В первой редакции повести гибель Чарткова объяснялась не только растлевающей силой золота, но и вмешательством демонических сил. Во второй редакции Гоголь в значительной степени ослабляет фантастический элемент, социально и психоло-

¹² Этот вопрос подробнее освещен в статье Г. М. Фридендера «Вопросы реализма в творчестве Гоголя 30-х годов», опубликованной в данном сборнике (см. стр. 45—75).

¹³ Г. Н. Поспелов. Творчество Гоголя, стр. 115—116.

¹⁴ Н. А. Котляревский. Н. В. Гоголь, стр. 132—192.

¹⁵ См. статью: Ю. В. Манн. Образ художника в повести Гоголя «Невский проспект». В кн.: Н. В. Гоголь. Сборник статей, изд. МГУ, 1954, стр. 173—174. — См. также книгу Г. А. Гуковского «Реализм Гоголя» (стр. 337—345), где автор не только трактует конфликт художника и действительности в «Невском проспекте» как реалистический, но высказывает мысль, что именно здесь Гоголь превращает романтизм из метода писателя в его тему. «Вся повесть, весь сюжет ее, — пишет исследователь, — призваны как раз не превознести романтику Пискарева, а разоблачить ее, как, увы, иллюзию, благородную, но бессмысленную» (стр. 337).

гически обуславливая историю морального падения своего героя. Авторский замысел раскрывается в эволюции образа Чарткова.

До своего обогащения Чартков обрисован как скромный бедный труженик, отмеченный дарованием и любящий свой труд. «Временами он мог позабыть все, принявшись за кисть и отрываясь от нее не иначе, как от прекрасного прерванного сна» (III, 85). Но дух наживы. «жажда любостяжания», пошлость интересов современной действительности губят Чарткова, заставляют его соблазниться сомнительной славой модного живописца. Такая трактовка образа Чарткова явно перекликается с точкой зрения «любомудров», которую сформулировал С. П. Шевырев. «Нет, задача века уже не та... — писал он в 1835 году в статье о драме Альфреда де Виньи «Чаттертон». — Не голодом материальное общество уморило поэта; нет, оно уморило его изобилием. Изобразите мне, как это общество чувствительными прелестями выгод, честей, роскоши и неги увлекло поэта в мир земной, на завистливую почву собственности и любостяжания; как это общество и в сирого бездомного поэта, рожденного без нужд, как будто не для этого мира, поселило чувство вещественной жадности и голодом тела убило голод духа, насытило его заранее от своей трапезы... И он умолк от упоения и сытости; он продал себя обществу, как Фауст Мефистофелю, и заградил себе путь в тот мир, для которого призван. Вот задача современная».¹⁶

Провозглашая поэзию, «независимую ни от каких других отношений», С. П. Шевырев делает акцент на противопоставлении поэта, живущего в мире «чистой мечты», и «материального общества» и по существу выступает пропагандистом чистого искусства. Все это было для Гоголя неприемлемо. Общим у Гоголя с С. П. Шевыревым оказалась лишь постановка одних и тех же вопросов (растлевающее влияние денег на душу художника), отрицательное отношение к проникающему в современную литературу спекулятивному духу, который налагает на произведения искусства печать «ходячей пошлости».

Став модным живописцем, Чартков все более и более утрачивает талант. Претенциозная аристократическая публика, посещавшая салон Чарткова, предъявляла к художнику такие требования, для выполнения которых нужен был не терпеливый труд, не мастерство, а лишь «ловкость и бойкость кисти». Дамы хотели, «чтобы преимущественно только душа и характер

¹⁶ С. П. Шевырев. «Чаттертон», драма Альфреда де Виньи. «Московский наблюдатель», 1835, ч. IV, стр. 614.

изображались в портретах, чтобы остального иногда вовсе не придерживаться, округлить все углы, облегчить все изъяны и даже, если можно, избежать их вовсе». «Мужчины тоже были ничем не лучше дам. Один требовал себя изобразить в сильном энергическом повороте головы; другой с поднятыми кверху вдохновенными глазами; гвардейский поручик требовал, чтобы в глазах был виден Марс» и т. д. (III, 106). Постоянная работа над такими темами, которые «немного представляли поля для кисти», превращала Чарткова в ремесленника: «...перед ним были только мундир, да корсет, да фрак, перед которым чувствует холод художник и падает всякое воображение» (III, 109).

Нравственное растрепывание Чарткова, утверждает Гоголь, произошло неслучайно: оно обуславливалось, по мысли писателя, не только отрицательным воздействием внешней среды, но и несовершенством самой личности художника. Чартков мечтает о том, чтобы запереться в комнате и работать для себя, не торопясь, «не на продажу». В то же время ему не чуждо желание «блеснуть», приобрести материальное благополучие. «Иногда хотелось, точно, нашему художнику кутнуть, щегольнуть, словом кое-где показать свою молодость» (III, 85). Иногда завидовал он участи богача-живописца, скопившего себе денежный капитал «бойкостью кисти».

Стремления Чарткова, с одной стороны, социально обусловлены. Такие мысли приходили в голову художника не во время вдохновенного труда, но «когда не на что было купить кистей и красок, когда неотвязчивый хозяин приходил раз по десяти на день требовать платы за квартиру». Вместе с тем, с другой стороны, Гоголь показывает, что в художнике оказались сильнее не мечты о труженической жизни, а честолюбивые желания. Ради легкой славы Чартков пренебрег своим дарованием, изменил своему высокому назначению.

На истории художника Чарткова Гоголь раскрывает процесс разрушения человеческой личности в современном обществе. Пока художник был верен искусству, подлинному труду, его отличал талант, способность самозабвенно увлекаться работой. По мере того как он, соблазненный «суетными побуждениями», становится ремесленником, благородные человеческие чувства вытесняются в нем холодным эгоизмом, тщеславием, пошлым стремлением «блеснуть» и «затмить во что бы то ни стало».

Осуждение писателем пошлого аристократического общества, которому стал служить Чартков, сливается, таким образом, с обвинением живописца, «задавившего корою своей земности высокое назначение человека».

Обличая «пошлость пошлого человека», осуждая «дух меркантильности, овладевший XIX веком», Гоголь глубоко верит в необходимость и возможность сохранения самим человеком высоких нравственных качеств.¹⁷ Писатель отстаивает мысль о моральной ответственности художника за свой талант. Профессор, учитель Чарткова, предостерегает его: «Смотри, брат, у тебя есть талант; грешно будет, если ты его погубишь» (III, 85). С подобным же напоминанием обращается старый монах-живописец к своему сыну: «У тебя есть талант; талант есть драгоценный дар бога — не погуби его» (III, 135). Сам Гоголь буквально повторяет эти слова в одном из писем 1842 года: «Талант есть божий дар, и горе тому, кто пренебрежет им!» (XII, 37).¹⁸

Изменив искусству, Чартков, по мнению Гоголя, совершил преступление, своего рода моральное самоубийство. Всей историей Чарткова, особенно ее финалом, Гоголь утверждает, что за бесплодно прожитую жизнь, за погубленный дар человека ждет возмездие.

После запоздалых мук и сожалений о погубленной жизни Чартковым овладела «ужасная зависть, зависть до бешенства. Желчь проступала у него на лице, когда он видел произведение, носившее печать таланта» (III, 115). Он начал скупать все лучшие произведения искусства и уничтожать их. Изменился внешний облик художника: «...хула на мир и отрицание изображалось само собой в чертах его. Казалось, в нем олицетворился тот страшный демон, которого идеально изобразил Пушкин» (III, 115). Сравнением Чарткова с демоном Гоголь осуждал своего героя. Как справедливо отметил Н. И. Мордовченко, пушкинский демон — символ сомнения и отрицания — является в глазах Гоголя «страшным демоном».¹⁹ Но образ демона имеет и еще одно значение. В нем заключена мысль о возмездии, которое заслуженно несет Чартков.²⁰ Недаром образ демона или

¹⁷ В одном из лирических отступлений в «Мертвых душах» Гоголь призывает молодое поколение забирать с собою в путь все человеческие движения, не оставляя их на дороге.

¹⁸ См. письма Гоголя к М. П. Балабиной от 17 февраля 1842 года, к В. А. Жуковскому от 26 июня 1836 года (XI, 48—49). «Могу сказать, что я никогда не жертвовал свету моим талантом, — писал Гоголь. — Никакое развлечение, никакая страсть не в состоянии была на минуту овладеть моею душою и отвлечь меня от моей обязанности. Для меня нет жизни вне моей жизни».

¹⁹ Н. И. Мордовченко. Гоголь в работе над «Портретом», стр. 120—121.

²⁰ Необходимо учесть и точку зрения Н. Л. Степанова, который считает, что с пушкинским демоном Гоголь связывал демоническую страсть

«отпавшего ангела» используется Гоголем при изображении раскаяния Чарткова. Чувствуя исчезновение своего таланта, Чартков стремится вновь отдаться творчеству. Он отбрасывает все безжизненные, «модные картинки», заполнявшие его мастерскую, и тщетно пытается создать настоящее произведение. С этой целью Чартков обращается к сюжету «отпавшего ангела», олицетворяющему раскаяние за совершенный грех, как к теме, особенно отвечающей его настроению. Картина трагической гибели безумного Чарткова среди уничтоженных им прекрасных произведений искусства свидетельствует о свершившемся наказании художника.

Сама идея возмездия имеет у Гоголя, несомненно, религиозный оттенок. Это обстоятельство, связанное с усилением религиозных исканий Гоголя в начале 40-х годов, придает повести (уже в первой ее части) усложненный характер.²¹

4

В образе Чарткова Гоголь показал художника таким, каким он видел его в современной жизни, полной социальных противоречий, враждебной миру искусства и человечности. Вместе с тем, в «Портрете» отразилось представление Гоголя о том, каков должен быть настоящий художник.

Истории Чарткова противопоставлены судьба художника — друга молодости Чарткова и особенно судьба живописца-монаха. В самом несходстве жизненных путей этих живописцев скрывается осуждение Чарткова.

Преданность искусству, почти аскетический образ жизни — главное, что подчеркивает Гоголь в молодом художнике. Живя в Италии, «как отшельник погрузился он в не развлекаемые ничем занятия». «Ему не было до того дела, толковали ли о его характере, о его неумении обращаться с людьми, о несоблюдении светских приличий, об унижении, которое он причинял званию художника своим скудным нещегоольским нарядом. Все пренебрегал он, все отдал искусству» (III, 110—111).

Неслучайно для Гоголя упоминание «Илиады» Гомера как настольной книги «поэта-художника», в которой «есть все, что захочешь». В значительной мере апелляция к «Илиаде» находится в связи с мыслью Гоголя о необходимости неустанного

зависти, доведшую Сальери до преступления (Н. Л. Степанов. Н. В. Гоголь. Творческий путь, стр. 237).

²¹ В литературе о Гоголе часто противопоставляется первая часть повести — как полностью реалистическая, ясная — второй части, сложной и противоречивой. На самом деле повесть представляет собой единое целое и в первой и во второй ее частях.

служения художника прекрасному и совершенному искусству. Художник должен быть далек от «шумных бесед» и «споров», — утверждает Гоголь, характеризуя молодого живописца; несущественно, «за пуристов он или против пуристов», важно, чтобы он «извлекал из всего только то, что было в нем прекрасно».

Объективно в этом положении содержались реакционные тенденции. Они сказались в значительной степени в провозглашении искусства, далекого от социальной борьбы. Но субъективно Гоголь утверждал независимость искусства и художника от «меркантильных» интересов «подлой современности», писатель защищал искусство от внешних посягательств на него.²² В письмах 40-х годов Гоголь, как и в «Портрете», отрицательно отзывался о произведениях, проникнутых пошлыми вкусами «рынка», «презренным холодом торговли да ничтожества».²³

В художнике-монахе, изображенном во второй части «Портрета», Гоголь выделяет черты, которым он явно симпатизирует. Как и Чартков, это обыкновенный «маленький человек», житель Коломны, близкий к «пепельному люду». Но в своих внутренних качествах старый живописец противопоставлен Чарткову. Монах-живописец был художник-самоучка, «увлеченный только одной жаждою усовершенствования». Гоголь отмечает в нем талантливость, свойственную русскому народу. Работая много и бескорыстно, он изучал классиков: Рафаэля, Леонардо да Винчи, Тициана, Корреджио, «внутренним инстинктом чувствовал присутствие мысли в каждом предмете». Любимая мысль Гоголя об аскетизме художника, преданности его искусству и труду выражена во второй части «Портрета» наиболее полно. Идея о нравственной ответственности художника за свой талант воплощена в образе монаха-живописца, сумевшего, в отличие от Чарткова, преодолеть силы, могущие погубить его дарование, и сохранить незапятнанным высокое звание человека искусства.

Путем нравственного самоусовершенствования, «непостижимого самоотвержения», терпения и глубокой «благочестивой веры» художник достигает большого мастерства в живописи. Подвижническая монастырская жизнь оберегает душевную чистоту, которая необходима для художника в такой же мере, как неустанный труд и безграничная любовь к своему делу.

²² Нельзя согласиться с точкой зрения В. Ермилова, усмотревшего в словах Гоголя об «Илиаде» только проповедь чистого искусства (В. Е р м и л о в. Н. В. Гоголь, стр. 225).

²³ См. письма к В. Ф. Одоевскому от 15 марта 1838 года, М. П. По-годину — 1838 года (XI, 130—131, 76—78).

Благочестивый живописец, противопоставленный автором «Портрета» «холодным, раздробленным характерам», «потрясающей тине мелочей», пошлости современной жизни, явился, подобно идеальному помещику Костанжогло во второй части «Мертвых душ», воплощением положительных взглядов Гоголя.

Образы художников во второй части повести — живописца-монаха, овеянного религиозными представлениями Гоголя, и друга молодости Чарткова — во многом схематичны. Это обстоятельство объясняется в значительной мере тем, что они служат рупором авторских идей. В повествовании об этих героях Гоголь прежде всего излагает свои эстетические воззрения. Нельзя не отметить, что у Гоголя было стремление ввести реалистические элементы в обрисовку образа монаха-живописца. Об этом свидетельствует устранение Гоголем в какой-то степени мистических и фантастических мотивов из второй части «Портрета» во второй редакции. Но если образ Чарткова обрисован Гоголем реалистически, с художественной полнотой, то изображение монаха-живописца отмечено печатью романтизма. Создавая этот образ, Гоголь обращается к романтической традиции, против которой он выступал в первой части повести. Старый художник живет в мире искусства и религиозных настроений. Точка зрения Гоголя на монаха-живописца близка к представлениям романтиков о художнике как отшельнике, призванном служить одному искусству. В духе романтизма Гоголь использует фантастику во второй части повести и традиционные романтические ситуации, аналогичные тем, к которым прибегает в своих фрагментах Ваккенродер («Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком»),²⁴ Гофман (роман «Элексир сатаны»). Судьба живописца связана с фигурой демонического ростовщика, художник наказывается за то, что кисть его послужила дьявольским орудием;²⁵ искупая грех, он проходит искус, живет в уединенной обители и т. д.

Но автор «Портрета» использовал романтическую традицию оригинально. Для Гоголя важно было подчеркнуть в монахе-живописце не исключительность, свойственную «артистической

²⁴ Гоголь не мог не знать об этой книге, переведенной московскими «любомудрами» С. П. Шевыревым, В. П. Титовым и Н. А. Мельгуновым в 1826 году.

²⁵ Живописец наказывается не только за то, что предметом его изображения была дьявольская сила, воплощенная в ростовщике. Рисуя портрет ростовщика, он был слишком верен природе, «преследуя ее с буквальной точностью». Нарушение правил искусства тоже послужило поводом для мук и возмездия, которое совершилось над старым художником.

натуре», а понимание художником высокой нравственной роли искусства, осознание им своей ответственности перед людьми.

В повествовании о старом художнике Гоголь не случайно обратился к романтическим средствам изображения. Они понадобились для воплощения его положительного идеала.

В положительной программе Гоголя многое было справедливо для того времени. В ней отразилась вера писателя в неисчерпаемые духовные силы человека. В условиях острых социальных противоречий Гоголь указывал на нравственно преобразующее значение искусства. Гоголь ставил перед художником гуманистические воспитательные цели. Исходя из своих представлений о должном, Гоголь обличал духовное уродство, пошлость, обывательскую тупость современного дворянско-помещичьего общества. Свое отрицательное отношение к уродливым сторонам его Гоголь высказал в полнокровных типических образах (Чартков в «Портрете», герои «Мертвых душ», «Ревизора»), которые давали возможность глубоко истолковывать творчество писателя. Гоголевские идеалы были неизмеримо выше и нравственнее этических норм окружавшего писателя дворянско-помещичьего общества.

То обстоятельство, что положительные взгляды Гоголя отчасти были связаны с религией, имеет свое историческое оправдание. В начале XIX века широкие гуманистические идеалы (вера в неограниченные духовные возможности человека, идея братства, свободы, надежды на торжество справедливости и гармонии в обществе) порой облекались в религиозные формулы. Примером тому могут служить гуманистические идеи утопического социализма, известного в России в 30-е годы. Положительные стороны в религиозной этике принимались не одним Гоголем, но многими лучшими людьми 30-х—начала 40-х годов (П. Я. Чаадаев, В. С. Печерин, молодой А. И. Герцен).

Вместе с тем, бесспорно, что в программе Гоголя были абстрактные, утопические, ложные стороны, уводившие от понимания конкретных задач социальной борьбы. Надежды Гоголя на изменение «обмелевшего мира» и устранение общественного зла связывались с нравственно облагораживающим воздействием искусства и религии, с перевоспитанием личности путем нравственного самоусовершенствования. Средства, какие Гоголь предлагал для устранения пошлости, духовного уродства, порождаемого веком «меркантилизма», были, таким образом, ограничены, недостаточны и абстрактны.

Единственный критический отзыв о второй редакции «Портрета» при жизни Гоголя принадлежит Белинскому.

В статье «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя „Мертвые души“» Белинский писал:

«Первая часть повести, за немногими исключениями, стала несравненно лучше именно там, где дело идет об изображении действительности (одна сцена квартального, рассуждающего о картинах Чарткова, сама по себе, отдельно взятая, есть уже гениальный эскиз); но вся остальная половина повести невыносимо дурна и со стороны главной мысли и со стороны подробностей. Мысль повести была бы прекрасна, если бы поэт понял ее в современном духе: в Чарткове он хотел изобразить даровитого художника, погубившего свой талант, а следовательно, и самого себя жадностью к деньгам и обаянием мелкой известности. И выполнение этой мысли должно быть просто, без фантастических затей, на почве ежедневной действительности: тогда Гоголь с своим талантом создал бы нечто великое. Не нужно было бы приплетать тут и страшного портрета с страшно смотрящими живыми глазами (в котором поэт, кажется, хотел выразить гибельные следствия копирования с натуры, и выразил черезчур затейливо, холодно и сухо аллегорически); не нужно было ни ростовщика, ни аукциона, ни многого, что поэт почел столь нужным, именно оттого, что отдалился от современного взгляда на жизнь и искусство».²⁶

Белинский отрицательно оценил вторую часть повести, назвав взгляды Гоголя на искусство и на жизнь несовременными. Со свойственной ему проницательностью критик — революционный демократ увидел в абстрактных гуманистических идеалах Гоголя слабые стороны и отметил их как не отвечающие основным задачам времени — задачам активного революционного преобразования жизни.

Белинский не мог не понимать, что Гоголь обличал недостатки современности с позиций своих идеальных представлений о жизни, которые были выше этических норм крепостнического общества. Определяя характер юмора Гоголя, Белинский писал в статье «Русская литература в 1841 году»: «В повестях, помещенных в „Арабесках“, Гоголь от веселого комизма переходит к „юмору“, который у него состоит в противоположности созерцания истинной жизни, в противоположности идеала жизни — с действительностью жизни» (разрядка моя, — Н. А.).²⁷ В борьбе за социально обличительное направление в русской литературе Белинский сосредоточивал основное

²⁶ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 426—427.

²⁷ Там же, т. V, стр. 567.

внимание на критическом содержании творчества Гоголя, подчеркивал «верность натуре» в его произведениях, имея в виду правдивое и глубокое проникновение писателя в сущность отрицательных явлений. Опираясь на творчество Гоголя, Белинский обосновывал в 40-х годах принципы критического реализма, пропагандировал программу натуральной школы, защищал взгляд на искусство как на действенное средство изменения жизни. То, что было положительным в идеалах Гоголя, Белинский оставляет пока в стороне, без разъяснений, как не имеющее в данное время значения первостепенной важности.

В своем отзыве о «Портрете» Белинский сочувственно отнесся к тому, что являлось достижением Гоголя. Отрицательное отношение к уродливым сторонам русской жизни — критика духовной ограниченности, рутинности, обличение «пошлости пошлого человека» — все это положительно оценено Белинским, указавшим на правдивое «изображение действительности в „Портрете“».

Изучение повести «Портрет» позволяет судить о сложности и многообразии аспектов в решении Гоголем проблемы художника и действительности.

В отличие от писателей-романтиков, Гоголь реалистически объясняет конфликт художника и общества. Мотивируя социально и психологически поступки и характер героя, ставя его в зависимость от окружающей среды, писатель тем самым углубляя критику современной действительности. То обстоятельство, что Гоголь возлагал моральную ответственность за погубленный талант и на самого Чарткова, свидетельствует о его глубоком понимании роли и назначения художника, который должен своим искусством искоренять зло, губящее жизнь людей.

Несмотря на абстрактность и ограниченность положительного идеала Гоголя, сформулированного в «Портрете» в связи с образом художника, мысль Гоголя о нравственно преобразующем значении искусства в период борьбы за реализм была прогрессивна.

Решение Гоголем проблемы художника и действительности образными средствами «Портрета» способствовало утверждению реалистического художественного метода в русской литературе и открывало широкие перспективы для теоретического обоснования этой важной эстетической проблемы в учении Белинского о реализме.





Е. И. КИЙКО

БЕЛИНСКИЙ О «БЕДНЫХ ЛЮДЯХ» ДОСТОЕВСКОГО

Натуральная школа — понятие сложное и в значительной мере условное. В числе представителей натуральной школы Белинский называл таких противоположных по художественным особенностям писателей, как Лермонтов и Даль, Герцен и Гончаров, Тургенев и Достоевский.

В. В. Виноградов, специально занимавшийся изучением творчества писателей натуральной школы, писал по этому поводу: «Поэтическая индивидуальность, рассматриваемая с генетической точки зрения, обнаруживает всегда сложное сплетение и борьбу разнородных художественных форм. Поэтому она сама по себе не укладывается в рамки той или другой школы».¹ При всем том понятие школы в историко-литературном изучении существует. Оно возникает благодаря тому, что ряду хронологически смежных художественных произведений присущи характерные особенности, сближающие их с одним и тем же «эстетическим центром».² Характерным признаком, который позволил Белинскому объединить названных писателей и отнести их к единому направлению в русской литературе, был реалистический метод воспроизведения действительности, а «эстетическим центром», к которому они все тяготели, являлось творчество Гоголя.

Таким образом, натуральная школа — это термин, которым обозначается определенный этап в истории русского реализма послепушкинского периода, когда реалистический метод определял уже не только генеральную линию развития литературы, но и стал массовым явлением русской литературы.

¹ В. Виноградов. Сюжет и архитектура романа Достоевского «Бедные люди» в связи с вопросом о поэтике натуральной школы. См.: Творческий путь Достоевского. Сборник статей под ред. Н. Л. Бродского, «Сеятель», Л., 1924, стр. 51.

² Там же.

Писатели натуральной школы отличались друг от друга не только индивидуальным своеобразием художественных приемов творчества, но и общественно-политическими взглядами.

При всем том, несмотря на идеологические разногласия, писателей натуральной школы объединяли общие ближайшие цели борьбы с крепостным правом и за демократизацию русского общества, т. е. им всем были близки те требования, которые сформулировал Белинский в зальцбруннском письме к Гоголю.³

Деятельность Белинского, теоретика и организатора натуральной школы, не ограничивалась только обобщением явлений современной ему литературы: его критические статьи давали мощный импульс развитию ее как литературы, неразрывно связанной с освободительным движением народа. Н. И. Мордовченко справедливо отметил, что борьба за торжество эстетических принципов натуральной школы была для Белинского в то же время борьбой за социальное переустройство общества.⁴ Белинский, приближаясь в последние годы своей жизни к материалистическому пониманию исторического процесса, неоднократно писал, что задачи, стоящие перед русским обществом, — т. е. освобождение народа, полное освобождение человеческой личности, — могут быть разрешены только при условии глубокого изучения самой русской действительности. Но Белинский не только призывал к изучению действительности. Исходя из своего понимания исторического процесса и из утверждения, что народ является определяющей силой истории, Белинский указывал и на то, какие явления в жизни страны нужно изучать в первую очередь.⁵

В критическом обзоре за 1845 год, т. е. за период, когда появились два тома «Физиологии Петербурга», которые были восприняты как манифест новой литературной школы, продолжавшей гоголевские традиции, Белинский писал: «Если бы нас спросили, в чем состоит существенная заслуга новой литературной школы, мы отвечали бы: в том именно, за что нападает на нее близорукая посредственность или низкая зависть, — в том, что от высших идеалов человеческой природы и жизни

³ См.: Ю. Г. Оксман. Письмо Белинского к Гоголю как исторический документ. «Ученые записки Саратовского университета», т. 31, 1952, стр. 111—204.

⁴ Н. И. Мордовченко. В. Белинский и русская литература его времени. Гослитиздат, М.—Л., 1950, стр. 224.

⁵ О взглядах Белинского этого периода на историческую роль народных масс см.: Е. И. Кийко. Белинский в «Современнике». «Ученые записки ЛГУ», № 171, серия филологических наук, вып. 19, 1954, стр. 54—119.

она обратилась к так называемой „толпе“, исключительно избрала ее своим героем, изучает ее с глубоким вниманием и знакомит ее с нею же самой. Это значило совершить окончательно стремление нашей литературы, желавшей сделаться вполне национальной, русской, оригинальной и самобытной: это значило сделать ее выражением и зеркалом русского общества, одушевить ее живым, национальным интересом».⁶

Таким образом, Белинский видел заслугу русской литературы не только в том, что она правдиво отображала действительность, а особенно в том, что в действительности она на первый план выдвинула жизнь «толпы».

Если мы обратимся к «Физиологии Петербурга», то увидим, что героями литературных очерков, напечатанных в этих сборниках, были мужики, дворники, шарманщики, обитатели петербургских трущоб, чиновники. Жизнь толпы, жизнь низших слоев русского общества и нужно, по мнению Белинского, в первую очередь изучать, так как именно народ является определяющей силой истории.

Однако задача литературы — не только изучить жизнь народа, но и внести в его сознание «верный взгляд» на действительность. А этот «верный» взгляд на действительность заключался прежде всего в том, что нужно было «толпу» «познакомить с нею же самою». Нужно было открыть «толпе» глаза на причину общественного зла. Нужно было доказать, что не дурными природными человеческими качествами объясняются пороки общества, а что, наоборот, пороки людей происходят от неразумного устройства общества.

Такова была общественно-литературная позиция Белинского, когда он в мае 1845 года прочитал роман «Бедные люди» и познакомился с его автором, до тех пор никому не известным литератором Достоевским.

Первое произведение молодого автора, как об этом пишет и сам Достоевский,⁷ было встречено Белинским с восторгом, но написать о нем специальную статью он не мог до выхода в свет «Петербургского сборника», в котором «Бедные люди» печатались. Не имея возможности прямо писать о взволновавшем его

⁶ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, Изд. АН СССР, М., стр. 388. — Далее ссылки на это издание (тт. I—XIII, 1953—1959) даются в тексте после буквы «Б».

⁷ Ф. М. Достоевский, Полное собрание художественных произведений, т. XII, под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева, ГИЗ, Л., стр. 29—33. — Далее ссылки на это издание (тт. I—XIII, 1926—1930) даются в тексте после буквы «Д».

романе, Белинский впервые откликнулся на «Бедных людей» в рецензии на стихотворения Петра Штавера (1845).

Вероятность подобного предположения подкрепляется не только содержанием рецензии, но и следующими фактами: знакомство Достоевского с Белинским и чтение последним «Бедных людей» состоялось в мае 1845 года, а рецензия на стихотворения Петра Штавера помещена в июльском номере «Отечественных записок» того же года (цензурное разрешение 30 VI 1845). Следовательно, эта рецензия писалась Белинским в июне 1845 года, под непосредственным впечатлением от чтения «Бедных людей» и тех споров, которые вызвал новый роман.

Много лет спустя, вспоминая свое знакомство с Белинским, Достоевский писал: «Я застал его страстным социалистом, и он прямо начал со мною с атеизма» (Д., XI, 8).

С этих позиций — социалиста, верящего в то, что «настанет время, когда... не будет богатых, не будет бедных... но будут братья, будут люди» (Б., XII, 70—71), и атеиста, утверждавшего, что революция непременно должна начинаться с атеизма, ибо необходимо прежде всего низложить «ту религию, из которой вышли нравственные основания отрицаемого им общества» (Д., XI, 8), — и был оценен Белинским роман Достоевского «Бедные люди».

Рецензия на стихотворения Петра Штавера, как и множество других рецензий, написана критиком не столько ради разбора не имеющих никакого эстетического значения стихотворений начинающего автора, сколько для того, чтобы высказать свои мысли по поводу насущных задач русской литературы.

Не называя имени Достоевского, но несомненно под влиянием мыслей, навеянных чтением «Бедных людей», Белинский писал в этой рецензии: «Вообще люди, по своей натуре, более хороши, нежели дурны, — и не натура, а воспитание, нужда, ложная общественная жизнь — делают их дурными. Почти во всяком из них, даже в самом дурном, есть своя прекрасная, человеческая сторона, только трудно подсмотреть ее и открыть ее. Последнее составляет благороднейшую миссию поэта: ему принадлежит по праву оправдание благородной человеческой природы, так же как ему же принадлежит по праву преследование ложных и неразумных основ общественности, искажающей человека, делающей его иногда зверем, а чаще всего бесчувственным и бессильным животным.

«Люди — братья друг другу, хотя неразумность их отношений и делает их естественными врагами. Благородно, велико и свято призвание поэта, который хочет быть провозвестником братства людей» (Б., IX, 175).

Точно так же, не упоминая о Макаре Девушкине, но несомненно имея в виду этот образ, Белинский писал далее, что «все истинное и великое просто и скромно; оно целомудренно стыдится своего достоинства, как красота целомудренно стыдится наготы своей, и оттого делается еще прекраснее» (Б., IX, 177).

Связь основных положений рецензии на стихотворения Петра Штавера с раздумьями Белинского о сущности «Бедных людей» подтверждается также и тем, что в статье о «Петербургском сборнике», где Белинский впервые дает подробный анализ романа Достоевского, содержится фраза, почти дословно повторяющая приведенное выше рассуждение Белинского о высоком призвании писателя раскрывать благородную человеческую природу: автор, писал Белинский, «в лице Макара Алексеича показал нам, как много прекрасного, благородного и святого лежит в самой ограниченной человеческой натуре» (Б., IX, 554).

Значение романа Достоевского для Белинского состояло в том, что в этом романе писатель, наделенный огромным талантом, с поразительной реалистической глубиной раскрыл внутренний мир сложных и высоких по своей сущности психологических переживаний забитого демократического героя.

Белинский приветствовал молодого автора за то, что муза его «любит людей на чердаках и в подвалах и говорит о них обитателям раззолоченных палат: „Ведь это тоже люди, ваши братья“» (Б., IX, 554).

Гуманным чувством в романе проникнуто изображение каждого бедняка.

«Обратите внимание, — писал Белинский, — на старика Покровского — и вы увидите ту же гуманную мысль автора. Подставной муж обольщенной, обманутой женщины, потом угнетенный муж разлихой бой-бабы, шут и пьяница — и он человек!

«Вы можете смеяться над его любовью к своему мнимому сыну, напоминающею робкую любовь собаки к человеку; но если, смеясь над нею, вы в то же время глубоко ею не трогаетесь, если изображение Покровского, с книгами в кармане и подмышкою, без шапки на голове, в дождь и холод бегущего, с видом помешанного, за гробом смешно любимого им сына, не производит на вас трагического впечатления — не говорите об этом никому, чтоб какой-нибудь Покровский, шут и пьяница, не покраснел бы за вас, как за человека...» (Б., IX, 554).

В гуманизме автора Белинский видел одну из главных отличительных особенностей романа, причем гуманизм романа, по мнению Белинского, окрашен в трагические тона: «Вообще, трагический элемент глубоко проникает собою весь этот роман»

(Б., IX, 554), — отмечал критик. Трагический элемент романа обусловлен в истолковании Белинского именно тем, что эти «более хорошие, нежели дурные» люди, попадая в «ложные, неразумные» общественные условия, становятся «ограниченными и смешными» и, что самое страшное, перестают замечать унижительность своего положения. Покорность «бедных людей» из романа Достоевского — вот что, по мнению Белинского, было трагичным! Белинский писал в статье о «Петербургском сборнике», что трагический элемент «тем поразительнее, что он передается читателю не только словами, но и понятиями Макара Алексеича!» (Б., IX, 554).

Что имел в виду Белинский, говоря о трагизме «понятий» Макара Девушкина, разъяснится, если мы обратимся к воспоминаниям Достоевского о Белинском. Вот что говорил Белинский (в изложении Достоевского) по этому поводу: «Да ведь этот ваш несчастный чиновник — ведь он до того заслужился и до того довел себя уже сам, что даже и несчастным-то себя не смеет почесть от приниженности, и почти за вольнодумство считает малейшую жалобу, даже права на несчастье за собою не смеет признать и, когда добрый человек, его генерал, дает ему эти сто рублей, — он раздроблен, уничтожен от изумления, что такого, как он, мог пожалеть „их превосходительство“, не „его превосходительство“, а „их превосходительство“, как он у вас выражается! А эта оторвавшаяся пуговица, а эта минута целования генеральской ручки — да ведь тут уж не сожаление к этому несчастному, а ужас, ужас! В этой благодарности-то его ужас! Это трагедия! Вы до самой сути дела дотронулись, самое главное разом указали» (Д., XII, 31—32).

В соответствии с определением главных особенностей романа, заключающихся в гуманизме и трагизме, Белинский и раскрывал читателю идейный его смысл. Анализируя роман, Белинский выписал из него те страницы, которые соответствовали его пониманию сущности «трагического элемента». Так, в своей статье Белинский приводил те места из романа Достоевского, где идет речь о бедственном положении семьи Горшкова; его внимание привлекли также петербургские уличные сцены: описание шарманщика и мальчика-нищего; особенно подробно Белинский процитировал письмо Девушкина о «страшной сцене» у его превосходительства. Приведа это место почти целиком, Белинский писал: «Такая страшная сцена может не потрясти глубоко только душу такого человека, для которого человек, если он чиновник не выше 9-го класса, не стоит ни внимания, ни участия. Но всякое человеческое сердце, для которого в мире ничего нет выше и священнее человека, кто бы он ни был, всякое челове-

ское сердце судорожно и болезненно сожмется от этой — повторяем — *страшной, глубоко патетической сцены*. . . И сколько потрясающего душу действия заключается в выражении его благодарности, смешанной с чувством сознания своего падения и с чувством того самоунижения, которое бедность и ограниченность ума часто считают за добродетель!» (Б., IX, 561).

Белинскому чуждо было стремление к идеализации Макара Девушкина и ему подобных. Например, он подчеркивал, что «не все бедняки такого рода похожи на Макара Алексеича в его хороших свойствах» (Б., IX, 554). Но тем не менее изображение таких людей являлось, по мнению Белинского, насущной задачей литературы, потому что «на таких людей мало обращают внимания, мало ими занимаются, мало их знают» (Б., IX, 554).

Положительные качества, проявляющиеся в характере «бедняка», обреченного общественными условиями на вечную борьбу с нуждой, с большим основанием свидетельствуют о благородстве «человеческой природы» и являются вопиющим контрастом по отношению к «неразумным основам общественности» — таков вывод Белинского.

Однако истолкование романа в статье Белинского расходится с замыслом самого автора. Белинский истолковал смысл романа как протест против социального неравенства, освященного неразумным общественным устройством. Протест же Достоевского в «Бедных людях» «направлен против разительных контрастов богатства и бедности, а не против противоречия гнета и свободы», как справедливо писал В. Кирпотин в своей о многом спорной статье о «Бедных людях».⁸

Идеологическая позиция Достоевского, отношение его как автора к изображаемой в «Бедных людях» действительности были завуалированы эпистолярной формой повествования. Обо всем происходящем в «Бедных людях» читатель узнает только из писем или записок героев. Это своеобразие творческого метода Достоевского было отмечено М. Бахтиным: «Уже в первый „гоголевский период“ своего творчества Достоевский изображает не „бедного чиновника“, но *самосознание* бедного чиновника».⁹ Действительно, автор «Бедных людей» как бы исчезает, предоставляя своим героям полную свободу судить о действительности, их окружающей, с точки зрения их собственного мировосприятия. Такая позиция автора была им избрана созна-

⁸ В. Кирпотин. «Бедные люди» — первый роман Ф. М. Достоевского. «Октябрь», 1946, кн. 1—2, стр. 169.

⁹ М. М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. «Прибой», Л., 1929, стр. 55.

тельно. В одном из писем Достоевский возмущался тем, что читатели и критики романа путают героя «Бедных людей», Макара Девушкина, с их автором. «Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и не вдогад, что говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может».¹⁰ И все-таки, хотел автор того или нет, его точка зрения в романе сказалась. Расхождение между революционно-демократическим истолкованием «Бедных людей», которое содержится в статье Белинского, и замыслом Достоевского наиболее четко проявилось в отношении, с одной стороны, автора, а с другой стороны, критика к сущности «трагического элемента» в романе. Смысл этих расхождений сводился к вопросу, с каких позиций должен быть «реабилитирован» человек? С социальных, во имя активной борьбы за переустройство общества, как того требовал Белинский, или с нравственно-психологических?

В первом случае под «реабилитацией» подразумевалось социальное прозрение личности, преодоление ею рабской психологии, во втором — пассивное раскрытие нравственной красоты униженных и оскорбленных.

В соответствии с этим Белинский видел трагизм «Бедных людей» в попрании человеческого достоинства и в том, что Макара Девушкин не протестует против социального неравенства; автора же «Бедных людей» волновала не столько проблема взаимоотношения неразумного общества и благородного, но забитого человека, сколько глубоко интимная трагедия униженного героя. Поэтому Белинский увидел кульминационный пункт «трагического элемента» романа в «страшной» сцене с «их превосходительством», а по концепции автора — трагической кульминацией романа является последнее письмо Макара Девушкина, его вопль: «Я, маточка, под колеса брошусь, а вас не пушу уезжать!.. Да вы знаете ли только, что там такое, куда вы едете-то, маточка? Вы, может быть, этого не знаете, так меня спросите! Там степь, родная моя, там степь, голая степь; вот как моя ладонь голая! Там ходит баба бесчувственная, да мужик необразованный, пьяница ходит. Там теперь листья с дерев осыпались, там дожди, там холодно, — а вы туда едете!» (Д., I, 105).

Особенность художественного метода Достоевского, который состоял в сосредоточении внимания писателя главным образом на анализе психологических переживаний героя, уловил В. Май-

¹⁰ Ф. М. Достоевский, Письма, т. 1, под редакцией и с примечаниями А. С. Долинина, ГИЗ, М.—Л., 1930, стр. 86.

ков. Он писал в отчете о русской литературе за 1846 год: «И Гоголь, и г. Достоевский изображают действительное общество. Но Гоголь — поэт по преимуществу социальный, а г. Достоевский — по преимуществу психологический. Для одного индивидуум важен как представитель известного общества или известного круга; для другого самое общество интересно по влиянию его на личность индивидуума... У г. Достоевского... встречаются поразительно художественные изображения общества, но они составляют у него фон картины и обозначаются большею частью такими тонкими штрихами, что совершенно поглощаются огромностью психологического интереса».¹¹

Макар Девушкин — герой, который не протестует против общественного устройства; наоборот, существующий иерархический порядок кажется ему единственно возможным и справедливым. В одном из писем он рассуждал: «...всякое состояние определено всевышним на долю человеческую. Тому определено быть в генеральских эполетах, этому служить титулярным советником; такому-то повелевать, а такому-то безропотно и в страхе повиноваться» (Д., I, 56).

Общественное положение, которое занимает М. Девушкин, не вызывает у него возмущения. Не возникает также у Макара Девушкина мысли об изменении участи всех бедняков. Он мечтает только о том, чтобы его Варенька не знала нужды, да стремится всеми силами сохранить «амбицию», внешние признаки приличия, не показать своей бедности; поэтому «Шинель» Гоголя, которая попала в руки Макара Девушкина, вызывает с его стороны бурю негодования именно тем, что там рассказана вся правда о жизни Акакия Акакиевича: «Так после этого и жить себе смирно нельзя, в уголочке своем — каков уж он там ни есть, — жить воды не замутя, по пословице, никого не трогая, зная страх божий, да себя самого, чтобы и тебя не затронули, чтобы и в твою конуру не пробрались, да не подсмотрели, — что, дескать, как ты себе там по-домашнему, что вот есть ли, например, у тебя жилетка хорошая, водится ли у тебя что следует из нижнего платья, есть ли сапоги, да и чем подбиты они; что ешь, что пьешь, что переписываешь?» (Д., I, 56).

Характерно, что Макар Девушкин больше всего остался недоволен концом «Шинели», т. е. той частью повести, в которой гоголевский пафос обличения неразумности и жестокости среды, окружавшей Акакия Акакиевича, достигает кульминации. Трагическая судьба Акакия Акакиевича не вызывает у Макара Девушкина чувства возмущения жестокостью «значитель-

¹¹ В. Н. Майков. Критические опыты. СПб., 1891, стр. 325.

ного лица» и всей чиновничье-бюрократической среды, его окружающей. Макар Девушкин считает, что конец нужно было бы смягчить, чтобы все были довольны, чтобы «порок был наказан и добродетель восторжествовала».

Герой Достоевского предлагает закончить повесть, идя от знаменитого «гуманного места», выдвигая, таким образом, на первый план проблему моральную, снимая ее социальную сущность: «Ну, добро бы он (т. е. Гоголь, — Е. К.) под концом-то хоть исправился, что-нибудь бы смягчил, поместил бы, например, хоть после того пункта, как ему бумажки на голову сыпали, — что вот, дескать, при всем том, он был добродетелен, хороший гражданин, такого обхождения от своих товарищей не заслуживал, послушествовал старшим (тут бы пример можно какой-нибудь), никому зла не желал, верил в бога и умер (если ему хочется, чтобы он уж непременно умер) — оплаканный. А лучше всего было бы не оставлять его умирать, беднягу, а сделать бы так, чтобы шинель его отыскалась, чтобы тот генерал, узнавши подробнее об его добродетелях, перепросил бы его в свою канцелярию, повысил бы чином и дал бы хороший оклад жалования» (Д., I, 57—58).

Таким образом, Макар Девушкин вступает в полемику с Гоголем и обнаруживает при этом свое собственное представление о возможном счастье. Акакий Акакиевич — это социальный двойник М. Девушкина, причем Достоевский сознательно подчеркивает сходство своего героя с гоголевским Акакием Акакиевичем: оба — чиновники самого низшего класса, и даже занятие одинаковое — переписка бумаг. Однако Достоевский как автор вступает в полемику и с Макаром Девушкиным и с Гоголем. В «Шинели» центральной является проблема конфликта Акакия Акакиевича с неразумным устройством общества, — в романе Достоевского эта проблема нарочито сглажена. Достоевский, как бы идя навстречу мечтам своего героя, сознательно избирает в своем романе не типичные, а исключительные жизненные ситуации.

Так, если Акакий Акакиевич, попав в беду, трагически погибает от жестокости и бесчеловечности той бюрократической среды, с которой он соприкоснулся, то Макар Девушкин, напротив, попав в беду, вызывает сочувствие у своего начальника Федора Федоровича (фигура, аналогичная генералу в «Шинели») и получает от него сто рублей.

«Счастливо» разрешаются и другие социальные конфликты романа: оправдан и вознагражден Горшков, восстановлены честь и доброе имя Вареньки, которая выходит замуж за своего соблазителя. И все-таки, несмотря на «благополучное» разре-

шение всех социальных конфликтов, все герои трагически несчастны. Макар Девушкин с отъездом Вареньки лишается единственной радости в жизни, сама Варенька едет к мужу — деспоту и самодуру; наконец, в день благополучного завершения судебного следствия скоропостижно умирает чиновник Горшков. Таким образом, Достоевский не только разрушил мечты Макара Девушкина о возможности счастья, но и вступил в полемику с Гоголем, доказывая, что трагизм, которым пронизана судьба Акакия Акакиевича, не является результатом столкновения его с неразумным устройством общества, ибо конфликт этот мог закончиться благополучно, а Акакий Акакиевич все равно был бы глубоко несчастен, как несчастен его двойник Макар Девушкин, — таков вывод Достоевского.

Полемика Достоевского с Гоголем была в то же время и полемикой с программой натуральной школы, с Белинским.

Исходя из реалистического изображения действительности и сложных внутренних переживаний демократических героев, исходя из гуманизма, которым был проникнут роман Достоевского, Белинский дал «Бедным людям» революционно-демократическое истолкование. Однако он понимал, что его истолкование романа не совпадает с замыслом Достоевского. Но тогда недостаточную идейную четкость романа (как думал Белинский) он объяснил молодостью и неопытностью автора, надеясь, что в последующем творчестве Достоевского тот смысл, который открылся критику в «Бедных людях» и который отвечал задачам освободительного движения, проявится более сознательно и определенно.

В этой связи интересно привести воспоминания самого Достоевского о том, что говорил по этому поводу Белинский.

В «Дневнике писателя» Достоевский писал: «„Да вы понимаете ль сами-то, — повторял он мне несколько раз и вскрикивал по своему обыкновению, — что это вы такое написали!“ Он вскрикивал всегда, когда говорил в сильном чувстве. „Вы только непосредственным чутьем, как художник, это могли написать, но осмыслили ли вы сами-то всю эту страшную правду, на которую вы нам указали? Не может быть, чтобы вы в ваши двадцать лет уж это понимали“» (Д., XII, 31).

Встретив появление «Бедных людей» восторженно, Белинский подчеркивал, что их автор обладает талантом в «высокой степени творческим», «необыкновенным и самобытным». Достоевский, писал Белинский, «еще первым произведением своим резко отделился от всей толпы наших писателей, более или менее обязанных Гоголю направлением и характером, а потому и успехом своего таланта» (Б., IX, 551).

В чем же состояло новаторство Достоевского и какими сторонами своего творчества он генетически был связан с писателем натуральной школы и с ее «эстетическим центром» — Гоголем?

Стало традиционным приписывать Достоевскому слова: «Мы все вышли из „Шинели“ Гоголя». В этом есть глубокий смысл.

«Шинель», опубликованная в 1842 году, свидетельствовала, что для творчества Гоголя характерна не только ярко выраженная критика общественных пороков, но и тенденция социальной защиты человеческой личности.

Главный герой «Шинели», Акакий Акакиевич, выделен из среды и противопоставлен ей. Внутренний мир Акакия Акакиевича, при всей своей убогости, человечнее, чем внутренний мир окружавших его чиновников.

Характерно, что Гоголь, будучи писателем-реалистом, пошел по единственно правильному пути в своем стремлении «очеловечить» Акакия Акакиевича: он опоэтизировал субъективное отношение своего героя к труду, показав любовь Акакия Акакиевича к переписыванию бумаг.

«Вряд ли где можно было найти человека, который так жил бы в своей должности. Мало сказать: он служит ревностно; нет, он служил с любовью. Там, в этом переписывании, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир».¹²

Однако опоэтизировать отношение к бессмысленному труду, каким было переписывание бумаг, можно было только благодаря тому, что внутреннему миру Акакия Акакиевича Гоголь придал необычный, фантастический характер, показав тем самым, в какие уродливые формы выливаются естественные человеческие устремления в условиях неразумного устройства общества.

Очеловечить Акакия Акакиевича и противопоставить среде таким образом, чтобы представители этого чиновничье-бюрократического общества устыдились своей жестокости и «перевоспитались», — такова цель Гоголя. Отсюда — знаменитое «гуманное место», в котором слышен голос уже самого Гоголя, Гоголя-моралиста: «И долго потом среди самых веселых минут представлялся ему низенький чиновник с лысинкою на лбу, с своими проникающими словами: „оставьте меня, зачем вы меня обижаете“, — и в этих проникающих словах звенели другие слова: „я брат твой“. И закрывал себя рукою бедный молодой человек,

¹² Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. III, Изд. АН СССР, М., 1938, стр. 144.

и много раз содрогался он потом на веку своем, видя, как много в человеке бесчеловечья, как много скрыто свирепой грубости в утонченной, образованной светскости, и боже! даже в том человеке, которого свет признает благородным и честным...».¹³

Противопоставляя Акакия Акакиевича среде, обвиняя эту среду в забитости и убогости Акакия Акакиевича и даже в его гибели, Гоголь тем самым обратил призыв «перевоспитаться» не столько к отдельной личности, сколько ко всему обществу.¹⁴

Встав на защиту Акакия Акакиевича, Гоголь тем не менее не раскрыл «самосознание» своего героя, его психологию, его отношение к внешнему миру. Поэтому Акакий Акакиевич — это образ, находящийся на грани комического. «Защита» Акакия Акакиевича в «Шинели» в значительной степени содержится в авторских декларациях. Достоевский пошел иным путем — путем углубленного психологического анализа сложного внутреннего мира своих героев.

Макар Девушкин — традиционный тип бедного чиновника, который был предметом комического изображения в повестях 40-х годов.¹⁵ Однако, сделав главным героем «Бедных людей» чиновника, Достоевский нарушил традицию в характере его изображения. Идя по пути, намеченному гоголевской «Шинелью», он превратил чиновника Макара Девушкина в фигуру трагическую.

Чернышевский писал: «Критика вообще развивается на основании фактов, представляемых литературою, произведения которой служат необходимыми данными для выводов критики».¹⁶

Поэтому не случайно, что, учтя художественный опыт автора «Бедных людей», Белинский в рецензии на стихотворения Петра Штавера и в статье о «Петербургском сборнике» выдвинул новое требование, обращенное к писателям натуральной школы.

Если до тех пор Белинский требовал от художников слова сознательной критики неразумных основ общественного устройства, то теперь он считал это уже недостаточным. Критикуя социальный строй, писатель должен в то же время показывать

¹³ Там же.

¹⁴ Этот художественный принцип впоследствии был обоснован Гоголем теоретически в «Выбранных местах из переписки с друзьями». В письме «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» он писал: «Наши комики двинулись общественной причиной, а не собственной, восстали не против одного лица, но против целого множества злоупотреблений, против уклонения всего общества от прямой дороги» (там же, т. VIII, Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 400).

¹⁵ А. Цейтлин. Повести о бедном чиновнике Достоевского. М., 1923.

¹⁶ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 8.

богатые нравственные силы, заложенные в угнетенном и забитом человеке.

Обогадив своим первым романом натуральную школу новым художественным открытием — изображением сложного мира психологических переживаний демократического героя, — Достоевский в дальнейшем кардинально разошелся с общим направлением творчества писателей, группировавшихся вокруг Белинского, и с самим критиком — революционным демократом.

Основа расхождений Достоевского с Белинским заключалась в различном понимании тем и другой социальной роли личности и христианской морали. Белинский справедливо считал, что христианская мораль, основой которой была проповедь рабской покорности, мешала пробуждению активности человеческой личности, без чего невозможно социальное переустройство общества. О разногласиях по этому вопросу Достоевский писал в «Дневнике писателя»: Белинскому «как социалисту, — читаем там, — ... прежде всего следовало низложить христианство; он знал, что революция непременно должна начинать с атеизма» (Д., XI, 8). Начав спор по этому вопросу с Белинским в пору создания «Бедных людей», Достоевский продолжал его всю жизнь.

После завершения работы над «Бедными людьми» у Достоевского начался период мучительных поисков своего места в литературе. Этот период идейных и творческих поисков предвидел Белинский еще тогда, когда впервые писал о «Бедных людях». В статье о «Петербургском сборнике» он указывал, что «талант г. Достоевского, при всей его огромности, еще так молод, что не может высказаться и выказаться определенно» (Б., IX, 552).

В последний год своей жизни, по-прежнему высоко оценивая «Бедных людей», повторяя в общем свое первое суждение о романе и отмечая, что главную силу таланта Достоевского, его оригинальность составляет глубокое понимание и художественное. «в полном смысле слова, воспроизведение трагической стороны жизни» (Б., X, 364), Белинский в то же время отрицательно отзывался о последующих произведениях Достоевского: «Двойник», «Хозяйка», «Господин Прохарчин». В этих произведениях Белинский увидел отступление от реализма.

Ранняя смерть критика-демократа не позволила ему истолковать и оценить произведения уже зрелого периода творчества Достоевского.





П. Р. ЗАБОРОВ

РУССКАЯ КРИТИКА КОНЦА 60-х—НАЧАЛА 70-х ГОДОВ XIX ВЕКА И ФРАНЦУЗСКИЙ ДЕМОКРАТИЧЕСКИЙ РОМАН

К числу вопросов, особенно волнующих русскую критику в конце 60-х—начале 70-х годов, принадлежит, в ряду многих других, вопрос о том, что является объектом художественного изображения. Следует ли в произведении говорить лишь о теневых сторонах жизни или же одновременно о положительном, новом? На какие события литература вообще должна откликаться? Что для нее существенно и что второстепенно? Наконец, кто должен стать героем современной литературы? Все это подвергается широкому обсуждению на страницах литературных журналов разных направлений, — таких, как «Отечественные записки» и «Дело», с одной стороны, «Вестник Европы» и «Русский вестник», с другой.

В своей борьбе за «литературу с идеалами» прогрессивная критика начала 70-х годов следовала лучшим традициям предшествоющего десятилетия. Проблема «идеала» и «положительного человека» занимала важное место в эстетике Чернышевского. К ней во многих своих работах обращался Добролюбов.¹ «Новым людям», «разливающим вокруг себя светлые идеи и пробуждающим живые надежды», — «великолепным фигурам Лопухова, Кирсанова и Рахметова» — была посвящена одна из самых значительных литературно-критических статей Писарева «Новый тип» (1865).²

¹ См.: Б. И. Бурсов. Русские революционные демократы о положительном герое. Л., 1953.

² В первое собрание сочинений Писарева (1867) эта статья вошла под названием «Мыслящий пролетариат». Та же проблема затронута в некоторых других статьях Писарева — «Реалисты» (1864), «Роман кисейной девушки» (1865), «Подрастающая гуманность» (1865).

Прямым продолжением революционно-демократических традиций явилась также борьба критиков демократического лагеря, прежде всего «Отечественных записок» и «Дела», за еще большее сближение литературы с современной жизнью. На решение вопросов «первой важности» ориентирует литературу Шелгунов. Писатель, полагает он, может «превосходно констатировать человеческие ощущения», описывая «верно и живо», писатель может даже обладать неоспоримым литературным талантом, но если он сознательно отстраняется от «вопросов времени», если в его произведениях нет «пульса жизни», то его творчество не имеет ценности. Исходя из этого принципа, Шелгунов резко критикует «Обрыв» Гончарова (статья «Талантливая бесталанность», 1869), по существу сближая его с второсортной беллетристкой вроде романа В. Крестовского (Н. Д. Хвошинской-Зайончковской) «Большая медведица».³

С исключительной ясностью это требование было выражено в статье Салтыкова-Щедрина «Светлов, его взгляды, характер и деятельность», посвященной роману Омуревского (И. В. Федорова) «Шаг за шагом». Добросовестное отношение к насущным проблемам современности — таково, по мнению Салтыкова-Щедрина, основное достоинство этого романа. К этим «насущным проблемам», или «интересам», он относил «претензию на свободу мышления», народное образование, женский и рабочий вопрос.⁴

Ратую за актуальную, насыщенную большим общественным содержанием, утверждающую литературу, русская прогрессивная критика этого периода опиралась и на творчество иностранных писателей. В течение ряда лет со страниц демократических журналов не сходит имя Шпильгагена. Критики с восторгом отзываются о его романах, «так широко захватывающих все стороны жизни и те вопросы, которые выдвинуты на очередь великой борьбой, проходящей через всю историю человечества».⁵ Несколько статей — преимущественно в «Отечественных записках» — посвящено современным английским романистам: Ш. и Э. Бронте, М. Гаскел, Джордж Элиот.⁶ Наконец, значительную известность приобретают в это время сочинения

³ «Дело», 1870, № 9, стр. 8—10.

⁴ «Отечественные записки», 1871, № 4, стр. 303—305.

⁵ М. К. Ц е б р и к о в а, Женские типы Шпильгагена. Там же, 1869, № 6, стр. 160; см. также: «Русский вестник», 1871, декабрь, стр. 527—555.

⁶ Там же, 1871, №№ 8, 9, 11 (статья М. К. Ц е б р и к о в о й «Англичанки-романистки»).

Леони Шансе-Малон, вошедшей во французскую литературу под именем Андре Лео (1829—1900).⁷

Литературная деятельность Андре Лео началась в 1862 году, когда был издан ее первый роман «Возмутительный брак». Вслед за ним появились: «Жак Галерон» (1865), «Две дочери г-на Плисона» (1865), «Развод» (1866), «Идеал в деревне» (1867), «Ждать — надеяться» (1868), «Алина-Али» (1869). Убежденная сторонница женского равноправия, Андре Лео почти в каждом своем произведении поднимает этот столь актуальный для 60-х годов XIX века общественный вопрос.⁸ О чем бы ни повествовала писательница — о любви девушки из буржуазного семейства Люси Бертен к бедному крестьянину Мишелю («Возмутительный брак»), о страданиях и смерти Клер Дефе («Развод») или о жестоких испытаниях, через которые проходит юная Алина де Мориньян («Алина-Али»), — основной смысл и пафос ее романов всегда в протесте против угнетения и унижения женщины, скрепленного «законом божественным и законом социальным». Но этим отнюдь не исчерпывается все их общественное содержание вообще. Положение женщины, в понимании Андре Лео, — лишь одно из бесчисленных проявлений всеобщего неравенства, которое господствует в современном мире. «Этот мир безумен», — устами одной из своих героинь утверждает писательница; в нем царит зло, но «зло надо побеждать», ибо в конечном счете «право сильного всегда уступает закону совести».

Труд и просвещение — таков, по мнению Андре Лео, путь к равенству и справедливости. К мысли о необходимости своим трудом приносить «истинную пользу» людям приходит граф Вильям де Монсальван.⁹ «Прольем свет» («Donnons de la lumière»), — с этим девизом начинает «вторую» жизнь (после гибели Поля Виллано) Алина де Мориньян.¹⁰ «Справедливость

⁷ О политической деятельности и публицистике Андре Лео см.: А. И. Молок. 1) Андре Лео. Из истории революционно-социалистической публицистики Парижской Коммуны 1871 года. «Под знаменем марксизма», 1928, № 6, стр. 133—156; 2) Публицист Парижской Коммуны (Андре Лео). «Большевистская печать», 1940, № 9, стр. 41—44; см. также «Иностранная литература», 1957, № 4, стр. 8.

⁸ И. В. Алферьев. Женское дело в Европе и в Америке. СПб., 1873; П. Г. Мижуев. Женский вопрос и женское движение. СПб., 1906; И. Д. Новик. Борьба за политические права женщин. М., 1906; Th. Stanton. The woman question in Europe. New-York—London, 1884; K. Schirmacher. Le féminisme. Paris, 1898.

⁹ André Léo. Les deux filles de Monsieur Plichon. Paris, 1865, стр. 330—331.

¹⁰ André Léo. Aline-Ali. Paris, 1869, стр. 366.

существует, — восклицает Сесиль Марлот, в письме к Луи де Понвигайлю, — она наше право и вместе с тем наш долг. Она творит нас, мы ее осуществляем. Она идеал и действительность. . . , которую мы сами создаем и которой затем можем без стыда поклоняться».¹¹

Этой верой в торжество справедливости проникнуто едва ли не все творчество Андре Лео, по своей направленности во многом близкое творчеству ее знаменитой современницы Жорж Санд. Об этом сходстве писали почти все французские критики, откликнувшиеся на появление в свет «Возмутительного брака». Некоторые из них, впрочем, не только ставили Андре Лео наряду с Ж. Санд, но даже находили, что автор «Лелии» и «Консуэло» в определенном смысле уступает начинающей и еще недавно никому не известной романистке. «Та же сила, тот же размах и та же простота, — отмечал рецензент газеты «*Constitutionnel*» Ш.-Б. Дерон, — но, быть может, меньше идеализма, лиризма, лучшее построение и большая точность наблюдений».¹² Однако при всем его своеобразии литературный жанр, избранный Андре Лео, был несомненно разновидностью того «личного», или — во французской терминологии — «идеалистического» (*idéaliste*) романа, против которого с начала 50-х годов сражались сторонники «объективного» искусства.

«Беспристрастие» не принадлежало к числу сильных сторон творчества Андре Лео. На это указывалось в некоторых французских рецензиях. Это отлично понимали и русские критики, находившие, что ее герои подчас «едва прикасаются до земли», «расплываются в чувствительности» и говорят «по всем правилам высокопарной реторики». Однако способность Андре Лео поднимать «насушенные вопросы времени» и видеть в жизни новые явления и новых людей обусловила интерес к ней русских переводчиков (среди которых — Писарев и Марко-Вовчок) и критиков, в основном, демократического лагеря, а также ее блестящий успех в широких читательских кругах.¹³

Одним из первых пропагандистов творчества Андре Лео в России был Писарев. В статье, написанной незадолго до смерти (1868),¹⁴ он приветствовал появление ее романов, которые свидетельствовали, по его мнению, о значительных изменениях, совершившихся во французском обществе. В том же 1868 году к творчеству Андре Лео обратился анонимный обо-

¹¹ André Léo. *L'idéal au village*. Paris, 1867, стр. 219.

¹² «*Constitutionnel*», 28 juillet 1863.

¹³ Несколько произведений Андре Лео имеется, между прочим, в библиотеке И. С. Тургенева в Орле.

¹⁴ «Отечественные записки», 1868, №№ 1—2.

зритель «Недели». «Распомаженным и раздушенным» сочинениям вроде «Господина де Камора» О. Фейе или «Провинциального брака» Э. Абу он противопоставлял романы Андре Лео, говорящие просто и прямо, без недомолвок и оговорок, о тех «вопросах жизни, которые составляют корень всех остальных вопросов и без которых всякая попытка решать последние становится праздною и вредною забавою».¹⁵ Так же думал П. Ткачев. Для него основная ценность романов Андре Лео заключалась в том, что они затрагивают интересы современной жизни и изображают современного человека не только таким, какой он есть, но каким он должен быть, «по понятиям мыслящего меньшинства нашего времени».¹⁶

Даже Н. Д. Ахшарумов в пространным очерке, написанном в связи с появлением в русском переводе романа «Алина-Али», восхищался смелостью писательницы, которая отказалась идти по проторенной дороге и вместо нанизывания любовных сцен создала роман злободневный, беспощадный и ясный.¹⁷

Ахшарумов считал, что главное достоинство произведения Андре Лео состоит в силе и правде идеи, ее вдохновившей. Для русского общества на рубеже 70-х годов эта «идея» — иными словами, мысль о женском равноправии — одна из самых животрепещущих. «Предмет великой важности»,¹⁸ положение женщины постоянно обсуждается на страницах газет и журналов различных направлений.¹⁹

Для критики этих лет существенно было уже самое обращение писателя к острым социальным и нравственным проблемам. В то время как Николай Соловьев с презрением говорил о «грубом реализме» Помяловских, Слепцовых, Успенских, Благовещенских, Решетниковых, Михайловых, утверждая, что все они занимались не столько изучением жизни, сколько «втискиванием разного рода идеек в виденные ими во сне происшествия и ха-

¹⁵ «Неделя», 1868, № 5, стр. 158 («Французские моралисты-обличители»).

¹⁶ П. Ткачев. Люди будущего и герои мещанства. «Дело», 1868, № 4, стр. 77.

¹⁷ Алина-Али, роман Андре Лео. Разбор Николая Ахшарумова. СПб., 1869, стр. 27—53.

¹⁸ См. предисловие Г. Е. Благовосветлова к первому русскому изданию книги Д. С. Милля «О подчинении женщины» (1869). Показательно, что на протяжении двух лет (1869—1870) труд Милля появился на русском языке четыре раза.

¹⁹ М. В. Кечеджи-Шаповалов. Женское движение в России и за границей. СПб., 1902; А. Н. Шабанова. Очерк женского движения в России. СПб., 1912.

рактеры»,²⁰ Андре Лео выступала в качестве «союзника» критиков демократического лагеря в их борьбе за литературу, стоящую «под знаменем общественного служения» и облегчающую людям «путь прогресса».²¹

Однако этот «союз» был все же неполным. В романах Андре Лео преимущественно изображалась жизнь французской буржуазии. Народ присутствовал в них довольно редко, да и то появляясь эпизодически, на втором плане. А между тем, полное изображение народа и в первую очередь крестьянства в конце 60-х—начале 70-х годов было одной из самых актуальных и трудных литературно-эстетических задач: «... со времени крестьянской реформы русский мужик делается в нашей литературе как бы героем дня».²² Эти слова Салтыкова-Щедрина, сказанные в 1868 году, убедительно свидетельствовали о том, что «перемена», начало которой еще в 1861 году приветствовал Чернышевский, совершилась и «народный мир» стал, наконец, для русских писателей объектом глубокого и сочувственного изучения.

С начала 70-х годов народная тема приобретает в литературе особенно мощное звучание. Выдвинутое народниками требование — узнать народ, его нужды и страдания — обусловило широкое распространение в литературе этого периода произведений о народе и для народа.²³

²⁰ Н. И. Соловьев. Искусство и жизнь, т. III. М., 1869, стр. 177—178.

²¹ Во второй половине 70-х годов этот интерес к творчеству Андре Лео несколько ослабевает. Но ее имя появляется в русских журналах вплоть до 1900 года. С февраля 1878 по март 1881 года в журнале «Слово» постоянно печатаются ее корреспонденции из Италии. Последняя корреспонденция этого цикла, помеченная 30 апреля 1881 года, предназначалась для майского выпуска журнала, но так и не увидела света, поскольку издание было прекращено. Рукописный текст ее перевода на русский язык находится в архиве одного из деятельных участников и редакторов «Слова» — С. А. Венгерова (Рукописный отдел Института русской литературы, ф. 377, № 418). В том же «Слове» (1879) был напечатан в переводе с рукописи роман Андре Лео «Грация». В 1883 году в связи с печатанием в приложении к «Живописному обозрению» ее романа «Около наследства» (L'Enfant des Rudère, 1881) этот журнал поместил статью «Андре Лео и ее новый роман», автор которой называл Андре Лео «одной из самых выдающихся и самых симпатичных романисток во Франции» («Живописное обозрение», 1883, № 15, стр. 238). Позднее о ней с сочувствием писал К. Скальковский («В Париже». СПб., 1898, стр. 2). Наконец, в октябре 1900 года на смерть Андре Лео, к тому времени уже всеми забытой, откликнулся «Исторический вестник», а журнал «Женское дело» перепечатал некролог на своих страницах («Женское дело», 1900, октябрь—ноябрь, стр. 222—223).

²² «Отечественные записки», 1868, № 10, стр. 191.

²³ См.: В. В. Буш. Очерки литературного народничества 70—80-х годов. М.—Л., 1931.

Эти новые литературные тенденции были поддержаны демократической, прежде всего народнической критикой, а также некоторыми критиками либерального толка. В незатейливых очерках народной жизни, в зарисовках крестьянского быта они видели единственную «живую струю» в современной литературе. Только эта школа, по их мнению, оправдывает название поэзии живой действительности, поэзии правды и удовлетворяет, хотя и не в полной мере, «тому идеалу, в котором представил Белинский реальную поэзию».²⁴

С особой настойчивостью эта мысль высказывается в связи с изданием в 1869 году сочинений Решетникова — «Очерков, рассказов и сцен» и повести «Где лучше?». «Он (Решетников, — П. З.), — отмечал в статье «Задача новейшей литературы» Евгений Утин, — представил нам довольно полную картину народной жизни, выставил в ней определенные характеры, общие типы; под страшной грубостью, господствующею в нравах, понятиях и людских отношениях, грубостью, которую он не только не скрывает, но, напротив, обнаруживает со всею ясностью, он сумел открыть нам тлеющее под нею чувство и истинную человечность».²⁵ Следуя примеру Решетникова, полагает критик, новейшая русская литература должна «возможно ближе подойти к народу, к его стремлениям и истинным интересам».²⁶

В статье «Чего нужно добиваться реальному поэту» А. М. Скабичевский требует от современных писателей понимания того, что «жизнь народа есть жизнь не двух, трех титанов, стоящих выше всех головою, а обыденных смертных, которых мириады кишат повсюду».²⁷

Наконец, Шелгунов, противопоставляя «реальное» творчество Решетникова идиллическим крестьянским повестям и рассказам 40-х годов, говорит о необходимости тщательно изучать народный мир, разлагать этот мир на его составные элементы и давать его в «специальных подробностях».²⁸

Все эти пожелания сводились в основном к одному: новейшая литература должна как можно больше приблизиться к народу, как можно лучше понять его устремления и нужды, как можно рельефнее, ярче и точнее отобразить его жизнь.

Призывая писателей к поискам новых путей в изображении народа, критики, как и в других подобных случаях, часто иллю-

²⁴ «Отечественные записки», 1871, № 8, стр. 246.

²⁵ «Вестник Европы», 1869, № 12, стр. 886.

²⁶ Там же, стр. 888.

²⁷ «Отечественные записки», 1869, № 12, стр. 235.

²⁸ «Дело», 1870, № 4, стр. 35 (статья «Глухая пора»).

стрируют свою мысль примерами из западноевропейских литератур. Впрочем, таких примеров не слишком много. Бертольд Ауэрбах и Жорж Санд, столь ошутимо воздействовавшие на русскую крестьянскую повесть предшествующих десятилетий,²⁹ кажутся теперь безнадежно устаревшими. Лишь одно иностранное имя серьезно привлекает в этой связи русскую критику. Это имя — Эркман—Шатриан.

Наиболее значительный период многолетнего творческого содружества французских писателей Эмиля Эркмана и Александра Шатриана относится к эпохе Второй империи. С начала 60-х годов один за другим появляются их исторические романы — «Нашествие, или безумец Егоф» (1862), «Мадам Тереза, или добровольцы 1792 года» (1863), «Рекрут 1813 года» (1864), «Ватерлоо» (1865), «История одного крестьянина» (1868), посвященные событиям французской революции 1789—1793 годов и наполеоновских войн. Во Франции и за ее пределами эти романы, получившие название «национальных», имели большой успех и за короткий срок выдержали множество изданий.

В национальных романах отчетливо воплотились демократические и республиканские симпатии Эркман—Шатриана, их ненависть к цезаризму, их протест против завоевательных войн, их глубочайшее сочувствие простому народу. Народ выступал в этих романах в качестве главного героя, в качестве центрального «собирающего» персонажа. Вне страданий, надежд, радостей народа исторические события для писателей как бы не существуют или, во всяком случае, не представляют интереса. Внешняя история — парламентские дискуссии, партийные распри, встречи дипломатов, победы и поражения полководцев — все это оказывалось неким фоном, на котором действовали ничем не замечательные, маленькие люди. Воссоздавая определенную историческую эпоху, Эркман—Шатриан реконструируют в первую очередь не исторические факты, не слова и поступки героев революции или наполеоновских маршалов и генералов, но народную психологию этой эпохи — «мир нигде не записанных вещей».³⁰ Отсюда, между прочим, выработанная писателями своеобразная манера повествования, которое в их романе всегда ведется от имени незаметных участников и оче-

²⁹ См.: H. Granjard. Ivan Tourguénev et les courants politiques et sociaux de son temps. Paris, 1954, гл. VI.

³⁰ J. Claretie. Erckmann—Chatrian. Paris, 1883, стр. 13; см. также: E. Gilbert. Le roman en France pendant le XIX siècle. Paris, 1896, стр. 217; R. Dumesnil. Le réalisme. Paris, 1936, стр. 197—200.

видцев больших исторических событий, от имени крестьян, мелких ремесленников, рабочих.

Неизменное стремление Эркман—Шатриана глубоко понять и изобразить жизнь народных масс всецело определило отношение к ним передовой русской критики. Первым пропагандистом их творчества в России явилось «Русское слово», опубликовавшее в 1865 году на своих страницах романы «Рекрут 1813 года», «Мадам Тереза», «Ватерлоо», «Нашествие» и «История человека из народа».³¹ После закрытия журнала (1866) дело, начатое им, продолжили «Отечественные записки». В июне 1868 года со статьей о романе «История одного крестьянина» выступил Писарев. Приветствуя появление «национальных романов» и их перевод на русский язык, Писарев особенно подробно говорит об интересе Эркман—Шатриана к трудящимся классам, к народу. «Во всех этих романах, — пишет он, — авторы преследуют одну и ту же задачу. Они стараются взглянуть на великие исторические события снизу, глазами той обыкновенно безгласной и покорной массы, которая почти всегда и почти везде молчит и терпит, платит налоги и отдает в распоряжение мировых гениев достаточное количество пушечного мяса».³²

Эркман—Шатриан, утверждает далее Писарев, вводят читателя в недоступную историку «таинственную лабораторию», где «из бесчисленного множества разнороднейших элементов и под влиянием тысячи содействующих и препятствующих условий» выковывается великий глас народа, в конечном счете всегда определяющий своим «громко произнесенным приговором» ход исторических событий.³³

Несколько месяцев спустя, характеризуя современную иностранную беллетристику, все еще не сумевшую «отделаться вполне от значительной доли романтизма», Скабичевский отмечает: «Только один Шатриан вполне встал на реальную почву — на первом плане стоят у него по большей части простые смертные, несмотря на то, что он выбирает для своих сюжетов самые великие и роковые моменты исторической жизни своего отечества».³⁴

³¹ Названия романов в 1865 году были переданы соответственно: «Воспоминания рекрута 1813 г.», «Тереза», «Ватерлоо», «Нашествие 1814 г., или Юродивый Иегоф», «Воспоминания пролетария». В 1869 году вышли в свет «Романы и повести. Из истории французских революций» Полное издание «Истории одного крестьянина» в переводе Марко-Вовчок появилось в 1872 году.

³² «Отечественные записки», 1868, № 6, стр. 221.

³³ Там же, стр. 223.

³⁴ Там же, 1869, № 12, стр. 245.

В 1871 году Н. С. Курочкин подводит уже некоторый итог многочисленным высказываниям об Эркман—Шатриане, появившимся в русской периодической печати: «...отношение всей лучшей части русской журналистики к этим писателям, — констатирует он, — было самое благожелательное и сочувственное. Иначе и быть не могло. Задача, которую себе поставили эти писатели, — поднимать народное самосознание, знакомить массы, осужденные современным общественным строем на пребывание во мраке незнания, со всей прошедшею историею Франции, показывать связь различных крупных исторических событий и политических переворотов с насущными нуждами и потребностями обывденного быта простолюдина, возвышать чувство самоуважения в низших классах и разъяснять со всевозможною доступностью сущность современного движения прогрессивной мысли, — задача сама по себе до такой степени высокая и честная, что не признавать ее таковою значило бы нарушать всякое литературное приличие и выдавало бы самый жалкий и ограниченный обскурантизм».³⁵

Наконец, противопоставляя зрелое творчество Эркман—Шатриана их ранним «бесцельно-художественным» сочинениям и утверждая, что их «национальные» романы останутся навсегда передовыми и лучшими произведениями современной западной литературы, анонимный обозреватель «Отечественных записок» проводит прямую параллель между Эркман—Шатрианом и русскими народными писателями, которые отказались от изображения крестьян в виде «буколических пастушек» и неких «Чайльд-Гарольдов в сермягах» и «мало-помалу сошли на реальную почву».³⁶

Все эти восторженные отзывы и параллели не означали, однако, что русским писателям, которые обращаются к народной теме, следует непременно подражать знаменитым авторам «Истории одного крестьянина» и «Рекрута 1813 года». Это было невозможно, в частности, и потому, что Эркман—Шатриан писали о прошлом французского народа, тогда как русская критика боролась прежде всего за литературу о современном положении народа, о пореформенном крестьянстве. Но пример Эркман—Шатриана оказывался важным и плодотворным. Он способствовал интересу русского читателя к литературе о народе

³⁵ «Отечественные записки», 1871, № 5, стр. 83; см.: K. Sapine. Les Annales de la partie et la diffusion de la pensée française en Russie (1868—1884). Paris, 1955, стр. 107.

³⁶ «Отечественные записки», 1871, № 8, стр. 252—255; см. также: Н. А. Таль [Н. И. Утина]. Деревенское большинство во Франции. «Вестник Европы», 1871, № 8, стр. 569—606.

и служил оружием в борьбе демократической критики за торжество в современной литературе «народно-реального» направления.

Таким образом, на протяжении нескольких лет два (или, точнее, три) французских романиста почти неизменно «участвуют» в русских литературных спорах, в решении сложных эстетических вопросов, волнующих критиков разных лагерей.

Эти писатели сильно отличаются друг от друга по художественной манере: Андре Лео в своем творчестве развивает традиции Жорж Санд; Эркман—Шатриана современники относят, хотя и далеко не всегда, к числу французских реалистов.³⁷ Но русскую критику привлекает, главным образом, общественное содержание их романов. Глубокий демократизм, равно присущий и Андре Лео и Эркман—Шатриану, неустанная борьба за женское равноправие, столь характерная для автора «Возмутительного брака», и постоянный интерес к судьбам народа, свойственный создателям национальных романов, делают их своего рода «сподвижниками» прогрессивно настроенных русских писателей и критиков. На сравнительно короткое время три, в сущности, второстепенных французских романиста приобретают широчайшую известность в русских литературных и читательских кругах, заслоняя собой подчас даже таких гигантов, как Виктор Гюго и Гюстав Флобер.

Однако напряженные поиски русских писателей и критиков всецело определялись русской действительностью, потребностями русской общественной и литературной жизни, и потому всегда, во всех без исключения статьях и рецензиях этих лет, посвященных французскому демократическому роману, речь шла отнюдь не о каком-либо его копировании, не о простом заимствовании его сюжетов и идей, но лишь о творческом использовании некоторых его важных достижений для решения собственных национальных, общественных и литературно-эстетических задач.



³⁷ См.: «Revue des deux mondes», 1866, t. LXIV, стр. 237.



Л. А. НИКОЛАЕВА

ПРОБЛЕМА «ЗЛОБОДНЕВНОСТИ» В РУССКОМ ПОЛИТИЧЕСКОМ РОМАНЕ 70-х ГОДОВ

(ТУРГЕНЕВ И ДОСТОЕВСКИЙ)

1

В истории русского реализма XIX века 70-е годы отличаются особой напряженностью политической борьбы, наложившей свой отпечаток не только на содержание, но и на самые формы литературного развития.

Пореформенная цензура — при всей своей жестокости — уже была не в состоянии исключить прямую политическую полемику из печати и литературной жизни, как ей не удалось заглушить страстные философские споры 40-х годов или оживленное обсуждение социально-экономических вопросов во время падения крепостного права.

«Теперь мода в литературе на политику: все, что не политика, — для нее вздор или даже нелепость»,¹ — отмечал в 1874 году Тургенев, указывая на преимущественные интересы «старушки»-публики.

Вторжение в политику, поворот к «злобе дня» характеризует тенденции развития всех сколько-нибудь значительных литературных направлений 70-х годов. Все они так или иначе не могли уйти от оценки глубоких общественных сдвигов, происшедших в русской жизни.

«Падение крепостного права, — писал В. И. Ленин, — вызвало появление разночинца, как главного, массового деятеля и освободительного движения вообще и демократической, бесцензурной печати в частности. Господствующим направлением,

¹ И. С. Тургенев, *Собрание сочинений*, т. 12, М., 1958, стр. 463.

соответствующим точке зрения разночинца, стало народничество. Оно никогда не могло, как общественное течение, отмежеваться от либерализма справа и от анархизма слева».²

Появление разночинца как главного деятеля эпохи было широко отмечено уже литературой 60-х годов с резким столкновением оценок, авторского освещения, исторических прогнозов и выводов. «Отцы и дети» Тургенева, «Что делать?» Чернышевского, «Преступление и наказание» Достоевского, «Обрыв» Гончарова свидетельствуют не только о глубине идейно-философских противоречий между крупнейшими писателями-реалистами разной политической ориентации, но и о том несомненном историческом факте, что фигура разночинца оказалась в центре общественного движения современности.

Резкая политическая борьба, развернувшаяся между революционной демократией и ее противниками из либерального и реакционно-крепостнического лагеря, приобрела с конца 60-х—начала 70-х годов особенно острые, открытые формы. Это объясняется своеобразием новой полосы русского освободительного движения, ознаменованного активными выступлениями революционного народничества.

Отношение к революционному движению стало пробным камнем литературы; политический роман развился в таких формах, каких еще не знала беллетристика предшествующих десятилетий.

Сфера политики все более широко и интенсивно завоевывается русскими романистами — Щедриным, Достоевским, Тургеневым, Гончаровым, Толстым. Политика не только активно влияет на освещение темы, но и сама становится непосредственным объектом художественной литературы: политическое происшествие завязывает романический сюжет, столкновение различных политических концепций открыто включается в отношения действующих лиц и оказывается исходным моментом их идейной и психологической характеристики. Дифференциация героев романа приобретает отчетливо политический характер.

Показательно, что материалы политических процессов 70-х годов, начиная со знаменитого нечаевского дела, нашли своеобразное отражение в творчестве целого ряда романистов, черпавших в злободневной политической хронике важнейшие мотивы своих произведений. Нечаевское дело в этом смысле особенно характерно, ибо, как известно, оно сыграло немаловажную роль в формировании замысла таких центральных для

² В. И. Ленин, Сочинения, т. 20, стр. 224.

эпохи произведений, как «Бесы» Достоевского, «Дневник провинциала в Петербурге» Щедрина, «Новь» Тургенева.

Отношение писателей к нечаевскому делу, как и к последующим важнейшим эпизодам борьбы революционного народничества, со всей отчетливостью вскрывает размежевание основных литературных направлений.

В настоящей работе предпринята попытка сопоставить романы Достоевского и Тургенева лишь по некоторым, наиболее конкретным линиям и мотивам, непосредственно связанным с нечаевским делом.

Фактическая сторона нечаевского дела получила широкое освещение в прессе и несомненно была хорошо известна всем, кто регулярно следил за развитием политических событий в России. Весной 1868 года в Петербургском университете произошло студенческие волнения по чисто академическим причинам.

Студенты С. Нечаев и П. Ткачев, будущий идеолог революционного народничества, пытались изменить характер студенческих волнений и использовать их в своих целях. Этой целью была крестьянская революция. Нечаев стоял во главе довольно большой группы петербургских студентов.

Зимой 1868/1869 года они выработали свою программу революционных действий, которая ставила задачу убедить общество в возможности и необходимости революции как лучшего средства установления нового строя.

В разделе программы «Отношение товарищества к народу» говорилось: «У товарищества нет другой цели, кроме полнейшего освобождения и счастья народа, т. е. чернорабочего люда. Но убежденное в том, что освобождение и достижение этого счастья возможно только путем всеокрушающей народной революции, товарищество всеми силами и средствами будет способствовать развитию и разобобщению тех зол и тех бед, которые должны, наконец, вывести народ из терпения и понудить его к поголовному восстанию. . . Наше дело — страшное, полное, повсеместное и беспощадное разрушение. . .».³

Общие правила организации были целиком подчинены этому анархистскому характеру общей программы. В том же духе обрисовывались и моральные принципы, которыми руководствовались участники нечаевской организации.

В марте 1869 года большинство участников нечаевской группы было арестовано, а 1 июля 1871 года в С.-Петербургской судебной палате началось слушание «Дела о заговоре, составленном с целью ниспровержения существующего порядка

³ «Правительственный вестник», 1871, № 162, стр. 4.

управления в России». Самому Нечаеву удалось бежать за границу.

Из-за границы Нечаев в союзе с Бакуниным пытался руководить террористическими выступлениями в России. А во время своего негласного приезда в Россию осенью 1869 года, выдавая себя за представителя всемирного революционного комитета, Нечаев организовал тайное политическое общество «Народная расправа» с целью пропаганды в народе идеи о необходимости революции.

Из показаний одиннадцати подсудимых выяснилось, как действовала и на каких принципах была организована группа. Члены организации знали чрезвычайно мало о ее программных документах. Что делал сам Нечаев, каковы конкретные, ближайшие задачи остальных членов кружка — все это окружалось тайной.

Нечаев, являясь к членам кружка под разными именами, требовал от них беспрекословного повиновения.

В 1869 году за нежелание подчиниться, за недоверие к заявлениям руководителя Нечаевым и несколькими его соучастниками был убит член кружка студент Иванов.

Эти и другие террористические акты не были случайны. Нечаевская организация носила характер авантюристический, она не занималась глубокой разработкой задач и тактики революционной борьбы. Уже тогда, в 1869 году, Нечаев пробовал без какой бы то ни было подготовки заниматься революционной пропагандой среди крестьян. Вся его деятельность в целом имела отрицательные последствия, она тормозила развитие массового революционного движения, дискредитировала в широких слоях общества идею революционной борьбы.

О Нечаеве и его деятельности резко отрицательно отзывались Маркс и Энгельс, они считали, что нечаевский авантюризм принес русскому революционному движению большой вред. 13 января 1871 года Маркс писал Наталии Либкнехт:

«В полученном сегодня номере „Volksstaat“ я нашел заметку, в которой г. Нечаева еще раз совершенно незаслуженно принимают всерьез. Все сведения, которые этот Нечаев распространял в европейской печати о своих подвигах и страданиях в России, — *беззастенчивое вранье*... Даже имя этой личности не заслуживает упоминания».⁴

24 января 1872 года Энгельс писал Теодору Куно: «...Нечаев же либо русский агент-provokator, либо во всяком случае

⁴ К. Маркс, Ф. Энгельс, Сочинения, т. 26, М., 1935, стр. 84.

действовал как таковой...».⁵ В письме к Зорге от 5 октября 1872 года, говоря о документах, охватывающих весь нечаевский процесс, Энгельс писал: «Я еще не встречал такой подлой банды негодяев».⁶ Выступление Маркса и Энгельса против нечаевского авантюризма было поддержано самыми различными представителями русского революционного движения.⁷

Нечаевское движение сконцентрировало в себе те крайности заговорщического анархизма, от которого народничество, по замечанию В. И. Ленина, никогда не могло вполне последовательно отмежеваться «слева». Это обстоятельство делало чрезвычайно заманчивой попытку нападения на революционное движение «справа» через развенчание и критику «нечаевщины». В «Бесах» Достоевского эта попытка была осуществлена в наиболее резкой и откровенной форме.

2

Письма Достоевского периода работы над «Бесами» дают возможность проникнуть в самую сердцевину первоначального идейного задания писателя. С обычной для него страстностью он был увлечен идеей создания произведения, которое бы прямо касалось «самого важного современного вопроса».

О чрезвычайной злободневности своего замысла Достоевский писал А. Н. Майкову в феврале 1870 года: «Сел за богатую идею, не про исполнение говорю, а про идею. Одна из тех идей, которые имеют несомненный эффект в публике. Вроде „Преступления и наказания“, но еще ближе, еще насущнее к действительности».⁸

Если в «Преступлении и наказании» Достоевского больше всего волновал вопрос, допустима ли кровавая борьба с насильственным строем, то в новом романе он собирал силы для открытого развенчания идеи революционного бунта и его внутренних мотивов.

В письмах к друзьям, делясь своими творческими намерениями, Достоевский неустанно подчеркивал откровенно тенденциозное направление своего нового замысла. В марте 1870 года

⁵ Там же, стр. 208.

⁶ Там же, стр. 292—293.

⁷ Об отношении народников-революционеров к нечаевскому делу см.: В. Фигнер, Собрание сочинений, т. V, М., 1932, стр. 85; И. С. Жабарадири, Процесс 50-ти «Былое», 1907, август, стр. 7; Л. Шишко. С. М. Кравчинский и кружок чайковцев. СПб., 1906, стр. 15.

⁸ Ф. М. Достоевский, Письма, т. 2, под редакцией и с примечаниями А. С. Долинина, ГИЗ, 1930, стр. 252.

Достоевский писал Н. Н. Страхову: «На вещь, которую я теперь пишу в „Русский вестник“, я сильно надеюсь, но не с художественной, а тенденциозной стороны: хочется высказать несколько мыслей, хотя бы погибла при этом вся моя художественность. Но меня увлекает накопившееся в уме и в сердце, пусть выйдет хоть памфлет, но я выскажусь».⁹

В итоге всех сложных изменений замысла,¹⁰ когда порою совершенно перемещались сюжетные планы произведения, победило намерение написать хронику о «нигилистах» и их предшественниках — «западниках» 40-х годов, памфлет на поколение «детей» и на поколение «отцов». Тема «отцов» зарождается в самых первых черновых записях 1870 года, когда Достоевский непосредственно приступил к работе над романом.

В марте 1870 года Достоевский просит Н. Н. Стрехова прислать ему книгу Станкевича о Грановском: «Окажите мне этим огромную услугу, которую век буду помнить. Книжонка эта нужна мне, как воздух, и как можно скорее, как материал, необходимейший для моего сочинения, — материал, без которого я ни за что не могу обойтись».¹¹

В черновых тетрадях, еще до получения книги от Н. Н. Стрехова, Достоевский набрасывает характеристику Т. Н. Грановского, которая в романе легла в основу образа Степана Трофимовича Верховенского, представляющего не живое воплощение конкретного исторического лица, в данном случае Грановского, а типическое обобщение наиболее характерных, с точки зрения Достоевского, черт либералов 40-х годов.

Определяя место Степана Трофимовича Верховенского в «истории» романа, Достоевский записал в черновых тетрадях:

«Он для встречи двух поколений все одних и тех же западников, чистых и нигилистов».¹²

По мысли Достоевского, революционная молодежь — это нигилизированные барчонки, дети либеральных бар 40-х годов. Эта своеобразная схема полемически явно соотносилась с тургеневскими произведениями.

Интересно отметить, что для типического обобщения важнейших черт либералов 40-х годов Достоевский отталкивался

⁹ Там же, стр. 257.

¹⁰ См. об этом обстоятельную статью Ф. И. Евнина «Роман „Бесы“» в сборнике «Творчество Ф. М. Достоевского» (М., 1959), а также работы Н. Л. Бродского «Творческая история „Бесов“» (сб. «Свиток», 1, 1922), Г. Чулкова «Как работал Достоевский» (М., 1939) и др.

¹¹ Ф. М. Достоевский, Письма, т. 2, стр. 256.

¹² Записные тетради Ф. М. Достоевского. «Academia», М.—Л., 1935, стр. 112.

от тургеневских героев. Этот творческий импульс, самим Достоевским в начале работы не совсем осознанный, сразу же был разгадан некоторыми современниками при выходе первых глав романа, в которых роль Степана Трофимовича в качестве слушателя «нигилизма» была уже достаточно полно очерчена.

В письме к А. Н. Майкову в марте 1871 года, благодаря своего адресата за лестное мнение о романе, Достоевский писал: «Но без лести к Вам, прямо говорю: Ваш отзыв для меня больше всего стоит... В отзыве Вашем проскочило одно гениальное выражение: „Это тургеневские герои в старости“. Это гениально! Пиша, я сам грезил о чем-то в этом роде, но Вы тремя словами обозначили все, как формулой. Но благодарю Вас за эти слова. Вы мне все дело осветили».¹³

Достоевский с одинаковой силой ненависти стремился ударить и по либеральным «отцам» и по их нигилизированным «детям»: в его сознании они скреплялись прямыми идейными связями.

В одном из писем к Н. Н. Страхову, упрекая его в мягкости отношения к западникам и нигилистам, Достоевский писал: «Для них надо писать с плетью в руке... Если бы Вы на них поазартнее и поглубже нападали, было бы лучше. Нигилисты и западники требуют окончательной плети».¹⁴ Решив сам возможно «поазартнее и поглубже» напасть на тех и на других, Достоевский заранее предчувствовал силу обратного отпора.

«Вот завопяят-то про меня нигилисты и западники, что ретроград! Да черт с ними, а я до последнего слова выскажусь», — писал Достоевский А. Н. Майкову.¹⁵

Современное революционное поколение, по Достоевскому, в своем «нигилизме» пошло неизмеримо дальше своих родоначальников.

«Наши Белинские и Грановские не поверили бы, если б им сказали, что они прямые отцы нечаевцам. Вот эту родственность и преемственность мысли, развившуюся от отцов к детям, я и хотел выразить в произведении моем»,¹⁶ — писал Достоевский уже в 1873 году, после выхода отдельного издания «Бесов», объясняя замысел своего романа.

Современные нигилистические идеи для Достоевского являлись закономерным результатом и итогом развития основной линии революционной мысли 40-х годов. При этом Достоевский не пощадил и либеральные идеи 40-х годов, видя именно в них

¹³ Ф. М. Достоевский, Письма, т. 2, стр. 333.

¹⁴ Там же, стр. 259.

¹⁵ Там же, стр. 262.

¹⁶ Там же, т. 3, «Academia», Л., 1934, стр. 50.

предтечу современного разрушительного «нигилизма». Отсюда введение в роман «тургеневской» темы, «округленной» в образе Кармазинова.

В пасквильном виде был изображен Тургенев-человек, спародирована его художественная манера, оарикатурены его общественно-политические взгляды. В данной работе нет необходимости подробно останавливаться на всех аспектах пародирования Тургенева в «Бесах». Тема «Тургенев в „Бесах“» с исчерпывающей полнотой освещена в исследованиях советских литературоведов.¹⁷ Нам важно выделить самое главное — идейный выпад Достоевского против Тургенева.

Взгляды на народ и будущее России — вот те основные положения, по которым Достоевский разошелся с Тургеневым в споре 1867 года, когда программу Потугина из «Дыма» он воспринял как последнее слово самого Тургенева. Создавая памфлет на Тургенева в «Бесах», Достоевский отправлялся преимущественно от мыслей, высказанных в письме к А. Н. Майкову 1867 года. В «Бесах» потугинские идеи приписываются Тургеневу уже в заостренно-карикатурной форме. Тонко пародируя не только идеи, но и стиль Тургенева, Достоевский заставляет Кармазинова-Тургенева проповедовать крайнее «западничество» и выражать сочувствие подпольному революционному движению.

Первый этап идейной эволюции нигилизма — его философское становление — Достоевский относит к Кармазинову и Степану Трофимовичу Верховенскому.

Дальнейшее направление эволюции — от эмансипации интеллектуальной («отцов») к эмансипации политической («детей») — олицетворяет в романе Петр Верховенский.

Он иступленно развивает план будущего социального переустройства путем «всеобщего разрушения», которое должно осуществиться при помощи «неслыханного, подленького» разврата, оглуления, мошенничества, подставного Ивана-Царевича.

Кармазинов, по Достоевскому, являясь духовным отцом Петра Верховенского, должен обязательно сочувствовать этой идее безграничного разрушения. А. С. Долинин справедливо замечает, что в смысле идейно-генетической связи двух поколений момент встречи Кармазинова с Петром Верховенским «следовало бы считать, быть может, центральным, вернее — опреде-

¹⁷ А. Долинин. Тургенев в «Бесах». В кн.: Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы, под редакцией А. С. Долинина, сборник второй, изд. «Мысль», Л.—М., 1924, стр. 119—136.

ляющим, по отношению к роли Кармазинова в концепции „Бесов“».¹⁸

Прототипом Петра Степановича Верховенского был С. Нечаев. Идеология Верховенского была поставлена Достоевским в прямую связь с идеологией Нечаева. Таким образом, роль Кармазинова в концепции «Бесов» была непосредственно связана со стремлением Достоевского указать на идейные источники таких форм современного революционного анархизма, как «нечаевщина».

Поставив своей главной целью изобразить идейную преемственность поколений, Достоевский хотел объяснить «возможность в нашем странном обществе таких чудовищных явлений, как нечаевское движение».¹⁹ В нечаевском деле Достоевский увидел «не случайность, не единичное»,²⁰ не исключительный факт, а закономерную логику революционных идей вообще. По характеру использования Достоевским фактов нечаевского дела особенно отчетливо видны его принципиальные идейные расхождения с Тургеневым.

В «Дневнике писателя», говоря о своем отношении к фактам нечаевского процесса, Достоевский писал: «Некоторые из наших критиков заметили, что я в моем последнем романе „Бесы“ воспользовался фабулой известного нечаевского дела; но тут же заявили, что собственно портретов или буквального воспроизведения нечаевской истории у меня нет; что взято явление и что я попытался лишь объяснить возможность его в нашем обществе, и уже в смысле общественного явления, а не в виде анекдотическом, не в виде лишь описания московского частного случая. Все это, скажу от себя, совершенно справедливо. До известного Нечаева и жертвы его, Иванова, в романе моем лично я не касаюсь. Лицо моего Нечаева, конечно, не похоже на лицо настоящего Нечаева».²¹

Достоевский прямо перенес в свой роман общую фабулу нечаевского дела (убийство Иванова), но он, конечно, не давал фотографий и репортажа о всем известных событиях.

В письме к Каткову от 8 (20) октября 1870 года Достоевский, сообщая важные подробности о перемене творческих замыслов, так определял место нечаевского дела в художественном построении всего романа: «Одним из числа крупнейших происшествий моего рассказа будет известное в Москве убийство

¹⁸ Там же, стр. 126.

¹⁹ Ф. М. Достоевский, Письма, т. 3, стр. 50.

²⁰ Там же.

²¹ Ф. М. Достоевский, Полное собрание сочинений, т. 11, Л., 1929, стр. 129.

Нечаевым Иванова. Спешу оговориться: ни Нечаева, ни Иванова, ни обстоятельство того убийства я не знал и совсем не знаю, кроме как из газет. Да если б и знал, то не стал бы копировать. Я только беру совершившийся факт. Моя фантазия может в высшей степени разниться с бывшей действительностью и мой Петр Верховенский может несколько не походить на Нечаева, но мне кажется, что в пораженном уме моем создано воображением то лицо, тот тип, который соответствует этому злодейству... К собственному моему удивлению, это лицо наполовину выходит у меня лицом комическим. И потому, несмотря на то, что все это происшествие занимает один из первых планов романа, оно, тем не менее, — только аксессуар и обстановка действий другого лица, которое действительно могло бы называться главным лицом романа. Это другое лицо (Николай Ставрогин) — тоже мрачное лицо, тоже злодей. Но мне кажется, что это лицо — трагическое». ²²

Так определилась в концепции «Бесов» важнейшая нравственно-философская тема, выраженная в душевных терзаниях, падениях и взлетах, в глубоком внутреннем разладе Николая Ставрогина. В этой фигуре романа открываются бездонные глубины психологического реализма Достоевского, внесшего и в самое свое тенденциозное по направленности произведение те мучительные сомнения, которыми сопровождалось его многолетнее философско-религиозное искание.

Творческий замысел «Бесов» претерпевал не раз сильные изменения, и порою самому автору казалось, что политически тенденциозная линия романа, связанная с Нечаевым, начинает оттесняться другой линией повествования. Достоевскому иногда хотелось, чтобы пафос романа определялся не «бесами», а людьми им противоположными.

«Главная же идея (то есть пафос романа)... новые люди, выдержавшие искушение и решающие начать новую, обновленную жизнь». ²³

Введение в роман «новых людей», явившихся необходимым звеном авторской концепции, все-таки не изменило, как думалось Достоевскому, идейного характера произведения, посвященного памфлетному изображению революционного движения.

События «нечаевского дела», связанные с ним факты идейного и нравственного разложения отдельных попутчиков революции помогли Достоевскому облечь в художественную форму

²² Ф. М. Достоевский, Письма, т. 2, стр. 288—289.

²³ Записные тетради Ф. М. Достоевского, стр. 142.

свое представление об аморальном, преступном, индивидуалистическом содержании революционных идей вообще.

В характере отношения Достоевского к Нечаеву помогают разобраться многочисленные заметки об идеологии последнего, о его политической программе, внесенные в записные тетради. Достоевский вводит в этой записи, например, такие параграфы: «О том, чего хотел Нечаев», «Взгляд Нечаева на ход внутренней политики», «Принципы Нечаева» и др. В оценке идей и принципов Нечаева с полной определенностью выразились взгляды самого Достоевского на сущность идей революции и социализма. Нечаевскую программу всесокрушающей народной революции Достоевский излагает так: «...новое слово его в том, чтоб возбудить, наконец, бунт, но чтоб был действительный и чем больше смуты и беспорядка, крови и провала, огня и разрушения преданий — тем лучше. Мне нет дела, что потом выйдет: главное, чтоб существующее было потрясено, расшатано и лопнуло».²⁴

Из нечаевской идеологии, его политической программы Достоевский брал для романа то, что более всего подходило к его творческим задачам, обрабатывая нужные факты сообразно идее и плану своего произведения.

Взгляды Нечаева в романе разделены между разными персонажами (в основном ими наделяются Петр Верховенский и Шигалев) и представлены в более искаженном и окарикатуренном виде, чем в самих «Записных тетрадях».

Достоевский в романе намеревался от имени автора высказать мысль: «...Нечаев сам по себе все-таки случайное и единичное существо».²⁵ Но эта едва задетая в черновых тетрадях мысль в романе не была развита. Петр Верховенский хотя и не был копией с Нечаева как реального исторического лица, но все-таки был взят как тип, наиболее характерный для современного революционного поколения. Черты «нечаевщины» Достоевский перенес на основной поток революционного движения в России, пытаясь представить это уродливое ответвление революционного анархизма характерным для русской революции вообще. Отождествлять нечаевские события, к тому же крайне тенденциозно понятые, с русским революционным движением вообще было глубоко ошибочно, вредно и оскорбительно для революционного поколения. На эту сторону «Бесов» главным образом и указывала демократическая критика в лице Михайловского и Ткачева.

²⁴ Там же, стр. 275.

²⁵ Там же, стр. 276.

Герман Лопатин, превосходно знавший практику и психологию революционного подполья, позднее так передавал свое впечатление о романе Достоевского: «Возьмите „Бесов“. Внешняя сторона совершенно совпадает с известными событиями. Это убийство Иванова в Петровско-Разумовском, пруд, грот и т. д. Ну, а внутренняя, психологическая, совпадает ли с действительной психологией действующих лиц? Я знал лично Нечаева, знал многих из его кружка и могу сказать: никакого, ни малейшего сходства!».²⁶

В «Бесах» Достоевский использовал реальные факты в своих откровенно реакционных целях,²⁷ это определило и их оценку, и освещение «психологии» фактов.

После «Бесов», в которых «накопившаяся в уме и сердце» ненависть против революционных идей и их носителей достигла своего апогея, отношение Достоевского к деятельности революционной молодежи начинает несколько изменяться. Уже в ходе работы над романом, продолжавшейся около трех лет, намечаются, как установили исследователи творческой истории «Бесов», мотивы, противоречащие общему пафосу романа.

В записных тетрадах есть такая мысль (без достаточного основания связанная с Кирилловым), которая в романе не получила своего места: «В Кириллове — народная идея — сейчас же жертвовать собою для правды... Жертвовать собою и всем для правды — вот национальная черта поколения. Благослови его бог и пошли ему понимания правды. Ибо весь вопрос в том и состоит, что считать за правду. Для того и написан роман».²⁸

В таком колебании оценок и взглядов, вообще характерном для Достоевского, была своя внутренняя логика.

В неопубликованной заметке Горького (1931) по поводу статьи Н. Степанова «Творчество Достоевского» высказана интересная мысль о закономерности противоречивых ответов Достоевского на главные вопросы, над которыми он как писатель бился на протяжении всей своей жизни. Намечая краткую схему эволюции Достоевского, Горький писал:

«Романтик, не чуждый влияния Гофмана, Ж. Занд и др. Фурьерист, член кружка петрашевцев, посетитель единственного живого дома той поры.

„Мертвый дом“ прививает ему глубокий и болезненный интерес к психологии преступления против личности.

²⁶ «Красная новь», 1927, кн. VIII, стр. 166.

²⁷ На это решающее для позиции автора «Бесов» обстоятельство справедливо указывает Г. М. Фридендер (История русской литературы, т. IX, часть вторая, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 77).

²⁸ Записные тетради Ф. М. Достоевского, стр. 341.

«Как личность, он убеждается в „обмане социализма“ и мстит за этот обман „Записками из подполья“, жестокой полемикой с социалистами, „Бесами“ — одним из лучших его произведений, в котором критика не заметила одного из главных героев — лицо, которое ведет рассказ... Поиски основной мотивации преступления против личности, как один из корней творчества Д[остоевского], — лично мне кажется, что это наиболее глубокий корень. Непрерывное колебание: оправдать человека во всем или же обвинить его за все?».²⁹

До «Бесов» в таких романах, как «Преступление и наказание», «Идиот», Достоевский в неразрешимом споре противоположных идей и героев как бы совмещал оправдание и обвинение человека, восстающего против античеловечного мира.

Раскольников, проливший кровь, обвинен и осужден с точки зрения высшего христианского идеала любви и кротости, хотя он и не подлежит обычному, «земному» человеческому суду. Как раз напротив, нормы «земного» существования, всеобщее насилие, ложь, неравенство и угнетение объясняют и даже оправдывают идею насильственного бунта и возмущения.

Протест против социальной несправедливости является одним из неотъемлемых мотивов «преступления» Раскольникова, наряду с индивидуализмом и гордыней как болезнью его собственного уязвленного и возмущенного сознания.

Колебание мотивировок («оправдать человека во всем или же обвинить его за все?») достигает в романе «Преступление и наказание» необычайной силы, это создает возможность прямо противоположных выводов из того спора, который развернут Достоевским в романе. Реакционная авторская тенденция получает мощные контрудары и возражения в пределах художественной концепции одного и того же произведения.

Роман «Бесы», который мыслился автором как прямое продолжение линии, намеченной «Преступлением и наказанием» (только «еще ближе, еще насущнее к действительности»), является одним из немногих произведений Достоевского, где неразрешимый спор противоположных идей осложнен и затемнен непомерно разившейся консервативно-охранительной стороной. Нечаевское дело прямо толкнуло Достоевского к памфлетно резкому развенчанию идеи преступления против личности во имя грядущего социального переустройства.

²⁹ ИМЛИ, Архив А. М. Горького, ЛСГ-8-18-1. Цитировано в отрывках (опущена характеристика «Бесов») в статье: Б. А. Бялик. Достоевский и Достоевщина в оценках Горького. В сб.: Творчество Ф. М. Достоевского, М., 1959, стр. 91.

Уже самый характер постановки вопроса, сливавшей воедино критику буржуазно-анархической безнравственности с идеей революции и социализма, предопределил глубокие противоречия авторского замысла в «Бесах». В романе ослаблена по сравнению с другими произведениями Достоевского тема социальной несправедливости и протеста против нее, на первом плане оказалась тема «подлого человека», психология преступления против личности ради ложной, «бесовской» идеи, гнездящейся, по убеждению автора, в опустошенных душах современных разрушителей и нигилистов.

Критика, обращенная писателем по адресу социализма, объективно имела другую цель — буржуазное сознание с его неустраняемыми противоречиями, с его индивидуализмом и своекорыстием, с его бесплодной самоизоляцией и всеми признаками моральной опустошенности и разложения. В этом смысле художественные обобщения Достоевского были глубоко содержательны, улавливая реальные процессы распада сознания буржуазной личности. «Обвинив» в «Бесах» носителей революционного бунта «за все», Достоевский вместе с тем не пощадил ни либералов, с их половинчатостью и склонностью к фразе, ни наиболее реакционные круги русской дворянско-бюрократической верхушки, по адресу которой в романе брошено немало язвительных замечаний и намеков.

«Бесы» не исчерпали и не могли исчерпать всех сомнений Достоевского. В эволюции писателя начинается как бы обратное движение — поиски и переоценка тех мотивов, которые могли быть современным политическое движение хоть в какой-то мере «оправдать».

Это отношение к революционерам, наметившееся в форме публицистической, художественно реализовалось в романе «Подросток» (1874—1875). По первоначальным замыслам и в этом романе Достоевский хотел широко использовать политический процесс 1874 года по делу революционеров группы Долгушина. Летом 1874 года Достоевский просит В. Р. Пуцъковича собрать по газетам материалы этого процесса и выслать ему, как капитально нужные для нового литературного дела.

Революционерам в романе отводилась довольно значительная роль. Знаменательны такие записки: долгушинцы «идут в народ и верят в ближайшую осуществимость мировой социалистической революции». Но в окончательном тексте романа революционная тема перенесена на задний план. Хотя и здесь Достоевский продолжал борьбу с революционными и социалистическими идеалами, но сами образы революционеров освещены в романе не так, как в «Бесах», далеко не в тоне злоб-

ной карикатуры и разоблачительного памфлета. Со страниц романа «Подросток» встает уже страшный призрак «бесов капитализма», против которых Достоевский и обрушил всю силу своего удара.³⁰ Не случайно роман «Подросток» печатался в «Отечественных записках», возглавлявшихся Некрасовым, хотя и вызвал резкие критические замечания Щедрина, находившегося тогда за границей.

Если в «Подростке» элементы политической злободневности даны в «свернутом» виде, то в публицистике Достоевского этого времени они преобладали. Каждое литературное выступление о движении революционной молодежи Достоевский воспринимал очень остро и непосредственно.

Появление «Нови» Тургенева, касавшейся самых злободневных явлений современности, Достоевский не оставил без ответа. Но общий тон полемики, вступившей с выходом романа Тургенева в новую фазу, уже заметно изменился. После ожесточенной вспышки спор вновь вернулся в литературные рамки.

В «Дневнике писателя» за февраль 1877 года, имея в виду наиболее заметные произведения текущей литературы, Достоевский поделился с читателями своим «забавным наблюдением» о постоянном мелькании в русской журналистике фраз об «упадке» и «застое» русской литературы, «литературном безвременье» и т. п. «А в сущности в эти сорок лет явились последние произведения Пушкина, начался и кончился Гоголь, был Лермонтов, явились Островский, Тургенев, Гончаров и еще человек десять, по крайней мере, преталантливых беллетристов».

«Об „Нови“, — продолжал Достоевский, — я, разумеется, ничего не скажу: все ждут второй части. Да и не мне говорить. Художественное достоинство созданий Тургенева вне сомнения. Замечу лишь одно, на 92 странице романа (см. „Вестник Европы“) сверху страницы есть 15 или 20 строк, и в этих строках как бы концентрировалась, по-моему, вся мысль произведения, как бы выразился весь взгляд автора на свой предмет. К сожалению, этот взгляд совершенно ошибочен, и я с ним глубоко не согласен. Это несколько слов, сказанных автором по поводу одного лица романа, Соломина».³¹

Достоевский обратил внимание на то место романа, где Тургенев развивал соломинскую программу революционного «постепеновства» снизу: «Оказалось, что Соломин не верил в близость

³⁰ См. работу А. С. Долинина «В творческой лаборатории Достоевского» (1947).

³¹ Ф. М. Достоевский. Дневник писателя. Полное собрание сочинений, т. XII. М.—Л., ГИЗ, 1929, стр. 29.

революции в России; но, не желая навязывать свое мнение другим, не мешал им попытаться и посматривал на них — не издали, а сбоку. Он хорошо знал петербургских революционеров — и до некоторой степени сочувствовал им, ибо был сам из народа; но он понимал невольное отсутствие этого самого народа, без которого „ничего ты не поделаешь“ и которого долго готовить надо — да и не так и не тому, как те. Вот он и держался в стороне — не как хитрец и виляка, а как малый со смыслом, который не хочет даром губить ни себя, ни других. А послушать... отчего не послушать — и даже поучиться, если так придется».³²

Достоевский не случайно обратил свое внимание именно на это место. Он не мог не почувствовать, что автор посредством своего героя отрицает здесь только определенную тактику революционеров, не отказываясь от мысли, что народ «долго готовить надо». В позиции тургеневского героя, который даже не мешал революционерам «попытаться» и посматривал на них не «издали», а «сбоку», Достоевский уловил нотки примирения, невмешательства, а значит и известного оправдания революционного действия. Во всяком случае здесь не было страстного протеста против идеи революционного бунта, которую настойчиво и со всей пылкостью убеждения отвергал сам Достоевский.

Именно примирительная авторская позиция по отношению к революционерам в «Нови» вызвала глубокое несогласие Достоевского. Это несогласие по существу продолжало спор, развернутый со всей резкостью еще в «Бесах».

В противоположность Тургеневу, Достоевский выдвинул свою концепцию «нови», свой план разрешения наиболее сложных и запутанных противоречий действительности.

Во второй главе «Дневника писателя» за февраль 1877 года, в разделе «Один из главнейших современных вопросов», Достоевский вновь вернулся к явлениям текущей беллетристики, но на этот раз к таким, которые как-то могли бы подтвердить его излюбленные идеи. Внимание читателей «Дневника» Достоевский остановил на «Анне Карениной» Л. Толстого, собственно на одной из сцен романа, который показался ему сначала традиционным, знакомым по материалу и далеким от «злобы дня».

«Затем опять потянулся роман, и вот, к некоторому удивлению моему, — продолжал Достоевский, — я встретил в шестой части романа сцену, отвечающую настоящей „злобе дня“ и,

³² И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. 4, М., 1954, стр. 293; ср.: «Вестник Европы», 1877, январь, стр. 92.

главное, явившуюся не намеренно, не тенденциозно, а именно из самой художественной сущности романа».³³

Достоевский очень проницательно уловил подлинную «злободневность» «Анны Карениной», заключенную в самой «художественной сущности романа», как и своеобразие той постановки вопросов, которая характерна для Толстого. Достоевского поразила разговор Левина и Стивы Облонского после охоты, в котором Левин упрекал Облонского за то, что он не гнушается связями с железнодорожниками, дельцами и пр., а тот в свою очередь едко возражал Левину, что само его положение помещика со всеми вытекающими отсюда привилегиями и преимуществами несправедливо, бесчестно и т. д.

Больше всего Достоевского поразила тот факт, что одно из основных положений социализма о несправедливости классового неравенства, т. е. мысли, которые сорок лет назад «и в Европе-то едва начинались» (Сен-Симон, Фурье), стало предметом самого обычного и заурядного бытового разговора.

«И вдруг теперь толкуют об этих „вопросах“ помещики на охоте, на ночлеге в крестьянской риге и толкуют характернейшим и компетентнейшим образом, так что по крайней мере отрицательная сторона вопроса уже решена и подписана ими бесповоротно».³⁴

То обстоятельство, что сознание несправедливости существующего устройства общества распространилось необычайно широко, проникло во все сферы, овладело умами и не вызывает уже особых сомнений даже у людей из высших кругов, Достоевский признал одной «из самых характерных особенностей настоящего русского положения умов».³⁵

Но ведь Стива Облонский в роли проповедника идеи о социальной несправедливости общества — это явная нелепость, парадокс. Однако этот парадокс, по Достоевскому, таит в себе глубокий смысл. Первыми соглашаются с «новыми идеями» люди, потерявшие твердые моральные устои и коренные убеждения, люди, которые из осознанного факта общественной несправедливости делают вывод исключительно в свою собственную пользу («признаваться, что пользуешься несправедливыми преимуществами, как я и делаю, и пользоваться ими с удовольствием»).

Стива Облонский для Достоевского — это не исключение, а характернейший представитель той среды, которая разла-

³³ Ф. М. Достоевский. Дневник писателя, стр. 54.

³⁴ Там же, стр. 56.

³⁵ Там же.

гается, гибнет и ради своего спасения готова «признать» какую угодно идею.

Левин оценивается Достоевским как человек противоположного типа. «Это наступающая будущая Россия честных людей, которым нужна лишь одна правда».³⁶

В основу деления общества Достоевский кладет не социальный, а нравственный критерий, утверждая, что русское общество тем и отличается от западноевропейского, что стремление к нравственному обновлению является одним из основных, если не главным импульсом его развития. Ошибку Левина, который не может решить смутивший его вопрос, Достоевский видит как раз в том, что толстовский герой смешивает нравственную, христианскую постановку вопроса с историческим «правом», в то время как «нравственное решение его нельзя смешивать с историческим; не то — безысходная путаница, которая и теперь продолжается, особенно в теоретических русских головах, — и в головах негодяев Стив и в головах чистых сердцем Левиных».³⁷

Для европейского социализма, с точки зрения Достоевского, характерна именно «историческая» постановка вопроса, вовсе исключающая нравственную сторону дела.

Пафос революционной нравственности Достоевскому глубоко чужд и непонятен. Выход из общественных противоречий он ищет не в исторической реальности, а в реакционной христианской утопии всеобщего «братства», к которому можно придти лишь в итоге нравственного очищения каждого человека в отдельности.

Ни народнический путь, ни соломинская программа революционного «постепеновства снизу», ни тем более европейское решение вопроса в духе непреклонной классовой борьбы не выдерживает, с точки зрения Достоевского, серьезной критики.

В разделе «Русское решение вопроса» Достоевский прямо указывает на христианский путь «деятельной любви» как единственно возможный путь подлинного возрождения всего человечества.

То, что предлагал сам Достоевский, не выходило за рамки религиозной христианской утопии, и трезвый голос, как всегда, подсказывал ему убедительное возражение («Скажут, что это фантазия, что это „русское решение вопроса“ — есть „царство небесное“ и возможно разве лишь в царстве небесном»),³⁸ но

³⁶ Там же, стр. 58.

³⁷ Там же, стр. 59.

³⁸ Там же, стр. 64.

предложить что-нибудь более реальное, чем эта «фантазия», Достоевский был не в состоянии. Свой путь, свою концепцию обновления России Достоевский подкреплял не столько историческими аргументами, сколько верой: «Я же безгранично верую в наших будущих и уже начинающих людей, вот об которых я уже говорил выше, что они пока еще не спелись, что они страшно как разбиты на кучки и лагеря в своих убеждениях, но зато все ищут правды прежде всего, и если б только узнали, где она, то для достижения ее готовы пожертвовать всем, и даже жизнью. Поверьте, что если они вступят на путь истинный, найдут его, наконец, то увлекут за собою и всех, и не насильем, а свободно. Вот что уже могут сделать единицы на первый случай. И вот тот плуг, которым можно поднять нашу „Новь“».³⁹

Между концепциями русской «Нови» Тургенева и Достоевского исторически обозначилась резкая идейная грань.

3

Роман Тургенева «Новь» синтезировал наиболее серьезные усилия писателей 70-х годов, направленные к созданию злободневного политического романа. Чутко отметив появление разночинца на исторической арене еще в «Отцах и детях», Тургенев в последнем своем романе обратился к народничеству — господствующему направлению, определявшему в 70-е годы идейные искания и политическое движение передовой русской интеллигенции.

В предисловии к собранию своих романов (1879) Тургенев указал на то общее стремление, которым он руководствовался в течение двадцати лет, создавая «Рудина», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцов и детей», «Дым» и «Новь».

«Автор „Рудина“, написанного в 1855 году — и автор „Нови“, написанной в 1876 г., является одним и тем же человеком. В течение всего этого времени, — подчеркивал Тургенев, — я стремился, насколько хватило сил и умения, добросовестно и беспристрастно изобразить и воплотить в надлежащие типы и то, что Шекспир называет: „the body and pressure of time“,⁴⁰ и ту быстро изменяющуюся физиономию русских людей культурного слоя, который преимущественно служит предметом моих наблюдений».⁴¹

Роман «Новь» отразил наблюдения над последним крупным историческим этапом русской жизни, свидетелем которого Тур-

³⁹ Там же, стр. 64—65.

⁴⁰ «Самый образ и давление времени». (Примеч. автора).

⁴¹ И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. 11, М., 1956, стр. 403.

гению довелось быть. И точно так же, как во всех остальных своих романах, Тургенев в «Нови» подошел исторически к современности, стремясь уловить «самый образ и давление времени» — неповторимо-характерную атмосферу, отличительные черты и приметы, создающие представление об эпохе. Само содержание реально-исторического процесса, развертывавшегося на глазах писателя, заставило его обратиться к политическому сюжету, почерпнутому из хроники современности. При этом Тургенев-романист дал свою оценку народническому движению — оценку, исходившую из самых глубоких и устойчивых основ его мировоззренческой концепции.

Особый угол зрения на современную эпоху и ее главного героя, выраженный в «Нови», сделал последний роман Тургенева резко полемичным по отношению к основным направлениям литературы 70-х годов.

Направление «Русского вестника» во главе с Катковым и «Отечественных записок» во главе с Щедриным и Некрасовым составляли крайние полюса подцензурной печати. Отношение «Нови» к этим двум полюсам определяет ее место в литературной борьбе 70-х годов, если, конечно, всесторонне учитывать объективный смысл и направленность самого романа. За несколько дней до появления «Нови» в свет сам Тургенев в письме к М. М. Стасюлевичу так определил своеобразие своей авторской позиции: «Молодое поколение было до сих пор представлено в нашей литературе либо как сброд жуликов и мошенников, — что, во-первых, несправедливо, а во-вторых, могло только оскорбить читателей-юношей как клевета и ложь; — либо это поколение было, по мере возможности, возведено в идеал, что опять несправедливо и сверх того вредно. — Я решился выбрать среднюю дорогу — стать ближе к правде, — взять молодых людей, большей частью хороших и честных, — и показать, что, несмотря на их честность, само дело их так ложно и нежизненно, что не может не привести их к полному фиаско... Я предвижу, что на меня посылаются упреки из обоих лагерей; но ведь то же самое случилось и с „Отцами и детьми“; — а между тем — изо всего моего литературного прошлого я имею причины быть довольным именно этой повестью — и скорее согласился бы похерить „Записки охотника“, чем ее. Буду надеяться, что и „Новь“ ожидает та же участь и что она не будет предметом или предлогом никаких недоразумений».⁴²

⁴² М. М. Стасюевич и его современники в их переписке, т. III. СПб., 1912, стр. 102—103.

В своем письме Тургенев прямо указал на те два литературных ряда, от которых он отталкивался, создавая свой роман. Прежде всего автор «Нови» резко и определенно отмежевался от количественного огромного потока «ангинигилистических» произведений, клеветавших на молодое поколение. В числе произведений этого ряда первыми должны быть названы «Бесы» Достоевского. У Тургенева были далеко не только личные мотивы, чтобы со всей резкостью отрицания отнестись к этому, прямо направленному против него роману. В письме к М. А. Милютиной от 3 декабря 1872 года Тургенев заметил: «Поступок Ф. Достоевского не удивил меня нисколько... Д[остоев]ский позволил себе нечто худшее, чем пародию: он представил меня под именем К[армазинова], тайно сочувствующим Нечаевской партии».⁴³

Двумя днями раньше Тургенев писал П. В. Анненкову о письме самой М. А. Милютиной, попытавшейся «утешить» писателя: «М. А. Милютина пишет мне из Москвы, что в последней части „Бесов“ Достоевский выводит меня уже начистоту (в виде чтеца „Призраков“ и т. д.) и прибавляет... чтоб утешить меня, что многие негодуют».⁴⁴

Процитированное выше письмо Тургенева к М. А. Милютиной считалось первой известной реакцией Тургенева на памфлет Достоевского в «Бесах». Но в Центральном государственном литературном архиве хранится письмо Тургенева к П. В. Анненкову, содержащее более ранний отзыв. Тургенев сразу же откликнулся на появившуюся на него пародию во II части «Бесов» (глава VI, «Петр Степанович в хлопотах», была помещена в октябрьском номере «Русского вестника» за 1871 год).

1 декабря (18 ноября) 1871 года Тургенев писал П. В. Анненкову: «В „Русском вестнике“ в романе „Бесы“ Достоевский выводит меня, безо всякого уже замаскирования, под именем Кармазинова и всячески надо мною потешается, даже предлагает меня высечь, как мужика».⁴⁵

Для резкого недовольства «Бесами» у Тургенева были, повторяем, не только личные причины. В воспоминаниях Г. А. Лопатина сохранился чрезвычайно важный отзыв Тургенева о «Бесах»: «Выводить в романе всем известных лиц, окутывая и, м. быть, искажая их вымыслами своей собственной фантазии, это значит выдавать свое субъективное творчество за историю, лишая в то же время выведенных лиц возможности защи-

⁴³ Первое собрание писем И. С. Тургенева, СПб., 1884, стр. 208.

⁴⁴ ИРЛИ, архив П. В. Анненкова, ф. 7, № 99, 1 января 1873 года (20 декабря 1872 года).

⁴⁵ ЦГАЛИ, архив П. В. Анненкова, ф. 7, оп. 1, ед. хр. 30.

щаться от нападок. Благодаря, главным образом, последнему обстоятельству, я и считаю такие попытки недопустимыми для художника». ⁴⁶

Тургенев решительно отверг самый подход Достоевского к известному общественному факту, он указал на главный порок художественного метода Достоевского в «Бесах» — его субъективизм в оценке и освещении реальных событий и лиц.

Работая над замыслом «Нови», Тургенев стремился прежде всего к объективности художественного изображения. Творческая история романа подтверждает это со всей наглядностью. В течение шести лет созрел у Тургенева заветный замысел его последнего романа. Уже в первой июльской записи 1870 года была намечена концепция и предопределено построение будущего произведения. Трагический образ «романтика реализма» Нежданова и контрастная ему фигура практика-постепеновца «на американский лад» Соломина, тип «страстной и хорошей» девушки-революционерки, связавшей свою судьбу с этими двумя героями, одиозные политические фигуры «вроде Д. Толстого», либеральничаящая барыня-позерка и другие лица носились в воображении Тургенева задолго до того, как он приступил к работе над рукописью «Нови». ⁴⁷ После первой записи Тургенев вернулся к мысли нового романа лишь в феврале 1872 года. Он составил «Формулярный список лиц новой повести» и «Краткий рассказ новой повести», в которых даны уже достаточно развернутые характеристики Нежданова, Соломина, Марианны, Паклина, Сипягина, Калломейцева и др. В черновых набросках к «Нови», характеризуюя своих героев, Тургенев почти для всех основных фигур устанавливает определенные соотношения идеологического порядка. Персонажи романа как бы «распределяются» между основными идейно-политическими течениями, причем в своих авторских характеристиках Тургенев точно обозначает те реальные исторические лица, которые представляют эти течения. Каждый из центральных героев романа тем самым вовлекается в определенную идейную атмосферу, через «частные» события романа отраженно проявляются наиболее характерные идейные столкновения эпохи.

В авторскую характеристику Нежданова Тургенев вносит такой штрих: «Поклонник Добролюбова. (Взять несколько от Писарева)». ⁴⁸ Определение идеологической родословной Нежда-

⁴⁶ «Красная новь», 1927, кн. VIII, стр. 166.

⁴⁷ А. Мазон. Парижские рукописи И. С. Тургенева. «Academia», М.—Л., 1931, стр. 107—110.

⁴⁸ Там же, стр. 115.

нова очень знаменательно. Речь идет не о портретных соответствиях героя тому или другому историческому лицу, а о том круге идей, которые для него характерны и которые в той или иной мере определяют его жизненную позицию. Указание на идейных «учителей» своих героев Тургенев последовательно включает и в другие характеристики.

В формуляре Маркелова говорится: «Русский революционер... Неустрашим до отчаянности — но не оживлен. — Может быть кровожаден, не умеет ни прощать, ни забывать, глубоко оскорблен и за себя и за всех угнетенных. — Ограничен и все в одну точку бьет. — Читает очень мало, читает, что нужно (Герцена в особенности)». Характеристику Маркелова Тургенев заключает словами: «Совершенно удобная и готовая почва для Нечаевых и К°, презирает деньги».⁴⁹ Воспитанный на революционной проповеди Герцена, Маркелов, по мысли Тургенева, в практической области совершенно подготовлен для «нечаевщины», его личные качества еще более способствуют этому. О Машуриной, способной «на всякое самоотвержение», Тургенев уже прямо записывает: «Нечаев делает из нее своего агента».

Любопытно, что даже в биографический очерк Марианны Тургенев внес такую характерную деталь: «С[инецк]ая занимается естественными науками...». Занятия естественными науками, увлекавшими передовую молодежь 60—70-х годов, — это также своего рода идейная аттестация.

Итак, идеи Добролюбова, Писарева, Герцена или Нечаева, естественнонаучные интересы — вот тот ряд идеологических и политических явлений, с которыми Тургенев так или иначе соотносит своих героев, принадлежащих к лагерю революционной молодежи.⁵⁰

С меньшей определенностью устанавливает Тургенев идейно-политические эквиваленты для персонажей, относящихся к реакционному лагерю.

Определение и уточнение интеллектуально-политического облика героя в связи с идейными течениями эпохи со всей очевид-

⁴⁹ Там же, стр. 115—116.

⁵⁰ Тургенев не установил точных идеологических соотношений только при характеристике Соломина и Паклина. Но это как раз то исключение, которое подтверждает общее правило. Тургеневу не понадобились политические прототипы для Соломина именно потому, что это в значительной степени был авторский программный образ, а в напряженной общественно-политической борьбе эпохи писателю не так-то просто было найти яркую историческую фигуру, которая бы вполне подтверждала его собственные иллюзии и надежды. Что касается Паклина, то он уже в формулярном списке определился как характер преимущественно литературного происхождения.

ностью указывает на то, что «Новь» замышлялась Тургеневым как роман политически заостренный. Первый открытый политический процесс в России мог только подтвердить, насколько злободневным и своевременным был замысел начатого писателем романа. Нечаевский процесс дал необходимые дополнительные материалы для политической линии романа, значение которой Тургенев подчеркнул уже в первой записи, заметив: «Нужно внести элемент политических революционеров».⁵¹ Подробности нечаевского движения были хорошо известны Тургеневу, за судьбой самого Нечаева он следил с неослабевающим интересом. Еще до опубликования судебных отчетов Тургенев писал П. В. Анненкову: «Из Ваших газет я узнал, о будто бы здесь (в Швейцарии, — Л. Н.) затеваемом г. Нечаевым журнале „Община“. Мне сдается — это пuffed. Соберу сведения — но сомневаюсь».⁵²

Тургенев достаточно трезво отнесся к официальной стороне нечаевского процесса, явно рассчитанного на дискредитацию широкого движения прогрессивных общественных сил. «Изумительная болтливость нынешних критических статей в журналах напоминает „барабанение“ плохого, но долбающего гимназиста на экзамене. Той же самой „пеноуротной“ многовещательностью отличались недавние политические процессы»,⁵³ — писал Тургенев П. В. Анненкову 5 октября 1871 года. После того как в январе 1873 года состоялся суд над самим Нечаевым и он был приговорен к двадцати годам каторги, Тургенев запрашивал в переписке с П. В. Анненковым: «А что Вы скажете о процессе Нечаева в Москве?».⁵⁴

В год окончания «Нови» Тургенев специально затребовал все материалы нечаевского дела в Париж.

Отрицательное отношение Тургенева к нечаевскому движению не вызывает сомнений. Достоевский действительно без всяких оснований намекал на тайное сочувствие Тургенева нечаевской партии. Страницы «Нови», изображающие в шаржированном виде таинственные действия Кислякова, связанного с «самим» Василием Николаевичем, достаточно красноречиво свидетельствуют о скептическом отношении Тургенева к заговорщической тактике вообще. Но Тургенев был далек от мысли

⁵¹ А. Мазон. Парижские рукописи И. С. Тургенева, стр. 110.

⁵² ИРЛИ, Архив П. В. Анненкова, ф. 7, № 104-а, письмо от 8 июня (26 мая) 1871 года.

⁵³ ЦГАЛИ, Архив П. В. Анненкова, ф. 7, оп. 1, ед. хр. 30, письмо от 5 октября (24 сентября) 1871 года.

⁵⁴ ИРЛИ, Архив П. В. Анненкова, ф. 7, № 100, письмо от 30/18 января 1873 года.

сводить к «нечаевщине» существо всего революционного движения. Многообразные формы этого движения, его глубокие объективные истоки и конечные цели — все это Тургенев стремился изучить, понять и воплотить. Основные трудности в работе над романом как раз и были вызваны необходимостью изучения среды, от которой Тургенев был лично далек и с политическими настроениями которой он был решительно не согласен. Факты нечаевского процесса (июль 1871 года) дали Тургеневу реальную почву для конкретизации некоторых важных деталей событийной стороны произведения и прежде всего той его линии, которая возникала в связи с введением элемента «политических революционеров».

В формулярном списке точно указывается время действия романа: оно относится к 1868 году.

Первые петербургские сцены на квартире у Нежданова сразу же вводят в полуконспиративную, заговорщическую обстановку: «Нечаев уже тут на заднем плане»,⁵⁵ — уточнил Тургенев в редакции 1874 года смысл тех намеков о «деле», которыми обмениваются Остродумов, Машурина и другие. Как это ясно из краткого рассказа «Нови» (и окончательного ее текста), драматические события, известные по нечаевскому процессу, непосредственно не вошли в роман. Нечаев так и остался «на заднем плане», как некая таинственная и несколько комическая фигура «руководителя», пытающегося своими повелительными письмами направлять движение. Основное течение романа сразу же определилось у Тургенева вокруг деятельности рядовых лиц революционно настроенной молодежи; действие быстро переносится из Петербурга в провинцию, в имение Сипягиных, со всем комплексом возникающих здесь отношений. Все революционные побуждения героев разбиваются в итоге столкновения с самой русской жизнью, и только путь Соломина открывает перспективу положительного разрешения трагических противоречий действительности. Эта общая схема осталась у Тургенева неизменной. Вторая редакция «краткого рассказа новой повести» (1874) не внесла принципиальных изменений в план романа 1872 года, хотя многие детали во второй редакции обозначались более отчетливо. Так, именно в 1874 году возник набросок главы о Фимушке и Фомушке, которая вызвала потом так много недоумений у критиков «Нови». Здесь Тургенев живо и колоритно обрисовал патриархально-идиллический мирок двух существователей, мирок, в который совершенно не проникает «политика» и все то, что волнует героев романа. По мысли

⁵⁵ А. М а з о н. Парижские рукописи И. С. Тургенева, стр. 124.

Тургенева, это еще одна сторона исконно русской жизни, которая обрекает на неудачу замыслы революционеров.

Следует особо подчеркнуть, что как в первой, так и во второй редакции краткого рассказа «Нови» более подробно и последовательно развернута первая часть произведения и события его центральных глав. Между тем, именно в последние главы «Нови» Тургенев внес решающие фактические изменения и дополнения уже после 1874 года. Общее направление этих изменений весьма характерно: оно определялось теми событиями в революционном движении, которые произошли как раз в годы, предшествующие окончанию тургеневского романа.

Жизнь вносила поправки в историческую концепцию «Нови», чуткий художник не мог их не учитывать. 1874 год — чрезвычайно важный год в творческой работе над романом. В письмах Тургенева этого года часты сетования на то, что он никак не может приступить к работе над романом, окончить свой «большой труд».

«Мне кажется, — писал Тургенев Ю. Шмидту в ноябре 1874 года, — что у меня есть что сказать и показать, но на бумаге это все еще не вытанцовывается». ⁵⁶ Несмотря на это, творческие раздумья над романом не прекращались. Именно на этот год падает переписка Тургенева с А. П. Философовой и П. Л. Лавровым, многое объясняющая в творческой истории романа: в ней содержатся идеи, которые Тургенев два года спустя развил в художественных образах «Нови».

В России 1874 год был озаглавлен жестокой правительственной реакцией, стремившейся парализовать и заглушить революционное движение.

Интересно, что Тургенев уже в сентябре 1874 года, когда только начинались крупные аресты народников, запрашивает своих корреспондентов о распространяющихся в России арестах. 25 сентября (7 октября) 1874 года Тургенев пишет Я. П. Полонскому: «Здесь носился слух о разных арестах: что в них справедливого и можешь ли ты кого-нибудь назвать?». ⁵⁷

Для Тургенева, не перестающего следить за политической обстановкой в России, этот год был временем тяжелых раздумий о русской жизни. В феврале 1875 года он писал А. С. Суворину: «Время, в которое мы живем, 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». ⁵⁸

⁵⁶ «Вестник Европы», 1909, кн. 3, стр. 270.

⁵⁷ Первое собрание писем, стр. 245.

⁵⁸ Там же, стр. 251.

Работа над романом продвигалась так медленно, что Тургенев в октябре 1875 года написал Флоберу: «Свой большой роман я отложил до греческих календ». ⁵⁹ Не исключено, что затруднение в работе было вызвано тем, что у Тургенева возникла потребность как-то отразить свои последние впечатления в давно начатой вещи. А так как роман был продуман в основных деталях и даже вкратце изложен, то вставал вопрос о какой-то внутренней перестройке, с которой Тургенев и не мог сразу справиться. Если мы учтем те изменения, которые были внесены в роман по сравнению с редакцией «краткого рассказа» 1874 года, то убедимся, что эта перестройка как раз и была связана с введением в роман новых фактов политической жизни России — фактов революционного «хождения в народ». Писателю требовалось время для творческого усвоения новых материалов и новых наблюдений.

Решающие изменения, внесенные Тургеневым в роман после 1874 года, связаны прежде всего с развитием неждановской темы. Тургенев ввел сцены, дающие новую трактовку причин краха убеждений Нежданова, «его напускной политической жизни».

В планах романа, соответствующих XXVII—XXX главам текста «Нови», события излагались таким образом:

«Описание этого побега (Нежданова и Марианны, — Л. Н.), потом первых дней: надо, чтобы читатель понял, что Нежд. не удержаться на земле — и что происходило в Соломине и в самой Синецкой.

«Слух доходит, что Маркелов (Соломину об этом донес его же работник) начал проповедывать. Синецкая поощряет Нежданова»... ⁶⁰ (редакция 1872 года).

В редакции 1874 года последнее замечание расшифровывается более подробно:

«Слухи вдруг начинают ходить, что Маркелов начал проповедывать (Соломину об этом доложил его работник). Синецкая начинает тоже поощрять и науськивать Нежданова: он медлит — тяжелые сцены (впрочем Соломин на его стороне)». ⁶¹

Итак, по первоначальному замыслу, закреплённому в кратком изложении романа, Марианна сама побуждала Нежданова принять участие в пропаганде, в то время как сомневающийся

⁵⁹ И. С. Тургенев. Неизданные письма к г-же Виардо и его французским друзьям. М., 1900, стр. 169.

⁶⁰ А. Мазон. Парижские рукописи И. С. Тургенева, стр. 134.

⁶¹ Там же.

Нежданов медлил, оттягивал решительные практические шаги и т. д.

Нетрудно заметить, что внутренний конфликт Нежданова и Марианны здесь обнажается «любовым» приемом, дается через непосредственное противоречие и расхождение между ними («тяжелые сцены»).

В работе над окончательной редакцией романа Тургенев коренным образом меняет мотивировки, которые приводят Нежданова к идейному кризису, а затем и к самоубийству. В «Нови», как мы помним, Нежданов сам, без каких-либо подталкиваний со стороны, переодевшись, принимается за пропаганду в народе.

В окончательном тексте романа — после известий о волнениях в Т...м уезде, где действовал Маркелов, Нежданов вновь по собственному решению отправляется «в народ», хотя уже после первой плачевной попытки он совершенно разочаровался в своей способности поднять мужиков на бунт. Сцена истерически-отчаянной пропаганды в кабаке, после которой Нежданов возвращается пьяным и морально раздавленным, как раз и является тем высшим пунктом, после которого и происходит окончательное крушение его принципов. Только после этого Нежданов признается Марианне, что он не верит не только в себя, но и в самое «дело». Таким образом, Тургенев счел нужным обосновать идейный кризис Нежданова фактами его непосредственного столкновения с жизнью, сняв оттенок чисто личного расхождения с Марианной. В записях 1872 и 1874 годов не было даже намека на эти кульминационные во внутреннем развитии Нежданова сцены. Нет сомнений, что они могли появиться только под живым впечатлением тех событий, которые предшествовали завершению работы над романом, — под впечатлением трагически безуспешных попыток «хождения в народ».

Народническое движение 70-х годов показало немало образов высокой самоотверженности и героизма. Но участники движения на практике убедились «в наивности представления о коммунистических инстинктах мужика».⁶² Правительство многих народников арестовало и подвергло жестоким наказаниям. Правительственные репрессии в 1874 году достигли огромных размеров.

Писатель обратился к изображению революционного народничества в переходный период этого движения, когда народники были вынуждены отказаться от прежних способов борьбы и их движение стояло на распутье.

⁶² В. И. Ленин, Сочинения, т. 1, стр. 259.

Уже после опубликования романа Тургенев в письме к А. М. Жемчужникову так пояснял цель своего замысла: «Не из желания „уловить момент“ — или популярность — взялся я за этот последний сюжет... я сознавал, что жизнь бежит в эту сторону, я сделал набросок, я указал пальцем на настоящую дорогу».⁶³

Таким образом, Тургеневу надо было пережить все волнения, связанные с шумным нечаевским делом, испытать время новой правительственной реакции, стать свидетелем самоотверженных, хотя и безуспешных попыток революционного хождения в народ, чтобы замысел большого современного романа вполне проявился и принял определенные очертания.

В ходе работы над «Новью» Тургенев расширил поле своих наблюдений; с добросовестностью историка изучая современный политический материал, он стремился охватить в своей картине характерные черты революционного движения 70-х годов в целом.

В образах Нежданова, Маркелова, Марианны поколение семидесятников не могло не узнать себя — при всех разногласиях с автором «Нови» и при всех решительных несогласиях с его собственной либерально-постепеновской программой. «Во всяком случае молодые люди не могут сказать, что за изображение их взялся враг; они, напротив, должны чувствовать ту симпатию, которая живет во мне — если не к их целям — то к их личностям»,⁶⁴ — повторял Тургенев.

В этом-то и сказалось принципиальное, коренное отличие «Нови» от «Бесов» Достоевского, для которого революционеры — это наносное, беспочвенное, болезненное явление в русской жизни, а революционные идеи — это бесы, которые вселились в русскую молодежь.

Роман Тургенева, несмотря на недвусмысленное отрицание тех путей, на которые встало революционное народничество 70-х годов, создавал ощущение того, что мотивы движения революционеров справедливы, а их появление в русской жизни вызвано глубокой исторической потребностью. Объективное содержание образов Тургенева далеко не полностью совпадало с его субъективными намерениями и выводами. «Средняя дорога», избранная автором «Нови», неизбежно была сопряжена со своими трудностями и противоречиями.

Полемизируя с писателями, возводившими революционное поколение «в идеал», Тургенев со всей определенностью выра-

⁶³ «Русская мысль», 1914, кн. 1, стр. 138.

⁶⁴ М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке, т. III, стр. 103.

зил свое скептическое отношение к методам и целям революционной борьбы. Духовная трагедия Нежданова, крах всех его попыток повести за собой народ олицетворяют в сюжете «Нови» бесперспективность народнического движения. Прямые и неприкрытые удары «направо», по адресу реакции (образы Сипягина, Калломейцева и др.), сочетались в «Нови» со снижающими, ироническими штрихами, внесенными в характеристику крайне революционной партии. Собственная положительная программа Тургенева ограничивалась идеей мирной социальной эволюции и культурно-просветительской работой в народе. Не случайно, уточняя смысл своего эпитафия к «Нови», Тургенев прямо заявил: «... *плуг* в моем эпитафии не значит революция — а просвещение...».⁶⁵ Эту идею и несет в романе постепеновец «снизу» Соломин, который, по мысли Тургенева, должен прийти на смену «романтикам реализма» типа Нежданова.

Позиция Тургенева, особенно явственная в конечных выводах, определяет противоречивый характер реализма «Нови». В последнем романе Тургенева произошло своеобразное раздвоение оценки исторической деятельности героев-революционеров и их нравственно-интеллектуального облика. Тургенев не принимал путь революционного народничества и конкретные методы его борьбы, в то же время он окружил отдельных участников революционного движения героическим ореолом (Марианна), сознавая неоспоримое нравственное величие людей, погибавших за «безымянную Русь». «Новь» Тургенева возвышалась над холодными и риторичными романами и повестями о «новых людях», где добрые авторские намерения так и не переходили в художественную реальность, свидетельствуя о бессилии уловить жизнь в ее подлинных и сокровенных проявлениях. Авторские аргументы против революции, которые содержались в «Нови», тут же сталкивались с аргументами, подтверждавшими неизбежность недовольства существующим строем, закономерность борьбы против него со стороны самых бескорыстных, честных и самоотверженных сил общества. Подобное расхождение политической оценки и сердечных авторских симпатий обычно относили за счет либерализма Тургенева. Это верно, но лишь отчасти. В «Нови» Тургенева отразилось и вполне реальное историческое противоречие эпохи. В том факте, что революционное народничество 70-х годов оказалось необходимым звеном в истории русского освободительного движения и в то же время потерпело сокрушительную неудачу

⁶⁵ Там же, стр. 84.

и поражение в своих ближайших целях и методах борьбы, — как раз и сказалось это объективное историческое противоречие, заключенное в самой действительности. Оно свидетельствовало о том, что русское революционное движение переживало один из самых трагических моментов своей истории, одну из самых серьезных исторических трудностей в поисках правильного пути. Концепция тургеневской «Нови» несла на себе не только печать либеральных иллюзий автора, она отразила также и то трагическое ощущение эпохи исторического перепутья, которое в той или иной степени было свойственно крупнейшим писателям этого времени.⁶⁶ Достаточно вспомнить «Анну Каренину» Л. Толстого, «Братьев Карамазовых» Достоевского, «Современную идиллию» Щедрина.

Движение основных тенденций политического романа 70-х годов свидетельствует о том, что в рамках этого жанра совершались наиболее важные процессы, определявшие будущее русской литературы.



⁶⁶ См. об этом в статье: Г. Бялый. От «Дыма» к «Нови». — В кн.: Ученые записки Ленинградского госуд. пед. ин-та, т. 18. Факультет языка и литературы. Вып. 5, 1956, стр. 82—98.

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции 3

СТАТЬИ

Б. И. Бурсов. Об изучении реализма	7
Е. Н. Купрянова. Значение ленинской периодизации освободительного движения для изучения и периодизации русской литературы XIX века	14
Г. М. Фридлиндер. Вопросы реализма в творчестве Гоголя 30-х годов	45
А. А. Титов. Художественная природа образа Печорина	76
С. А. Малахов. Тургенев и Гончаров о поэтике русского романа	102
А. И. Батюто. Структурно-жанровое своеобразие романов Тургенева 50-х—начала 60-х годов	133
И. Э. Серман. Проблема крестьянского романа в русской критике середины XIX века	162
К. Н. Григорьян. Психологизм в романе «Господа Головлевы»	183
В. П. Вильчинский. Социальная проблематика морских рассказов К. М. Станюковича	209
Г. Я. Галаган. Герой и сюжет в последнем романе Л. Толстого	238
Н. И. Пруцков. Свообразие реализма Глеба Успенского	263
Б. И. Бурсов. Чехов и русский роман	281
М. Л. Семанова. Чехов о Пушкине	307

СООБЩЕНИЯ

Н. Н. Антонова. Проблема художника и действительности в повести Гоголя «Портрет»	337
Е. И. Кийко. Белинский о «Бедных людях» Достоевского	354
П. Р. Заборов. Русская критика конца 60-х—начала 70-х годов XIX века и французский демократический роман	368
Л. А. Николаева. Проблема «злободневности» в русском политическом романе 70-х годов. (Тургенев и Достоевский)	379

ПРОБЛЕМЫ РЕАЛИЗМА РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский дом) АН СССР*

*

Редактор Издательства *В. А. Браиловский*
Художник *М. И. Разулович*
Технический редактор *Р. А. Замараева*
Корректоры *Т. Н. Богданова-Катькова,*
Н. Е. Фатина и Л. Э. Фрадкина

Сдано в набор 4/II 1961 г. Подписано к печати
30/V 1961 г. РИСО АН СССР № 70—107В. Формат
бумаги $60 \times 92\frac{1}{16}$. Бум. л. $127\frac{7}{8}$. Печ. л. $253\frac{3}{4} =$
 $253\frac{3}{4}$ усл. печ. л. Уч.-изд. л. 25,16. Изд. № 1324.
Тип. зак. № 47. М-07306. Тираж 2800.

Цена 1 р. 70 к.

Ленинградское отделение
Издательства Академии наук СССР
Ленинград, В-164, Менделеевская лив., д. 1

1-я тип. Издательства Академии наук СССР
Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

<i>Страница</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Должно быть</i>
56	1 снизу	144	304—305
65	19 "	неизбежно	она неизбежно
108	22 сверху	необычные	необычное
118	6 "	В. Л. Кимгу	В. Л. Кингу
142	5—6 "	общественные типы	типы
144	11 снизу	просит	просить
155	16 "	геров	героев
159	14 "	«Мы на	«Мы сами на
159	13 "	видели людей	видали людей,
160	17 сверху	все более	более
160	19 "	неужели	неужели же
292	17 "	я уверен	я я уверен
294	15 "	взяться за	взяться опять за
294	16 "	романа	для романа

Проблемы реализма русской литературы XIX века