

А. С. ДОЛИНИН

Достоевский
и другие



А. С. Долинин

Достоевский и другие

Статьи
и исследования
о русской
классической
литературе



ЛЕНИНГРАД
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1989

ББК 83.3Р1
Д 64

Составление А. ДОЛИНИНА

Вступительная статья В. ТУНИМАНОВА

Примечания

**М. БИЛИНКИСА, В. ТУНИМАНОВА, И. СУХИХ,
А. МУРАТОВА, М. ЛЮБИМОВОЙ**

Редактор А. ШЕЛАЕВА

Оформление художника А. КАБАНОВА

Д $\frac{4603020101-070}{028(01)-89}$ 185-89
ISBN 5-280-00727-7

**© Состав, вступительная статья,
примечания. Издательство «Худо-
жественная литература», 1989 г.**



ДОН ИСКОЗ

Доном Искозом шуточно называл Аркадия Семеновича Долинина (его настоящая фамилия Искоз) Борис Михайлович Эйхенбаум, явно подразумевая исключительное постоянство симпатий ученого, рыцарское служение Ф. М. Достоевскому, к которому сам он относился весьма прохладно. В глазах современников Долинина (старших и младших) он был неутомимым и бесстрашным исследователем и пропагандистом Достоевского. Долинин заражал своей увлеченностью, страстностью. О его мастерских, художественных лекциях и докладах с благодарностью вспоминают и сегодня те, кому довелось слушать учителя. Так было уже в 20-е годы. И. С. Зильберштейн передает отношение к Долинину молодежи: «Об Аркадии Семеновиче можно сказать: человек, одержимый любовью к Достоевскому. И эта его любовь как бы передавалась нам, начинающим литературоведам, еще с середины 1920-х годов и студенческой скамьи общавшимся с А. С. Долининым. Вспоминаю, как мы были рады чем-либо помочь ему в кропотливом труде по созданию «Достоевский. Статьи и материалы»¹. (...) Как мы были горды, когда могли порадовать Аркадия Семеновича (...) находками! Эту помощь исследователю, которого в душе считали «стариком», хотя ему тогда было около 45 лет, мы считали для себя большой честью»². Позднее, особенно после того как Долинину пришлось пострадать за свою неизменную привязанность к Достоевскому, эта репутация еще больше упрочилась, а работы его о жизни и творчестве Достоевского заслуженно обрели статус классических.

Родился Долинин в 1880 году в местечке Монастырщина Могилевской губернии (ныне Смоленская обл.) в бедной еврейской семье. Отец, служивший при синагоге, и предположить не мог, что его сын посвятит жизнь изучению и пропаганде русской классиче-

¹ Речь идет о вышедших в 1920-е гг. под редакцией А. С. Долинина сборниках.

² Лит. наследство. М.: Наука, 1973. Т. 86. С. 114.

ской литературы. Он не располагал возможностями дать детям — а их было много — настоящее образование. Оставалось полагаться лишь на свои собственные силы. Упорство и неодолимая тяга к знаниям пересилили неблагоприятные обстоятельства. Конечно, это было самообразование, так как гимназии были закрыты для подростка, который упрямо и не смущаясь трудностями и временными неудачами шел к цели. В 1902 году Долинин экстерном сдает экзамены по гимназическому курсу. Некоторое время работает в статистическом бюро Смоленского земства, затем пытается поступить вольнослушателем на историко-филологический факультет Петербургского университета. Попытка оказалась неудачной. Однако это не повергло его в уныние. Каким-то образом Долинин смог достичь столицы Австро-Венгрии, где в 1904—1906 годах он учится на химическом факультете Венского университета.

Занятия химией оказались случайным эпизодом в жизни будущего литератора. Но знакомство с духовным климатом одного из главных центров европейской культуры было, разумеется, очень полезно. В Вене состоялся и литературный дебют Долинина: он опубликовал в журнале «Das Wort» статью «О символистах».

Вернувшись в Петербург, Долинин добивается наконец своего. С января 1907 года он вольнослушатель университета, а с апреля действительный студент. Научными руководителями Долинина в университете были профессора А. А. Шахматов и С. А. Венгеров. Пушкинский семинар Венгерова стал подлинной научной школой для Долинина, который, впрочем, был учеником с явно выраженным критическим вкусом, далеко не все принимавшим в воззрениях профессора. В 1909 году Долинин прочитал в семинаре доклад о «Цыганах» Пушкина. Это его первая серьезная научная работа, где достаточно отчетливо выразились литературные симпатии и особый метафоричный и образный стиль Долинина. Получилось так, что доклад был опубликован через пять лет, когда у Долинина уже было имя после большого количества статей и рецензий, напечатанных в различных периодических изданиях. Статья о «Цыганах» невольно возвращала в прошлое, напоминая о том, как начинал литератор Долинин. Б. М. Эйхенбаум тонко и деликатно коснулся этого обстоятельства, отметив оригинальность взгляда критика, очевидную уже в самой первой его работе: «А. С. Долинин-Искос знаком нам по многим своим критическим статьям. Я помню его оригинальную статью о «Повестях Белкина», помню его статью о Сологубе, о Б. Зайцеве, о Достоевском (в «Новом энциклопедическом словаре»). Реферат о «Цыганах», очевидно, одна из самых ранних его работ: здесь стиль еще неустойчив, пафос еще не совсем глубок. Но и здесь уже заметна полная оригинальность и замечательная сконцентрированность мысли, которой отлича-

ются все его работы. «Цыганы» для него — трагедия индивидуализма. Алеко — родной отец Карамазовых и Раскольников. Статья написана с большой силой, с большим подъемом. Чувствуется, что автору самому близка была трагедия Алеко: «Мы все больны тяжелым недугом индивидуализма: она нам не по силам, и нам всем хочется верить в свое избавление, в избавление от бремени нашего я (с. 43). Мы теперь уже отошли от того момента, когда индивидуализм был нашим «недугом»; проблема эта уже не кажется нам основной, и самый индивидуализм кажется нам результатом «иллюзионизма», отношения к миру как к призраку, почему и чужая душа — призрак, а реально — только я. Но, благодаря такой острой постановке вопроса, «Цыганы» приобретают некоторый новый смысл, а вместе с этим открываются новые области в миросозерцании Пушкина. И является мысль, что, может быть, должны будут со временем поколебаться утверждения о «гармонических аккордах» пушкинской поэзии; может быть, под легкой и совершенной оболочкой его стиха обнаружатся мучительные волнения его духа»¹.

Статья о «Цыганах» — в подлинном смысле увертюра, пролог ко всей последующей деятельности Долинина — критика и история литературы. Чрезвычайно характерно, что Пушкин им увиден глазами Достоевского, который «понял, ощутил всю трагическую связь Алеко с началом нашего самопознания». Не менее любопытна и опора на суждения Вячеслава Иванова. Они в сознании Долинина совпадали по духу с мыслями речи о Пушкине Достоевского.

Долинин вовсе не собирался ограничиваться собственно историко-литературными сюжетами и проблемами. Его влекло к современным «модернистским» литературным течениям. Долинин осуждал упорное, догматическое неприятие символизма и символистов академическими и университетскими учеными, во многом повторявшими старые тезисы общественной критики 60-х годов. Творчество Федора Сологуба представляло ценность, по мнению Долинина, именно потому, что тот «вне всяких школ и традиций, не укладывается ни в какие установленные привычные рамки — в высокой степени исключительный художник, одинокий, сосредоточенный, всю свою жизнь идущий своим особым путем» («Отрешенный»). По тем же причинам привлекают его художественные искания А. Ремизова, Е. Замятина, Б. Зайцева. В рецензии на книгу рассказов Б. Зайцева он с симпатией пишет о специфическом стиле, индивидуальном мироощущении художника, о «тихом», несколько монотонном, но чистом и задушевном голосе: «Он ни к кому не

¹ Эйхенбаум Б. М. О литературе. М., 1987. С. 308—309.

примкнул, ничего не старался разрушать, никаких теней не тревожил. Он рассказывал только о себе, о своих тихих, почти сумеречных настроениях и задумчивых видениях. Рассказывал просто, незастенчиво, почти небрежно, пользуясь самыми обычными образами и выражениями, и, однако, все сразу поверили ему и сразу признали в нем настоящего, подлинного художника. Поверили потому, что почуяли простую, невинную, правда, не бог весть какую большую и емкую, но зато в высшей степени цельную и целомудренно чистую душу»¹.

Долинин не принимает позиции «присяжных историков литературы», «жрецов» науки, ко всему подходящих с раз и навсегда установленными мерками и масштабами. Они, естественно, прошли мимо новой, нереалистической литературы: «О реализме были сказаны самые веские слова еще во времена Белинского. И дети и внуки его: Аполлон Майков, Добролюбов, Писарев, Скабичевский, Шелгунов, отчасти Пыпин, Венгеров и т. д. — писали спокойно и уверенно, находясь под крепкой защитой его непоколебимого авторитета. Но пред Чеховым внуки уже стали в тупик, почувствовали, что слишком иной он: не тургеневский, и тем более не гончаровский (...). А за Чеховым пришли еще большие чудаки из далеких, неведомых или забытых стран туманной мистики, голубой эфирности. И совершенно чуждыми показались их образы, странно до дикости звучали их жгучие слова, так часто клокотавшие нестыдливой страстью. Сначала зачарованный античной белой красотой Мережковский; за ним тонко извивающейся змейкой — Зинаида Гиппиус; потом тяжелый, больной и мрачный Федор Сологуб; необыкновенно глубокий, с почти гениальной интуицией Влад. Влад. Розанов². И еще — радостно сияющий Бальмонт, философ Анд. Белый. Или еще модернист Валерий Брюсов и т. д., и т. д.»³

«Общественники», считает Долинин, враждебны искусству. Это косные догматики, наперед располагающие дежурными ответами на все вопросы: «Эти знают, как нужно подходить к книге. (...) Их девиз — старый, почтенный: поэтом можешь не быть, гражданином быть обязан», они «принимают временное за вечное; дух заменяют материей; всю глубину, всю сложность меняющейся, постоянно растущей человеческой души, уплощенной до двух измерений, до плоскостной поверхностности видимого конкретного мира. Так поступали почти все в эпоху Писарева, в 60-е годы; так поступает большинство серьезных читателей и в наше время. Не-

¹ Речь. 1912. 1 сент.

² Долинин ошибся: Василий Васильевич Розанов.

³ Пленница Его Величества//Возрождение Севера. Архангельск, 1919. 15 и 22 июня.— Под псевдонимом: А. А л е ш и н.

ужели душа наша не стала более емкой и мы все еще не научились смотреть хотя на пол-аршина глубже?»¹

Типичным «общественником» и историком литературы старой «публицистической школы» называет Долинин и профессора Венгерова, вспоминая известный разговор своего университетского учителя с Достоевским: «...спросил однажды у Достоевского: «А что он хотел сказать своим Свидригайловым?» — типичный вопрос для общественника. «Кто такой Свидригайлов? Не помню, не помню такого!» — вот что автор мог ответить, когда его застигли врасплох. Ему самому неведомая, таинственная сила руководила им (...) и он хватал (...) всякий материал, который только попался под руку»². Прекомический получился диалог. И любопытнее всего здесь, что Достоевского нисколько не удивил столь утилитарный вопрос; он сам принадлежал к поколению шестидесятников, особенно как публицист. Но Достоевский-художник интуитивно далеко опередил время и закономерно оказался так близок новой, «постреалистической» эпохе, Розанову и символистам, то есть литературе исторического периода, когда все «категории вещей» спутались «в один безобразный клубок», обнажив бессилие критериев „общественников“»³.

До революции и в первые послереволюционные годы Долинин — преимущественно критик и эссеист, явно симпатизирующий декадентам. Он создает яркие очерки-портреты Мережковского, Зайцева, Ремизова, Сологуба, Розанова, акмеистов. В центре их — исследование психологии творчества. Долинин, как правило, стремится уловить индивидуальный смысл, философско-психологическую доминанту необычных художественных явлений. В названиях статей часто концентрируется главная мысль автора: ключевые слова и образные определения («отрешенный» — Сологуб; «обреченный» — Ремизов; «путник-созерцатель» — Чехов). Долинину глубоко чужды узкие, групповые и «лагерные», оценки, приводящие к поверхностным выводам и «идеологическому» отлучению, игнорирующие как несущественные эстетико-психологические нюансы всё слишком индивидуальное, парадоксальное. Критика, напротив, более всего интересуется глубинное, потаенное, «бессознательное»; личности, резко выламывающиеся из рядов; сложные и причудливые психологические сочетания с «двойным» дном, «подпольем». Здесь, среди неисследованных и спрятанных духовных ценностей, он чувствует себя вольготно, раскрепощенно.

¹ Писарев или Пушкин? (Вторая речь к читателю и о читателе)//Возрождение Севера. Архангельск, 1919. 28 сент.

² Там же.

³ Там же.

Неудивительно, что Долинину, одному из немногих, удалось так глубоко и точно определить суть творчества В. Розанова в статье-некрологе «Навозная жижица и золотые рыбки»¹. Некролог начинается весьма необычно — с либерального отлучения Розанова от прогрессивной «церкви» («знаменитый новременский публицист, достойный соратник Михаила Меньшикова, продажный философ и литературный критик, певец и раб подленького мещанского благополучия»), которое тот сполна заслужил. Однако это лишь часть Розанова («внешняя мысль его») и то, что мешает увидеть «его подлинный лик». Розанов «многосоставен», он психологический феномен. Он сочетает в себе высокие идеалы, почти гениальные прозрения и низменные, отталкивающие, «подлые» движения: «Для него одного, чтобы постичь его странные извилистые пути, уже стоило придумать теорию и деление человеческой души на «я» внешнее и «я» внутреннее, более глубокое и чистое. Знать, дух реет всюду, где ему вздумается, и каждый человек, кем бы он ни был в повседневности, касаясь глубин интуиции, очищается хоть на мгновение огнем палящим». «Глубокие и тревожные мысли» Розанова, «столь характерные для целого, ныне уходящего, поколения — символистов и декадентов», позволяют Долинину с некоторым эпатажем выделить эту «невзрачную, нечистоплотную фигуру» на горизонте русской философско-литературной мысли конца XIX — начала XX века. Розанов, считает критик, первооткрыватель, исключительно своеобразный мыслитель, который «был на грани гениальности»: «Все православие Бердяева, не бог весть какое искреннее, и, безусловно, искреннее Булгакова, равно как и мистический трепет перед концом мира манерного Мережковского, — все это заключено уже, сжато, сдержанно-страстно и мучительно-испытующе, в «Легенде о великом инквизиторе» Розанова». Розанов открыл истинного Достоевского, повлияв и на самого Долинина. Справедливо и обратное: через Достоевского постигает критик второе («прометеевское») «я» Розанова, которому был дан дар «проникновения в тайны прошлого», «изумительного постижения путей и судеб всего человечества».

Установка на преодоление внешнего и самоочевидного не менее ощутима и в большой статье о Чехове², написанной с позиции наивного читателя, которому нет дела до того, что писали современники, в какие схемы укладывали творчество создателя «Степи» и «Скучной истории». Долинин, конечно, со всей этой литературой хорошо знаком, но он ее отодвигает в сторону, удивляясь тому обстоятельству, что люди, на протяжении многих лет интенсивно общавшиеся с Чеховым, ничего, кроме самых банальных вещей, не

¹ Возрождение Севера. Архангельск, 1919. 6 июля.

² О Чехове (Путник-созерцатель).

могут сообщить о нем. В бессилии и трогательном единодушии современников Долинин и находит своего рода «отрицательный» ответ на мучающую его загадку Чехова: «он всю жизнь свою скрывался под непроницаемой броней: сам наблюдал, испытывал, изучал всех и все, в том числе и этих же приятелей, его же — никто». Находит и нужное слово, определяющее суть, психологическую и художественную, явления. Расшифровывается, развертывается заголовок статьи. Смутное, мерцающее, неуловимое становится зримым и ясным в свете анализа ряда художественных произведений Чехова — особенно «Скучной истории», помещаемой в самом фокусе творчества писателя: «Путник-созерцатель — он, беспрестанно ощущающий свою законченность, ни с кем и ни с чем не могущий слиться воедино. Цепь, разорванная на множество звеньев, мир, распавшийся на отдельные атомы — вот как воспринимает Чехов жизнь...»; «Чехов нигде, ни у кого не нашел своей «общей идеи», не узрел «Бога живого человека». То же незнание и страх пред жизнью, от которых он так упорно убегал, остались и после всех его скитаний. В этом виновата трагическая антиномия его духа, коренившаяся в его чувстве личности, в его законченности: он жаждал синтеза, общего, все объединяющего в одно целое, в то время как мир воспринимать он мог только через посредство анализа, в его частном, конкретном, всегда индивидуальном».

Долинина очень легко упрекнуть в тенденциозности, гипертрофии отдельных черт личности и творчества Чехова. Но столь же легко автор и отклонил бы такие упреки, объяснив, что вовсе не стремился к всеобъемлющему анализу творчества и безупречному портрету писателя. Он просто выдвинул гипотезу, обратившись к тому, что несомненно существует, но ускользнуло от внимания как приятелей, так и критиков. Долинин выделяет в творчестве Чехова то, что роднит его с деятелями литературы XX века. Статьи Долинина о Чехове и символистах многое объединяет. И больше всего метод, который так ретроспективно оценивал он в статье «Тургенев и Чехов»: «Не будучи скован никакими предвзятыми мыслями, переживал то состояние свободы в покорной пассивности восприятия, которое одно характеризует истинный процесс вчувствования...»; «...метод, которым я тогда пользовался в своих работах, обязывал меня стремиться главным образом к более или менее одинаковой с художником настроенности, в ней, в этой сходности настроения, видеть единственный способ адекватного понимания творца, жертвовать ради нее формальными требованиями логической достоверности, заменяя их психологической уверенностью...».

В 1918—1920 годах Долинин живет с семьей в Архангельске. Здесь он много пишет для газеты «Возрождение Севера» статей, эссе, рецензий, далеко не все из которых учтены в библиографиях ученого. Под его редакторством выходит приложение к этой газете «Литература, наука и искусство». Яркая вспышка публицистической деятельности. На свой лад Долинин пытается осмыслить суть грандиозных перемен и разглядеть будущее «огненной России». От политики он был всегда далек, плохо разбираясь в идеологических и классовых битвах века, но теперь политика стала жизнью, отменившей прежнюю жизнь. На происходящее Долинин смотрит из своего литературного угла, сквозь очки, сделанные по особой рецептуре в мастерской Блока — Ремизова. Долинин во власти совершенно определенных, традиционных историко-философских представлений и мифологем, восходящих к идеям и образам Чаадаева, Герцена, славянофилов, Достоевского. В статье «Письмо (к вопросу о том, что такое историческое творчество)» он осмысляет революцию сквозь призму типичного для философии истории противопоставления России и Европы: «Благословен он (русский народ. — В. Т.) будет именно потому, что он в твоём смысле не историчен, что он не знает этой тяжести прошлых веков. Не оглядываясь назад, он скорее, чем какой-либо другой народ, способен на мифотворчество, на такие порывы, которые Европе, рабыне своей истории, далеко не под стать...»¹ Это возражение Чаадаеву (персонажу философского сна-диалога) трудно назвать оригинальным. Еще одна и очень запоздавшая реплика в старинном споре «славянофилов» и «западников», «восточников» и «европейцев». Долинин не предрекает хода событий; происходящее еще не стало «историей»; русская легенда только начала превращаться в реальность: «Историю не учат, не изучают — это удел унылых духом, — а творят, становясь в самом центре ее, в середине, движимые всегда сказкой, несбыточной легендой — по крайней мере в глазах «историков», знающих законы прошлого. Миф о всемирной Империи лежал в основе римской истории, мифотворчеством проникнуто все христианство, по крайней мере до тех пор, пока не превратилось в «историю», не застыло в окостенелых догматах церкви. Легендой же о свободе, равенстве и братстве — созидалась и Великая французская революция: ведь история в прошлом их не знала»².

«Двенадцать» и «Скифы» Блока, «Плач о гибели Русской земли» Ремизова оказались более всего близки настроениям Долинина первых послереволюционных лет, его восприятию революции как иррационально-стихийного явления, одновременно величе-

¹ Возрождение Севера. 1919. 2 февр.

² Там же.

ственного и страшного. В статье «Лев Толстой и его тень (О сущности русской души)»¹ он с энтузиазмом откликнулся на «Плач» Ремизова: «Художественно могуч «Плач о гибели земли Русской». Целовать надо в тоске, в невыразимых муках, избитое, искалеченное, окровавленное лицо погибающей России.

⟨...⟩ Ремизов — черносотенец. Он зовет назад. Он пугает нашу теперешнюю Русь... Полноте! Ведь около Голгофы его «плач»! Может ли быть Голгофа без плача, без кровавых слез, раздирающего душу рыдания? А пассивности, пассивности-то сколько! Какая безысходность, какая покорность, обреченность судьбе! Мчись, мой всадник! Быстрее, быстрее! Куда несешься? Кто знает: Голгофа ли, пропасть»².

Долинина захватывает «огненное слово наших мистиков-идеалистов» (Блок, Белый, Иванов-Разумник), религиозное наитие, «почти экстаз», рождение «христианского интернационализма» во главе с Россией. События пьянят до восторга, рождая чувство гордости, но отнюдь не уверенности. Да и откуда ей взяться, когда старый мир разваливается на глазах, все выбито из исторической колеи и мчится в неизвестность: «Мы стоим на высочайшей вершине конечных достижений. Взоры всех племен и народов прикованы к нам, с затаенным дыханием прислушиваются к нашему последнему слову. Русская революция в последней ее стадии, после огненных октябрьских дней. Куда держим путь? Каков ее смысл? Не реальный, видимый, простым смертным доступный, а смысл взвинченный, религиозный, мистический ее смысл?»³

Не обошлось, понятно, в статье и без непременных рассуждений о народе-богоносце. «Воистину, народ богоносец, еще не сорвавшийся с цепи — не было еще дикого коня, на котором помчаться бы вскачь, галопом, чтобы пыль стояла столбом — по ухабам, рытвинам, по кочкам, все богатство растеряв на пути. Быстрее, быстрее мой бег, только бы скорее туда, за пределы, стереть всякие границы! Тесна стала и русская широчайшая равнина. Весь мир —

¹ Воля народа. Пг., 1918. № 7. С. 14—16.

² Долинин хотя и не забыл своих статей и эссе о символистах и революции (он сохранял вырезки из «Северного Возрождения», «Воли народа», что было небезопасно), но в разговорах особенно старался не касаться декадентского и эсеровского прошлого. Конечно, ему они были дороги как воспоминание о литературных дебютах и старых добрых знакомых. Вспоминали с благодарностью о встречах с Долининым прежние петербургские знакомые и «герои» его статей. А. Ремизов писал в сентябре 1957 г. В. И. Малышеву: «Очень тронули меня сообщением о памяти Аркадия Семеновича Долинина. Кланяюсь ему низко. Что будет о Достоевском — пусть не забудет меня» (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 213).

³ Воля народа. Пг., 1918. № 7. С. 14—16.

моя арена для великих всечеловеческих подвигов. Вот он, христианский интернационализм, не в широком уже, а в беспредельном смысле этого слова»¹.

Вот так — космический размах, все на последнем пределе, вселенское, мистическое и почти до банальности традиционное: русские богоносцы на бешено мчащейся гоголевской тройке, перед бегом которой сторонятся удивленные европейские народы. «Как ты прекрасна — дух захватывает от твоего стремящегося бега, — чудесная гоголевская тройка! На козлах и внутри сидят мистические певцы красногвардейцев — русские богоносцы — и заливаются не то смехом, не то плачем. Кто их разберет? Только свист и гул кругом от ломающихся телег, ребр и всего другого, что встречаются на дороге чудным вихрем несущиеся кони...»²

Правда, и страшит многое. Отвратителен Долинин русский «охлос», который дошел до последней грани падения. Отсюда тревожное, двойственное восприятие революционной грозы, облеченное вновь в литературные и мифологические образы: «Что же: Голгофа или смрадное место, шабаш злых духов в Вальпургиеву ночь? Двенадцать или тринадцать красногвардейцев идут впереди? С Христом или с... дьяволом?»

Неоднократно возвращается Долинин к темам «охлоса», вытеснившего «демос», скифов, к необходимости нового религиозного опыта и в других статьях 1918—1920 годов. Не очень оригинальные мысли и настроения, но, бесспорно, типичные, характерные. Позднее Долинин совершенно отойдет от политической публицистики, возможно, разочаровавшись в своих мистических предчувствиях или поняв, что политика совсем не его сфера. Вовремя отойдет: лирико-религиозные размышления о «тринадцати красногвардейцах» и «охлосе» из одного только чувства самосохранения надо было прочно забыть. И хорошо еще, что большинство публицистических выступлений Долинина напечатано в малоизвестной архангельской газете.

В миниатюрной статье старой «Литературной энциклопедии» о Долиnine сказано с предельной и пренебрежительной лапидарностью: «В методе Долинина преобладают элементы психологизма и биографизма, что превращает его статьи в расплывчатые «лирические» обобщения»³. Долинина действительно всегда интересовали вопросы психологии творчества и личности писателей, в чем

¹ Воля народа. Пг., 1918. № 7. С. 14—16.

² Там же.

³ Лит. энциклопедия. М., 1930. Т. 3. С. 345.

странно упрекать ученого. Его статьи (равно критические и научные) отличают эмоциональная приподнятость, метафоричность, яркая образность. Все это неотъемлемые индивидуальные качества метода и стиля Долинина, которые нисколько не препятствовали, как правило, логике развития мысли, документальной основательности и разумной осторожности анализа. В ранних работах Долинина есть и риторические пассажи, и импрессионистические отступления, но они там уместны, не говоря уже о полемической реакции на окостеневшие методы и приемы изучения литературы приверженцев старой публицистической школы.

В критических статьях и эссе Долинин полемизирует косвенно, в рецензиях — прямо. Рецензии Долинина, непременно острые и нелицеприятные, стали и своеобразным творческим прологом его научной деятельности. Так, не ограничиваясь критикой «Истории русской литературы XIX века» (под ред. Д. Н. Овсяннико-Куликовского, 1913), Долинин ставит вопрос шире, пишет о «ложности всей методологии» и необходимости коренного пересмотра старых понятий, устоявшихся стереотипов: «Не должны ли мы раз навсегда признаться, что у нас еще и в помине нет истории литературы как науки, что мы должны прежде всего взяться за исследование тех «отпечатков», тех звеньев цепи, которые сама редакция в своем предисловии признала единственно существенными для литературы?»¹

Призывая интенсивно изучать художественный язык и художественные формы, не забывать, что «искусство все же не философия, не религия и... не политика», Долинин в то же время заявлял: «проповедь формы, формальности и ничего больше есть безобразная ложь» («Похвала глупости (В защиту некоторых устарелых взглядов)»)². Он вообще отрицательно воспринял труды формалистов. Считал, что обе крайние школы («общественники» и «формалисты») игнорируют творческую индивидуальность, одинаково узки и тенденциозны: «Недостаточность интереса, еще чаще — полное отсутствие этого интереса к данной творческой индивидуальности лежит в основе недавно еще самой боевой школы в истории нашей литературы — школы формального метода. Здесь, в сущности, две крайности сходятся: пыпинизм и шкловизм (Шкловский — как самый яркий представитель) подают друг другу руки, сами пока еще не ведая, насколько они в этом отношении близки между собою» («Тургенев и Чехов»). Гораздо благосклоннее воспринял Долинин работы А. Л. Бема (с ним он состоял в многолетней дружеской переписке), Б. М. Энгельгардта, М. М. Бахтина

¹ Рус. мысль. 1912. № 4. Отд. II. С. 30—37.

² Возрождение Севера. 1919. 9 февр.

и особенно В. В. Виноградова, с которым его роднила и любовь к В. В. Розанову.

При всем различии методов анализа литературных явлений эссеистика и научные статьи Долинина взаимно дополняют и, так сказать, пронизывают друг друга. Хорошо известным статьям «Тургенев и Чехов», «Пародия ли «Татьяна Репина» Чехова?» предшествовала большая критико-эссеистская работа «Путник-созерцатель», в которой изложена спорная, однако строгая и стройная концепция (никаких «расплывчатых» лирических обобщений, скорее слишком жесткая и тенденциозная схема). И не просто предшествовала, а явилась фундаментом для «частных» историко-литературных исследований.

Долинин пытается определить место «Татьяны Репиной» «в эволюционной цепи творчества Чехова», и блестяще это осуществляет на фоне общей проблемы становления художественного метода писателя. Еще в большей степени частное сопряжено с общим в статье «Тургенев и Чехов». Глубока и неожиданна сама постановка вопроса: Тургенев и Чехов как «две чрезвычайно заметные вехи в истории русского художественного познания, два последовательных весьма крупных этапа в ее жизни». При этом сразу же отбрасываются предположения и о «влиянии» Тургенева на Чехова, и о художественной полемике Чехова с Тургеневым: «Чехов, когда писал своего «Егеря», вовсе не думал о Тургеневе и, уж конечно, себя с ним не сравнивал»; «в работе над «Егерем» не было сознательного сопоставления себя с Тургеневым, сознательного творческого акта по контрасту». Тем, однако, резче сближает психологически и эстетически Долинин Тургенева и Чехова, располагая их рядом, на одной плоскости: «Чехов это почти тот же Тургенев в жизни и творчестве, тот же в основе своей, в центральном пункте своего «я», только без большинства его ошибок, без тех его отрицательных сторон, которые так часто раздражали его современников, за которые его не любили, иные и не уважали (Толстой, Фет, Достоевский, Гончаров)». Логичнее было бы, пожалуй, Долинину назвать Тургенева «ухудшенным» Чеховым, так как он, по сути, распространяет на Тургенева концепцию личности и творчества Чехова, выдвинутую в статье «Путник-Созерцатель»¹.

¹ «Они оба на спаде единой творческой волны в русском искусстве прошлого века (...) И блуждают они, отмеченные особой печатью грусти, как печальные вестники о том, что созидающая сила в данной определенной струе своей скоро уже будет исчерпана, уже близко дно. Не оттого ли чувствуется в них какая-то расслабленность, особая красота увядания? Как художники, они обыкновенно ошибочно попадают в категорию *объективных*: сами лишенные «нормы», «высшей идеи», они ищут ее вовне, в окружающем».

Своих пристрастий Долинин и не собирается скрывать. Оттенок нерасположенности к Тургеневу ощутим во вскользь упомянутых «ошибках» и «отрицательных сторонах»¹ и в ироническом пересказе «Свидания»: «Я не выдержал и бросился к ней», но случилось так, что и она, героиня, тоже не выдержала надоедливого его вмешательства: «с слабым криком поднялась и исчезла за деревьями, оставив разбросанные цветы на земле» и автора с его настроением». Такого тона по отношению к Толстому, Герцену, Чехову, не говоря о Достоевском, Долинин не допускал. Пристрастность, эмоциональное и личное отношение ученого к различным творческим индивидуальностям по-своему трогательны и симпатичны. Долинин погружался в литературное дело со страстью. В самой яркой и резкой форме эта страстность выразилась в его постоянной и глубокой привязанности к Достоевскому — богу, которому Долинин верно, со смирением и самоотверженностью служил.

Из Архангельска Долинин вернулся в Петербург в 1921 г. накануне большого юбилея — 100-летней годовщины со дня рождения Достоевского. Юбилей сыграл важную роль в судьбе ученого, определив ведущее направление его научной и педагогической деятельности. Впрочем, такой поворот не был ни резким, ни неожиданным: в статьях о символистах имя Достоевского, естественно, всплывало часто; из всех «старых» классиков он был наиболее современен и созвучен новой эпохе. Долинин писал в статье «Отрешенный»: «Мы все вышли из Достоевского. Так могли бы или, вернее, должны были сказать про себя многие из наших серьезных писателей. (...) Широко, всеобъемлюще Достоевский, и каждый берет у него то, что ближе подходит к его душе, что больше соответствует его личным запросам». Так, Ремизов, считает Долинин, «весь в этике Достоевского, весь в тех проблемах, которые больше всего поставлены в лице Раскольникова или Ивана Карамазова», а в Солугубе он обнаруживает отзвуки другой философско-психологической линии творчества Достоевского — бунта Кириллова («Бесы») и Ипполита Терентьева («Идиот») «с их противопоставлением себя не человеку, не обществу, а всему миру, космосу, с их исканием смысла своей личной жизни (или смерти), с их жгучими, страстными протестами (в особенности у Ипполита) против всей этой жестокой, неумолимой «механичности», которой все и всё подвластны».

¹ В частности, Долинин солидаризуется со словами Толстого (в письме к Фету по поводу романа «Накануне»), что Тургенев «при всем своем уме и поэтическом чутье не умеет удержаться от банальности даже до приемов».

Раздумья Долинина о революции, ее характере и сути, будущем России в публицистических статьях 1918—1920 годов часто прямо восходят к философии истории и психологии Достоевского¹. Заметным явлением дореволюционной научной и культурной жизни стали энциклопедическая статья Долинина о Достоевском и рецензия на новые книги о творчестве и жизни писателя. Здесь он в общих чертах изложил свою концепцию творчества Достоевского и высказал отношение к некоторым тенденциям только еще начинавшего «достоевковедения».

Отметив в рецензии «Новое о Ф. М. Достоевском» достоинства книги В. Ф. Переверзева «Творчество Достоевского», Долинин осудил методологию ученого, вульгаризирующую и упрощающую творческий путь писателя, загоняющего его в узкую социологическую схему. Книга Переверзева, с точки зрения Долинина, представляет собой «яркий пример того, насколько губительны бывают всякие предвзятые точки зрения, заранее заготовленные или придуманные схемы»².

Справедливая оценка. Точные слова. Интересно, хотя и спорно, другое, там же высказанное Долининым суждение: «...в литературе (...) указующий истинное направление компас — не в начале пути, а в конце или, вернее, на вершине его. (...) Лишь с центра можно охватить все пространство кругом, можно устремлять свои взоры к любому радиусу, во все стороны и по самым различным направлениям. Обратный же путь — от радиуса к центру — всегда узок и односторонен и очень часто ведет к дурным последствиям. В данном же случае — не с «Бедных людей» следовало бы начать анализ творчества Достоевского, а с «Братьев Карамазовых» — с той именно высочайшей вершины, с которой Достоевский явственнее всего перекликался с Толстым, Пушкиным и Лермонтовым»³.

Мысль, повторим, спорная, но крайне важная для самого Долинина, внимание которого всегда было приковано к последним вершинам Достоевского: романам «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы», повести «Кроткая», речи о Пушкине.

В энциклопедической статье менее всего удалась Долинину биографическая часть, что вряд ли случайно. «Эмпирическая» биография писателя его мало интересовала; другое дело — пре-

¹ «Аналогии (В эти дни)», «Приветственное слово „человеку из подполья“» и др. Долинин писал, в частности, в статье «Аналогии» о Достоевском: «Он принял бы целиком русскую революцию, без остатка, со всей ее грязью, ужасом и кровью (...) Достоевский не усомнился бы в святости народа и, во всяком случае, от него он бы не отвернулся» (Возрождение Севера. 1919. 16 марта).

² Рус. мысль. 1913. № 2. С. 12.

³ Там же. С. 15.

ломление тех или иных фактов жизни и свойств личности художника в творчестве, скрытые, потаенные импульсы и источники. Не внешняя канва событий, а психологические бездны, мучительные и запутанные обстоятельства, парадоксальные сочетания — вот что привлекало Долинина в биографиях писателей. И он обладал редким даром чтения этих глубоко скрытых страниц жизни. Блестящий образец искусства сопереживания, «вчувствования», интуитивно-психологического исследования, смелого и свободного, находим в предисловии к воспоминаниям «вечного друга» Достоевского Аполлинии Суловой. Закономерно, что и почти вся энциклопедическая статья посвящена анализу творчества Достоевского. «Энциклопедичности» в этой статье немного. Долинин остался верен своему яркому и образному стилю, эмоциональному и субъективному.

Примечательно, что в статье впервые была отчетливо прочерчена линия «Белинский — Достоевский», к которой Долинин будет постоянно обращаться, вплоть до последней статьи «Золотой век». По Долинину, Достоевский в 40-е годы — преданный ученик Белинского; позднее писатель значительно отклоняется от идей критика, временами вступает с ним в ожесточенный спор, который парадоксально свидетельствует о близости, даже сердечном сродстве; в конце жизненного пути, на последнем повороте, Достоевский «возвращается» к гуманистическим заветам «неистового Виссариона»: «В его последнем произведении снова прозвучали, с титанической мощью, те же мотивы, что в первом: боль за «последнего человека», беспредельная любовь к нему и его страданиям, готовность бороться за него, за *абсолютность* его прав, со всеми, не исключая Бога. Белинский, безусловно, узнал бы в нем своего прежнего ученика»¹.

Подчеркивание гуманистических мотивов творчества Достоевского при всей очевидной односторонности выделения идей Белинского-учителя ознаменовало отход Долинина от субъективно-психологического метода. Долинин теперь ищет и успешно находит истоки художественного метода, психологии, поэтики, философии Достоевского в его ранних произведениях; в «Бедных людях» он видит пролог творчества писателя; в «Хозяйке» — зародыш главной идеи Великого инквизитора. Эволюция Достоевского мыслится им в знаменитой и на многих повлиявшей статье «Блуждающие образы (О художественной манере Достоевского)» как единый и непрерывный процесс («...следует отказаться от неправильного деления творчества Достоевского на два периода: до каторги и после каторги»). Долинин тем самым обходит суть явления, названно-

¹ Новый энциклопедический словарь. СПб.: Брокгауз и Ефрон, 1914. Т. 16. С. 723.

го самим Достоевским «перерождением убеждений»; но его точка зрения не только в известной степени справедлива; она необходимо противостояла другой и весьма распространенной, согласно которой гениальный Достоевский начался с «Записок из подполья».

Позже Долинин значительно расширит схему, сохранив ее суть, ядро. Помимо Белинского в основной идеологический фонд Достоевского он введет сочинения социал-утопистов (сквозная тема «золотого века» в творчестве писателя), произведения Герцена. Среди статей 20-х годов самой значительной является большая работа «Достоевский и Герцен», одна из тех, в которых закладывались основы изучения творчества писателя в советское время. Тезисы и положения ее давно стали общим достоянием.

Сегодня, правда, не все может удовлетворять нас в этой статье. Г. М. Фридендер резонно заметил, что Долинин в ней и другой работе («Достоевский и Страхов») «слишком увлекается поисками непосредственных, формальных параллелей и аналогий. Это ведет к одностороннему сближению идей Достоевского в первом случае — с идеями Герцена, а во втором — его антагониста Страхова. Самостоятельность же исторической и философской мысли Достоевского, которая развивалась своим особым путем, остается при этом нераскрытой»¹. Между тем Долинин вовсе не собирался как-то принизить самостоятельность воззрений Достоевского. Увлеченный несомненными и частыми совпадениями позиций «почвенника» Достоевского («Ряд статей о русской литературе», «Зимние заметки о летних впечатлениях») с теорией «русского социализма» Герцена, его критикой мещанства и западных воззрений на Россию, он преувеличил близость, утверждая, «что тут было именно влияние со стороны Герцена, и влияние столь глубокое, которое бывает лишь в тех случаях, когда мировоззрение одного воспринимается другим не частично, не с одной какой-нибудь стороны второстепенной, а в сути своей, в силу какого-то внутреннего глубокого родства».

Тенденциозность выразилась не в сближении Достоевского с Герценом. Писатель испытал серьезное влияние философской и поэтической мысли Герцена. Долинин обошел вопрос об идеологической полемике Достоевского с Герценом. Постарался не заметить то немаловажное обстоятельство, что как раз в «Зимних заметках» писатель ужесточил полемику с «западниками» и их вождями — Белинским и Герценом. Предпочел ограничиться общим риторическим указанием на постоянство гуманистических идеалов писателя («...как был Достоевский до каторги пламенным защитником «униженных и обойденных», последователем Белинского-социалиста,

¹ Рус. лит. 1964. № 2. С. 184.

Жорж Санд и Фурье, так и остался он им до конца»). В предисловии ко второму тому писем Достоевского Долинин уже как заклинание повторяет полубившуюся мысль о Белинском, вечном «двойнике» Достоевского, согласовывая с ней примечания.

В. Л. Комарович довольно резко подверг критике тенденциозность схемы Долинина, указал и на явные натяжки и противоречия: «Схема, в которую стремится втиснуть Достоевского редактор его писем, весьма несложна. Достоевский до каторги — «целиком в русле атеистических (или «социалистически-атеистических») идей Белинского (I, 492; II, 425 и др.); десятилетний сибирский период также по существу мировоззрения не изменяет, лишь выдвигается Герцен в дополнение к Белинскому (I, 490); временный кризис сконструированного так мировоззрения приурочен только к заграничному периоду 1867—1871 годов и приписан тоже воздействиям внешним — лиц или обстоятельств: Майкова, с которым, однако, Достоевский почему-то «люди разных культур» (II, 448), Страхова, который тоже, несмотря на влияние, «органически чужд» Достоевскому (I, 556), женевской эмиграции, «причина расхожденья» с которой Достоевского «не столько в нем, сколько в ней», в ее недоверии к редактору «Эпохи» и автору «Преступленья и наказания» (II, 402); наконец, третий период, названный тут «синтетическим» и начинающийся не то с 1876 года (I, 483), не то с 1874 года (II, 514), «тень которого снова с любовью начинает приближать к себе» Достоевский (I, 483). Такова схема Долинина. Но если б она соответствовала действительности, мы стояли бы перед неразрешимой загадкой: кто же написал «Бедных людей», «Преступление и наказание» и «Карамазовых»? Их автор и носитель сконструированного Долининым мировоззрения отождествлены быть не могут: слишком оригинален первый, слишком банален второй»¹.

Комарович убедительно показал уязвимые звенья схемы². Нисколько не сомневаясь не только в искренности и увлеченности

¹ Лит. наследство. М., 1934. Т. 15. С. 276.

² Но, в свою очередь, и Долинин точно вскрыл недостатки концепции, изложенной в книге Комаровича 1925 г., а заодно и символических толкований в духе «творческой интуиции». В следовании (возможно, бессознательном) концепциям символистов Долинин и упрекает Комаровича: «Если не философия В. Иванова, то метод его, во всяком случае, предопределяет наиболее ответственные оценки в обзоре Комаровича. Еще раз факты становятся жертвами, эволюция воззрений Достоевского в достаточной мере упрощается, и ясно ощутим тот догматизм — быть может, вернее — те догматы, в угоду которым она насильственно втискивается в схему, отнюдь не отличающуюся широтой и многообразием. Достоевский второго периода, еще конкретнее — автор шестой книги «Братьев Карамазовых» должен покрыть собою всего Достоевского» (Рецензия на книгу: Комарович В. Достоевский).

Долинина, но и в правомерности такого взгляда на философско-эстетические и этические искания Достоевского, можно предположить, что ориентация на гуманистические идеалы Белинского, Герцена, петрашевцев была вызвана и стремлением обезопасить автора «Бесов» от проработок и идеологических кампаний, тревогой за судьбу Достоевского. Уже в 20-е годы стали нормой жесткие политические формулировки. Их предостаточно и в «руководящей» статье Георгия Горбачева, открывающей первый том писем Достоевского. Сам Долинин, понятно, избегал рассуждений о классовых врагах на идеологическом фронте, не осуждал «достоевщину» и роман Леонова «Вор», но понимал, конечно, неизбежность таких превентивных преамбул. В 30-е годы классовые критерии стали еще суровее.

И, публикуя статьи Долинина, редакция «Академии» на всякий случай (для страховки) оговаривала свое несогласие с концепцией ученого: «Чтобы не нарушать целостность давно начатого издания, мы продолжаем его в том же тоне под той же редакцией (А. С. Долинина), как оно было начато. Это отнюдь не значит, что Издательство солидаризуется целиком и с характером издания и с точкой зрения его редактора. Так, например, нам кажется, что в предисловии к данному тому, редактор, усиленно подчеркивая действительно любопытные колебания Достоевского, приведшие его в определенный момент к «Отечественным запискам» Некрасова и Салтыкова, далеко недостаточно подчеркивает всю глубину и неподвижность основных, определяющих, реакционных элементов мировоззрения Достоевского после возвращения его с каторги»¹.

Вот почему нецеломудренно упрекать ученого в тенденциозности и схематизме. Он сполна наслушался таких упреков при жизни, исходивших чаще не от добросовестных и академических рецензентов, вроде Комаровича, а от политиканствующих публицистов, ревностно выполнявших очередные «социальные заказы». Не забудем и что осторожная, сбалансированная, диплома-

Критика Долинина была правомерной и — что важнее — актуальной: влияние символистских теорий все еще оставалось сильным, тормозя научное, *историческое* изучение творчества Достоевского. Особую силу аргументам Долинина прибавило то, что он сам некогда находился под влиянием знаменитой статьи Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия». Уместно заметить, что, при небольших передержках и некотором оттенке взаимной недоброжелательности, спор ученых способствовал прогрессу науки о Достоевском. Отразилась дискуссия и в работах ученых; так, Долинин, несомненно, учел суждения Комаровича в статье «Достоевский и Страхов» и в исследовании творческой истории романов «Подросток» и «Братья Карамазовы».

¹ Достоевский и Ф. М. Письма. М.; Л., 1934. Т. 3. С. 3.

тичная «схема», которую Долинин планомерно расширял и совершенствовал, очень помогла важному делу издания творческих рукописей и писем Достоевского. Делу, которое прервала война.

В военные годы было не до научных исследований. В блокадном Ленинграде, в госпитале погибает от истощения и ран защищавший город средний сын Долинина Юрий. Ученый с семьей, покинув Ленинград в марте 1942 года, скитается по Кавказу и Казахстану. Преподает в Актюбинском учительском институте, в педагогическом институте в Ставрополе. Вернувшись в Ленинград, до 1949 года работает на кафедре истории русской литературы Ленинградского университета, затем в педагогическом институте им. Покровского. Мало что осталось от ленинградского архива ученого, так что после войны все пришлось начинать сначала.

Но война не только была тяжелым испытанием, она «явилась очистительной бурей, струей свежего воздуха, веянием избавления»¹, способствовала невиданному подъему национального самосознания, реабилитации вековых духовных ценностей, зачисленных узколобыми догматиками и недобросовестными политиками в категорию устаревших «почвеннических» и «идеалистических» понятий. Казалось, что после победоносной войны пойдет все по-другому. Преобладали настроения оптимизма и надежды. Хорошо об этой недолго продолжавшейся весне возрождения сказано в романе Пастернака: «Хотя просветление и освобождение, которых ждали после войны, не наступили вместе с победой, как думалось, но все равно, предвестие свободы носилось в воздухе все послевоенные годы, составляя их единственное историческое содержание»². Не заметили в состоянии вполне понятной «эйфории» и первых заморозков, за которыми вскоре последовали карательные партийные экспедиции и идеологические погромы. По печальной традиции, самый сильный удар был нанесен Ленинграду. Его последствия ощутимы и сегодня; не случайно же сетуют об упадке культурной и научной жизни в великом городе. Невиданный по грубости и дикости приемов поход против науки и искусства ошеломил неожиданностью, парализовал волю, ум, совесть интеллигенции. Мрачные 1948—1953 годы в истории России аналога не имеют: головокружительное падение, позорнейшая страница истории. Все это сегодня представляется каким-то дьявольским наваждением, затмением, одичанием.

¹ Пастернак Б. Л. Доктор Живаго // Новый мир. 1988. № 4. С. 101.

² Там же. С. 107.

Уже на спаде культурной весны вышли две монографии о Достоевском: В. Кирпотина и А. Долинина. Авторы книг стали, по чьему-то высокому указанию, жертвами развязанной кампании, нелепой и нелогичной. Дело, впрочем, было не в них, а в самом Достоевском, влияние которого расценили как вредное. Разумеется, дать отпор «апологетам» Достоевского поручили опытным эквилибристам, умеющим быстро и в согласии с новой обстановкой менять «линию», с энтузиазмом каяться в собственных ошибках и клеймить отступников и «ревизионистов». Элемент покаяния, как хорошо известно, сообщает пикантный оттенок разоблачениям. Но покаяние не должно быть чрезмерным. Оно всего лишь подчеркивает чистосердечность обличителей. Таким искусством в совершенстве владели В. Ермилов и Д. Заславский.

Своей заметкой «Против идеализации реакционных взглядов Достоевского» (Культура и жизнь. 1947, 20 дек.) Д. Заславский, можно сказать патентованный гонитель русской культуры (громил, в частности, «сумбурную» музыку Д. Шостаковича), последовательно продолжил борьбу с Достоевским и «достоевщиной»: еще в середине тридцатых годов он воспротивился отдельному изданию романа «Бесы», «литературной гнили», по определению критика. Впрочем, в середине 1950-х годов, подобно В. Ермилову, Д. Заславский «перестроился» и уже как «специалист» сочинил статью о юморе и сатире в творчестве Достоевского. Кампания была направлена не только против Достоевского и его исследователей; она наносила удар и допустившему «идеологические» ошибки издательству «Советский писатель»¹.

Долинин остро переживал абсурдные и грубые выпады коллег по литературному цеху. С горечью и растерянностью читал «рецензии» (не критика, а прокурорский надзор, не полемика, а скорый суд трибунала) на свою книгу, абсолютно невинную, спокойную, академичную, в которой особенно подчеркивались гуманистическая основа и антибуржуазный пафос творчества позднего Достоевского. И вот ее-то топтали, осуждали с искусственно подогретым, неестественным гневом. Было грустно и тяжело: Достоевского отлучали от русской литературы, а Долинина от Достоевского.

Сохранился экземпляр «руководящей» лекции В. Ермилова (бойкого и беспринципного критика, обладавшего сверхъестественным чутьем «гончей», безошибочно в нужный момент делающей «стойку») с эмоциональными маргиналиями Долинина. Рассужде-

¹ См.: Издательство «Советский писатель» в 1947 году. На расширенном заседании президиума ССП СССР//Лит. газ., 1947, 17 дек. Сергиевский И. Улучшить работу издательства «Советский писатель»//Культура и жизнь. 1948, 11 января.

ния критика, представляющие собой грубую клевету, напраслину, возводимую на Достоевского («Правда, Митя и сам не щадит себя, то и дело давая такие самохарактеристики, как «жестокое насекомое»: «Хоть подлец, а честен». И в этом вся суть, все люди таковы — вот мысль Достоевского»)¹, Долинин сопровождает на полях пометой: «Просто подлец», разумеется, не имеющей отношения к герою романа. «Подло!!» — еще одна помета ученого, возмущенного демагогическими и злонамеренными сопоставлениями и выводами Ермилова: «Мы видим, что события 48-го года в конечном счете отбросили Достоевского в лагерь реакции, тогда как для Герцена эти события сыграли диаметрально противоположную роль. Герцен, который с горечью переживал крах иллюзий «надклассового» буржуазного демократизма, Герцен, чьи трагические переживания были, как объяснил Ленин, формой перехода к суровой, непреклонной, непобедимой классовой борьбе пролетариата, и Достоевский, отшатнувшийся после событий 48-го года в лагерь реакции, — явления совершенно несопоставимые, несоизмеримые, оказываются, в изображении Долинина, тождественными!»²

Долинина до глубины души возмущают не выпады против него, а гонение на «реакционного» Достоевского. И он справедливо расценивает такое отношение к Достоевскому со стороны литературного критика, совсем недавно писавшего другое (впрочем, еще раньше почти столь же резко, а в «оттепель» 50-х годов вновь мягко, но на всякий случай не очень, предусматривая будущие зигзаги и повороты), как *подлость*. Долинину, конечно, досталось за «идеализацию» Достоевского: «Маскируюсь оговорками о враждебности Достоевского революции, Долинин на деле несколько более изощренно, чем в прежних своих работах, развивает легенду о Достоевском — революционере и социалисте»³. Какое странное и смешное обвинение. Но нет здесь ничего смешного и странного. Борьба идет с реакционными идеями Достоевского. К Долинину, особенно если учесть «специфику» эпохи, — будем справедливы, — Ермилов отнесся почти корректно, осудив его только за чрезмерное рвение, за любовь, которая, как известно, слепа.

Впрочем, не «пощадил» Ермилов и себя, чем отчасти смягчил выпады против «ошибочных» книг Долинина и Кирпотина, хотя вряд ли к этому стремился. Скорее, он обеспечивал тылы, наносил упреждающий удар и всенародно (но гуманно, не смачивая розги в соленой воде) устраивал, подобно гоголевской героине («Гений Гоголя!»), показательное самобичевание, заодно указывая, что

¹ Ермилов В. В. Против реакционных идей в творчестве Ф. М. Достоевского. М.: Правда. 1948. С. 6.

² Там же. С. 18.

³ Там же. С. 16.

и как надо «пересмотреть», от какого «либерального сахарина» требуется всем избавиться: «В моей работе «Горький и Достоевский» (журнал «Красная новь», № 4 и 5—6 за 1939 год) я развивал ту же концепцию, которая изложена в настоящей лекции. Однако в названной работе 1939 года я слишком преувеличил то объективное отражение действительности, которое содержится в произведениях Достоевского. Это преувеличение особенно сильно сказалось в моем анализе романа «Подросток». Но если основа работы «Горький и Достоевский» была правильной, то мою статью, напечатанную в 1942 году в газете «Литература и искусство», следует признать в корне неверной. В этой статье я идеализировал творчество Достоевского, подчеркивал его «гуманистические» мотивы»¹. Завершается лекция риторической трескотней, графаретным набором «высоких» слов, предательством Достоевского: «Наша критика должна объективно исследовать творчество Достоевского, не отбрасывая и его сильных сторон, но помня о том, что в целом влияние Достоевского вредно для развития мировой прогрессивной литературы. Это влияние принижает человека, уводит от борьбы за светлое будущее человечества, за победу человеческого разума, человеческой воли к свободе и счастью»².

Читать такое невозможно без отвращения: фантастическое искажение понятий, полное профессиональное и нравственное вырождение. Нельзя ведь и сказать, что Ермилова принудили написать этот вздор. Все делалось добровольно: по зову сердца и указке, скажем, души. Один из ведущих критиков страны победившего социализма бойко распинает гениального русского писателя, цинично называя палаческое дело объективным подходом к Достоевскому, у которого — надо же! — были, оказывается, и сильные стороны. Вот только в чем они заключаются, не понять из разнузданных статей 1948 года: явная непоследовательность, риторическая шалость. Grimасы, возможно, «диалектики»: почти все плохо и реакционно, однако есть и какие-то достоинства; но не о том сейчас речь, время не то. Переменится ветер, и о них потолкуем, а пока лучше даже гуманизм закавычить.

И все же лекция Ермилова была еще довольно умеренной. Не было в ней и суровых политических выводов: все увязло в безвкусной и напыщенной декламации. По сравнению, к примеру, с рецензией И. Альтмана на книгу Долинина, она выглядит образцом джентльменской полемики. Рецензия Альтмана, впрочем, выделяется цинизмом и беспардонностью даже в мрачном потоке обличительных выступлений времен ждановской «культурной револю-

¹ Ермилов В. В. Против реакционных идей в творчестве Ф. М. Достоевского. С. 18.

² Там же.

ции». Тут один шаг остается до инквизиции и костров из вредных книг.

Изобличался, понятно, в рецензии Альтмана и Достоевский — отзывами Белинского (тенденциозно составленный монтаж высказываний), который выступал в роли провидца, чутко угадавшего в ранних произведениях писателя «реакционные» мотивы: «Опасения критика оправдались»¹. Но, в отличие от Ермилова, Альтман почти всецело сосредоточился на разоблачении Долинина, в книге которого он усмотрел ложь («с начала и до конца»), извращения и искажения. Статья состоит из сплошных приговоров, из перечня всевозможных методологических и идеологических грехов: «Книга А. С. Долинина «В творческой лаборатории Достоевского», враждебная марксистско-ленинской идеологии, грубо искажает сущность творчества великого писателя» (В чем «величие» Достоевского, и здесь не понять; надо полагать, подразумевалось какое-то специфическое «реакционное» величие.— В. Т.); «Он дал о д н о с т о р о н н е е изображение Достоевского, главным образом потому, что игнорировал мысли Белинского, Добролюбова, Чернышевского, игнорировал высказывания Ленина и Горького»; «Здесь мы видим возмутительную попытку извратить основную задачу советского литературоведения. Основываясь на ленинской теории отражения, литературовед обязан показать, насколько художественные образы соответствуют реальной действительности, насколько глубоко они показывают жизнь в ее разнообразии, противоречиях, изменениях, движении». Выдержанная в злобном и глумливом тоне, рецензия завершалась общим суровым приговором: «Книга А. Долинина наносит вред советской литературной науке и делу социалистического воспитания читателя»².

Нетрудно представить чувство ужаса и незащитности перед столь чудовищной ложью и угрожающей провокацией, испытанное тогда Долининым. Пришлось-таки услышать в старости, что всю жизнь занимался «вредительством», пропагандируя творчество «мракобеса» Достоевского, враждебного «прогрессивному» человечеству. Время было дикое и жестокое. Полемика могла легко перерасти в «дело». К счастью, этого не произошло. Другие события и лица отодвинули на задний план борьбу с Достоевским и апологетами «достоевщины». Кампания так же внезапно прервалась, как и началась, принесла немалый вред: Достоевского, дабы уберечь советского читателя от плохого влияния, издавать перестали. Естественно, перестали и изучать его творчество. Для Долинина такая ситуация была почти равнозначна катастрофе. Несколько лет он совершенно ничего не публикует. Потом изредка появляются

¹ А л ь т м а н И. Грубая фальсификация // Знамя. 1948. № 3. С. 180.

² Там же. С. 184.

статьи и рецензии. Больше о тех, чьи мнения Долинин «игнорировал» или «искажил»¹. Но никогда, даже в кошмарную «сталинско-ждановскую» полосу, о которой сегодня так много пишут, Долинин не калялся, не отрекался, не предавался самобичеванию, сумрачно переживая драму ученого, оказавшегося вдруг не у дел: для человека его лет надежда на счастливые перемены светит тускло.

Спасала от отчаяния педагогическая деятельность, общение с молодежью и старыми друзьями. И книги, которые в пору было сдавать в «спецхран». Форточку в темнице оставили открытой. Из университета, объединив «почвенника» Долинина в одну «амальгаму» с «космополитами», изгнали, но все-таки педагогического хлеба не лишили. Другим пришлось гораздо хуже. Благодарить, однако, сильных мира сего за то, что разрешили дышать, передвигаться, говорить, нелепо. Да и говорить приходилось с оглядкой, тщательно подбирая слова, что для такого увлекающегося человека, как Долинин, было истинной мукой. Только притерпелся, и снова чума: в начале 1953 года охота на убийц в белых халатах, отравителей. Семидесятидвухлетнего профессора в течение нескольких месяцев увозили на долгие ночные беседы. Разговор шел светский и литературный. Ночные «коллоквиумы» прервались неожиданно, когда Долинин уже отчаялся увидеть конец кошмара: помогла природа с ее вечными для всех законами. Наступила оттепель.

Все эти мрачные годы и позже Долинин преподавал в Ленинградском педагогическом институте. Его лекции по истории русской литературы XIX века, специальный курс «Герцен и Белинский», семинар «Герцен. Его жизнь и деятельность» резко выделялись на убогом фоне конца 1940 — начала 1950-х годов. Студенты Долинина боготворили. Приходили слушать талантливого лектора и из других вузов города. Непосредственно о Достоевском, правда, вести спецкурсы не разрешалось, но Долинин избрал окольный путь: предшественники и современники писателя (Пушкин, Гоголь, Белинский, Герцен) позволяли косвенно говорить и о самом дорогом, особенно хорошо знакомом и изученном. Так что от Достоевского Долинин, по возможности, далеко не удалялся, и когда разрешили, вернулся к прерванным замыслам.

¹ Пушкин в жизни и творчестве Герцена // Уч. зап. Ленингр. ун-та. 1952. № 158. Вып. 17. С. 87—118; Герцен и Белинский (К вопросу о философских основах критического реализма 40-х гг.) // Уч. зап. Ленингр. педаг. ин-та. 1954. Т. IX. Вып. 3. С. 39—76; О книге В. А. Путинцева «Герцен-писатель» // Уч. зап. Ленингр. педаг. ин-та. 1954. Т. IX. Вып. 3. С. 305—323; Из истории борьбы Гоголя и Белинского за идейность в литературе // Уч. зап. Ленингр. педаг. ин-та. 1956. Т. XVIII. Вып. 5. С. 26—58. Уже в самих безликих названиях статей ощутимо тлетворное догматическое влияние времени.

Долинину удалось завершить остановленное в 30-х годах издание писем Достоевского, опубликовать с подробными комментариями творческие рукописи «Подростка» (Лит. наследство. Т. 77), составить двухтомник воспоминаний современников о писателе. Довелось и принять участие в издании десяти томного собрания сочинений Достоевского. А в 1963 году, уже когда восьмидесятилетний ученый и педагог был на пенсии, вышел однотомник избранных работ Долинина, в который вошли осужденная книга 1947 года (с восстановлением купюр), статьи «Достоевский и Герцен» (в усеченном виде), «Достоевский и Страхов», «Последняя вершина (К истории создания «Братьев Карамазовых»)». Книга получила высокую и лестную оценку, резко контрастирующую с разносами и разоблачениями 40-х годов. «Этот труд,— писал М. Капустин,— в особенности раздел о творческой истории «Подростка», имеет существенное достоинство — он целиком основывается на документальных данных, на объективном анализе их и не оставляет места для каких-либо субъективистских толкований»¹.

Такая вот метаморфоза произошла с «грубой фальсификацией» ученого. Капустин, пожалуй, даже преувеличил несомненные достоинства выдающегося исследования Долинина: «Трудно, почти невозможно теперь восстановить те непосредственные впечатления и переживания, какие явились основой его последних крупных романов,— по-видимому, все, что можно было собрать, А. Долининым собрано и звучит весьма убедительно»². Бурное развитие науки о Достоевском в 1970—80-е годы, работа над академическим собранием сочинений писателя внесли уточнения в это суждение критика. Бесспорно, однако, что фундаментом для новых исследований стали и книга, и — особенно — бесценные примечания Долинина к письмам Достоевского. Показательно, что накануне работы над собранием сочинений писателя Г. М. Фридлендер писал, что «проведенное А. С. Долининым изучение черновых материалов «Подростка» имеет большое значение не только для раскрытия жизненных и идейных источников этого романа, многочисленных и разнообразных импульсов, которые способствовали его созданию. Это изучение позволяет исследователю особенно полно и как бы осязаемо показать читателю общие особенности художественного мышления Достоевского и его творческого метода»³.

На закате жизни пришли к Аркадию Семеновичу Долинину признание и слава. В таких случаях принято говорить: «Лучше

¹ Капустин М. Проблемы Достоевского сегодня // Вопросы литературы. 1965. № 3. С. 138.

² Там же. С. 139—140.

³ Фридлендер Г. М. Новые книги о Достоевском // Рус. лит. 1964. № 2. С. 183.

поздно, чем никогда», забывая о коварстве, заключенном в печальном слове «поздно». Да, Долинин почти дожил до девяностолетия (умер в 1968 году), действительно, как пишет его ученица Елена Дрыжжакова, пройдя через все «критические периоды в истории России и СССР»¹, плодотворно работал как ученый, преподавал и в позорные годы борьбы с «космополитизмом», и в хрущевскую «оттепель». Но прохождение через критические периоды оставило немало рубцов: особенно жестокий удар нанесла кампания 40-х годов. Не только жестокий, но во многом и непоправимый. Не следует предаваться искусственному оптимизму, рассуждая о несломленной воле, декламируя, что несмотря на... выкарабкался, уцелел, дождался «реабилитации». Чего же еще нужно для счастья? Неэтично и облегченно вздыхать: есть-таки справедливость, побеждают все же в конце концов правда и здравый смысл. Но, как сказал бы наверняка мудрый Герцен (его Долинин любил почти так же, как и Достоевского), побеждают редко и поздно.

От травли Долинин — об этом следует сказать честно и прямо — не оправился. В том-то и драма ученого, что когда ему милостиво разрешили заниматься любимым делом, он не имел сил на должном уровне завершить старые замыслы. За два последние десятилетия Долинин написал всего одну статью о Достоевском — «Золотой век» (опубликована Г. А. Бялым после смерти ученого в журнале «Нева»), даже не статью, а эссе, юбилейный доклад, в котором повторил некоторые тезисы из своих старых работ. Рассказывают, что Аркадий Семенович долго не мог заставить себя прочесть биографию Достоевского, написанную Л. П. Гроссманом. Обидно было. Он всю жизнь мечтал написать биографию Достоевского, тайком работал над ней. Но так и не написал книги: в архиве Долинина сохранились лишь черновые планы, фрагменты, хаотические наброски². Не написал Долинин и заключительной статьи

¹ Д р ы ж ж а к о в а Е. The Fifties in Transition. A. S. Dolinin and Yu. G. Oksman, Our Remarkable Teachers//Oxford Slavonic Papers. N. S. 1985. Vol. 18. P. 120.

² Свою роль здесь, возможно, сыграли и особое благоговейное отношение Долинина к Достоевскому, и те высокие требования, которые он считал обязательными для тех, кто берется за труд создания биографии великого человека. Он писал в статье «Реликвии (К вопросу о биографии)»: «Только великая заинтересованность личностью творца, не праздная, не любопытствующая и прежде всего бескорыстная, — заинтересованность, исходящая из последних глубин сердца, из тех ее углов, где трепещет самое «неразумное» из человеческих чувств, религиозное, — только это одно дает право подходить к биографии творца. И оно же должно научить, как ее строить, эту биографию. Все факты его жизни не равноценны и не равно святы. И по-особому они должны группироваться около единого центра для построения личности великого человека» (Возрождение Севера. 1919. 9 марта; статья подписана псевдонимом Долинина: «А. Алешин»).

к эпистолярному наследству Достоевского, обещанной еще в 30-е годы: «Мы намеренно почти не коснулись здесь самого большого цикла писем: к жене. Их значение, преимущественно узкобиографическое, будет освещено в следующем томе, в специальной статье на тему об использовании эпистолярного материала для биографии Достоевского»¹. В IV томе писем появилась только миниатюрная, так сказать, «статистическая» заметка Долинина «От редактора». После, разумеется, большой руководящей статьи В. Рюрикова, в которой, к примеру, такие «перлы» встречаются: «История есть история. Сотрудничество Достоевского с мракобесом Победоносцевым есть факт, не допускающий ни кривотолков, ни уклончивости оценок»; «Речь о Пушкине была воинственным публицистическим выступлением, направленным против «бунтарства», против освободительного движения»².

Долинин, должно быть, морщился, читая поучения Рюрикова, но больше радовался тому, что после стольких проволочек и мытарств удалось завершить издание писем Достоевского. Он и сам, совершенно сознательно, сделал ряд купюр в тексте писем Достоевского, в том числе и опубликованных ранее Н. Ф. Бельчиковым и другими исследователями в полном виде. Нельзя представить, чтобы Долинин пошел на такой вопиющий произвол в 20—30-е годы. Но эпоха приучила к любым чудовищным поворотам. «Несмотря на то, что эти изъятия сделаны с целью отвести по адресу писателя обвинения в отсталых, шовинистических взглядах, все же оправдать такой редакторский произвол нельзя», — справедливо писал И. С. Зильберштейн³. Но самое удивительное — об этом свидетельствует помощница Долинина по изданию — ученый был абсолютно уверен, что действует правильно и разумно. Руководствовался Долинин, так поступая, и педагогическими соображениями: тревожился, что некоторые, чересчур эмоциональные высказывания Достоевского, вырвавшиеся в мгновения болезненного раздражения, оттолкнут от писателя молодежь. Наивные, конечно, соображения, но в основе их трогательное и любовное отношение Долинина к Достоевскому, с которым он положительно сросся душой. Страшно было, что «либеральная» полоса закончится и вновь на сцену всплывут грубые и невежественные приговоры.

¹ Достоевский Ф. М. Письма. М.; Л.: Academia. 1934. Т. III. С. 13.

² Достоевский Ф. М. Письма. М., 1959. Т. IV. С. IX, XVI.

³ Лит. наследство. Т. 86. С. 115.

В работах Долинина Достоевский занимает господствующее место. Он во всем мире известен как выдающийся исследователь и издатель Достоевского. Естественно, что и в настоящем сборнике несколько статей о Достоевском, по большей части впервые переиздающихся. Но сфера научно-литературных занятий Долинина была очень широкой. Ему принадлежат яркие работы о Пушкине, Чехове, символистах. Многие статьи критика затерялись в периодических изданиях 1900—1920-х годов, иногда весьма редких. Между тем, они, написанные броско, талантливо, эмоционально, представляют несомненный интерес и для сегодняшнего читателя, которому, надеемся, Долинин откроется с неожиданной и весьма привлекательной стороны.

В. Туниманов

**Пушкин
Достоевский
Чехов**



ПУШКИН

«ЦЫГАНЫ» ПУШКИНА

Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа.

*Гоголь*¹

Да, в появлении его заключается для всех нас, русских, нечто бесспорно пророческое.

Пушкин как раз приходит в самом начале правильного самосознания нашего, едва лишь начавшегося и зародившегося в обществе нашем после целого столетия с Петровской реформы, и появление его сильно способствует освещению темной дороги нашей новым направляющим светом. В этом-то смысле Пушкин и есть пророчество и указание.

*Достоевский*²

I

Да, Пушкин есть пророчество и указание для всей русской литературы, скажу больше: для всей русской философской мысли, с самобытной силой проявляющейся только в литературе. Все вековые проблемы, так стихийно могуче поставленные в прошлом столетии в нашей литературе, были уже намечены, как мы увидим ниже, Пушкиным.

Спеша и торопясь, он ронял мысли, намечал образы, рисовал контуры сжато и кратко — ему нужно было объять необъятное, предвосхитить путь всего будущего русского творчества. И лишь теперь, когда его клады разменены, когда сгустки его крови и мысли разбавлены, мы начинаем постигать его, лучезарного гения, дивными переливами восходящей зари осветившего порог русской сознательной жизни.

«Пушкин есть пророчество и указание» для всей

будущей русской литературы; «Цыганы» же — про-
рочество и указание для самого Пушкина.

Если правильно деление творчества Пушкина на
два периода — период влияния великих творцов Ев-
ропы на развитие его гения и период самостоятель-
ного творчества, — то второй период открывается имен-
но «Цыганами».

Здесь Пушкин впервые затронул проблему глубо-
ко философскую и общечеловеческую — затронул ее
в рамках совершенно небывалых, в размерах, в кото-
рых она до сих пор еще нигде не ставилась, — пробле-
му, которой он потом посвятил высшие моменты
своего вдохновения и которая, согласно начертанной
им программе, составляет центральный пункт всей
нашей литературы. Я разумею проблему индивиду-
ализма во всей ее необъятной шире и болезненной
глубине³.

Правильно указание Достоевского, что преодоле-
ние байронизма — и, прибавлю от себя, других ценно-
стей европейской литературы — началось уже с
«Кавказского пленника». Но полная победа была
одержана именно в «Цыганах» — в последнем проб-
ном полете на высочайшие вершины поэзии, с кото-
рых он уже потом не спускался.

«Цыганы» — синтез тех великих проблем, что
ставились в Европе до него, синтез своеобразный,
единственный, может быть, подсказанный мощным
духом юного народа русского, только что пересту-
пившего за порог сознания.

Если борьба личности с обществом носила на
Западе конкретный, я бы сказал, бытовой характер;
если нам ясны причины, вызвавшие тот могучий
протест одинокой и сильной личности, что так яв-
ственно звучит в сатанинском презрении байронов-
ских *Übermensch* *)-ей; если в гордых столах, едва
прорывающихся сквозь плотно сжатые губы Каина
или Манфреда, вы явно улавливаете вопли общества
того времени, очутившегося в безвыходном тупике;
если там, говорю я, на Западе, проблема индивиду-
ализма омочена кровью, казалось, бесплодно пролитой
в борьбе за хрустальное царство здесь, на земле, — то
у нас, в «Цыганах», она отличается внепростран-
ственностью и вневременностью — высший синтез

*) *Сверхчеловек (нем.)* — *Ред.* Здесь и далее знаком *) обозначены переводы, не принадлежащие автору.

вне всякой зависимости от эпохи или среды, обнаженная проблема вне каких бы то ни было рамок быта, места и времени.

II

Проблема индивидуализма не нова. Она вовсе не есть печальное наследие трагического духа европейца девятнадцатого столетия. Она стара, как цивилизация; она ставилась во все времена, всеми народами, достигшими той высоты культуры, когда личность, почувствовав себя как нечто обособленное от мира, от космоса, затосковала по прежней интимной связи с этим космосом, загрустила по тому золотому веку, в котором она еще умела сливаться в мистическом экстазе религиозного возбуждения со всей вселенной, была одним из сих малых и неразумных, которых еще не обжигали губительные лучи холодного разума.

Проблема индивидуализма лежит в основе мировой трагедии в более или менее выявленной степени. На ней основана греческая трагедия, она мучает великого трагика Шекспира, она же приводит в содрогание Гёте, Шелли и Байрона.

Бывают, конечно, эпохи, когда трагедия единой оторванной личности ощущается очень сильно, когда «подполье» отравляет своим ядом все существо человека, и тогда получается иллюзия проблемы только что поставленной, кажется, что она есть сгусток страданий только данного исторического момента.

Но великие гении знают некую тайну про себя: претворяя в себе дух вечный, дух тревожный всех времен и народов, они умеют откидывать случайную оболочку, создающую иллюзию ограниченности во времени и пространстве, ставить вопросы в обнаженном виде, выявлять их вечный характер.

Уже эллинский дух знает эту проблему, восходящую к эпохе титанов.

«О жалкий, эфемерный род, дети случая и бедствия», — был ответ спутника Диониса Силена королю Мидасу, вопрошавшему, что самое лучшее для человека, — «Зачем заставляешь ты меня сказать то, что тебе всего полезнее было бы не слушать. Самое лучшее для тебя совершенно недостижимо — это было бы вовсе не родиться, не быть, быть ничем. А после того самое лучшее для тебя: скорее умереть»⁴.

«Дети случая и бедствия».

Быть игрушкой слепых, ужас внушающих, мрачных сил, ощущать вечное господство слепого случая, воплощенного в страшную для созерцателей-художников эллинов — Мойру-судьбу, в грех вовлекающую богов и людей, а затем беспощадно карающую этих невинных преступников, — вот оно то трагическое, что выявляет уже жизнерадостному язычнику, эллину, его Ratio, виновник оторванности его от природы, виновник *его индивидуации*.

Разум не в состоянии жизнь оправдать; единой личности она должна казаться не чем иным, как вечной борьбой с постоянной уверенностью в поражении.

Разум, индивидуальный разум, может сделать жизни только такое резюме: беспрестанно желать, постоянно страдать и затем умирать, и так из века в век, пока наша земля не распадется в прах.

Подводя простой арифметический подсчет сумме страданий и счастья на земле, мы не можем не ощущать банкротства жизни; не можем принять мира, не можем его оправдать. Тут не помогут никакие императивы самодержавной морали или царицы *для немногих* — эстетики.

Непокорная личность всегда будет страдать от своей индивидуации, от своей замкнутости в пределах двух моментов: рождения и смерти.

Греческий театр вполне ясно представляет себе трагическое значение индивидуации.

В самом деле, ведь все знаменитые герои греческой трагедии: Прометей, Эдип, Орест, Этеокл, Эант и др.⁵ представляют собой одни только маски, под которыми скрывается тот же трагический бог Дионис, опутанный сетью индивидуальной воли и, как *индивид*, подверженный заблуждению, страстям и страданиям.

Страдающий Дионис мистерий, бог, испытавший на самом деле всю муку индивидуации, — вот он истинный герой греческой трагедии. По сказанию чудного мифа, бог Дионис еще мальчиком был растерзан на части титанами, и тогда из слез его родились люди, столь же растерзанные на части и столь же страдающие в своей индивидуации. И если греки и представляли себе спасение от всех трагических вопросов, то в виде возрождения Диониса — грядет в третий раз, и раздробленный на индивиды мир снова станет цельным и не будет больше трагедии:

личность сольется с космосом и в экстазе слияния растворит свое *я*. Вечно горящая Деметра впервые радуется, когда ей говорят, что она может еще раз родить Диониса, цельного гармонического Диониса ⁶.

Бог Дионис, страдающий от индивидуации, принимающий то вид Прометея, то вид Эдипа, — вот она истинная сущность греческой трагедии, вот он трагический миф, созданный арийцами еще на заре цивилизации, когда личность впервые почувствовала себя как индивидуум; миф, воплощающий в себе всю мировую трагедию, где бы и при каких условиях она ни проявлялась.

III

Античный мир погиб на развалинах дионисовского начала. До крайности развитое *я*, научившееся противопоставлять себя миру, обществу и Богу, трагическое в своем одиночестве, из последних усилий создавшее свое эпикурейское мировоззрение, сознательно учившее забытью в моменте, опьянению в чувственности, — оно достигло своего высшего выражения в неософизме, основной принцип которого: человек — мерило всех вещей. Вот почему мы имеем у неософистов полное отрицание морали, религии, общественности и других столпов, на которых зиждется жизнь. Последовательный индивидуализм не может не разбить всех святых кумиров, не может, чтобы не заставить поклониться себе и только себе как единственному творцу всех ценностей. Но слишком трагично положение одинокого Бога; пустыньность холодная, кругом царящая, нетерпима для него — и он гибнет в своей величавости.

Трагичен финал античного мира, представляющий собою крушение индивидуализма.

На смену идет мир христианский. Я рассматриваю христианство, поскольку оно возникло на развалинах римской империи как усилие человеческого духа создать для себя почву если не здесь, на земле, то хоть где-нибудь в туманной дали, создать для себя лоно, где он мог бы раствориться, потеряв остроту трагедии беспочвенности, индивидуализмом созданной.

Ибо нет возврата к счастливому детству, ибо заказан путь домой — к природе: эллинизм, наследство глубоко знаменательное, преграждает путь к золотому веку.

Христианство ухитряется создать иную почву, отыскав ее в безвоздушном пространстве, у трона Небесного Отца. Толстой в «Исповеди» дает нам прекрасный образ всей беспочвенности этой новой почвы.

Худо ли, хорошо ли, но личность успокоилась; успокоилась на том, что потеряла себя, растворившись в Боге; и если осталась антитеза *я* да *мир*, создавшая греческую трагедию, то личность ушла от этого мира, просто откинула его как греховную плоть, поднявшись на крыльях духовных к Небесному Отцу. Достоевский глубоко проник в спасающую сущность католической церкви, именно *католической*, ибо она единственная не допускает никаких вопросов, властно требуя покорности и повиновения, иными словами — полной потери личности. В этом смысле единственен по своей глубине и истинности образ великого инквизитора. Недаром средние века почти не знали литературной формы трагедии (мистерии, конечно, не в счет); да она и не могла быть, пока личность находила для себя успокоение в лоне церкви, пока религия покоилась на самом верном принципе: *credo quia absurdum* *).

И лишь в эпоху Ренессанса, в эпоху великого сдвига *ratio*, в гордыне своей восставшего на последнее убежище человека в его страданиях — на Бога, снова пошатнулась почва под человеком и появилась трагедия. Не случайность, что она появилась в Англии, в классической стране свободы, где к тому времени личность успела уже выявиться ярко и полно, где самосознание достигло уже того предела, когда разбиваются старые скрижали, на которых огненными буквами начертано имя великого спасителя — Бога.

В произведениях Шекспира трагедия уже отодвинута от рока; она приурочена к воле единой личности, свободной от всяких поглощающих начал и дерзающей вступить в борьбу со своею совестью, целиком умечающейся в ее душе, без всякого отношения к Началу Божества. Несколько позже узнал трагедию и континент — узнал, когда и он освободился от всяких высших начал, когда и на нем личность потеряла почву, почуяв свою самостоятельность и из нее вытекающую изолированность от Бога, от Космоса.

* Верю, потому что невероятно (*лат.*).

Осталась еще одна стена, под сенью которой личность могла еще укрываться в европейском обществе — это общественное благо. Если естественная религия и победила истинную иррациональную религию, то ведь во имя крушения тех старых авторитетов, на развалинах которых могло бы свободно развеяться великое знамя по-своему святой троицы: равенства, братства и свободы.

Но когда под обломками старого строя, рухнувшего под громовыми ударами французской революции, были погребены и идеалы, созданные естественной религией, когда, таким образом, обрушился и последний оплот личности, и она очутилась наедине сама с собою, тогда всякая форма литературы приняла характер трагедии, тогда выступили на арену великие плакальщики трагического человечества: Альфред де Мюссе, Шатобриан, Байрон, Шелли и Гёте со своим «Фаустом».

Мировая трагедия — есть трагедия *индивидуального* духа, корчащегося в муках одиночества, постепенно теряющего один оплот за другим, под которыми он привык укрываться.

Она началась на заре цивилизации, когда человек — по семитскому сказанию, от любопытства женщины (яблоко), а по арийскому — от желания спасти мир (Прометей), но по обоим — от первых проблесков сознания, — потеряв невинность, почувствовал свою изолированность от мира, от космоса. В продолжение всей своей истории человек мучительно искал путей, по которым он мог бы дойти до потери своей личности, до избавления от первоисточника всякой трагедии, от бремени своего я. Религия, а потом общественное благо — оба начала обанкротились к девятнадцатому веку. Вот почему мы снова стоим перед той же стихийной трагической проблемой, проявляющейся теперь во всех формах мировой литературы.

IV

«Пушкин, — говорит Достоевский, — как раз приходит в самом начале правильного самосознания нашего, едва лишь начавшегося... после целого столетия с Петровской реформы». Достоевский, гораздо больше западник, чем славянофил, знал, конечно, что

Белинский был глубоко прав, усматривая великое значение сближения нашего с Европой в усвоении *начала личности*, отсутствовавшего в нашей истории. Другое дело, принесло ли нам это начало счастье и покой. Уже Белинскому оно почти было не по плечу. Ведь недаром он так бунтарски призывал если не к отмщению, то к оправданию казней Филиппа IV, инквизиции и моря пролитой человеческой крови и жгучих слез⁷. Достоевский же всю жизнь свою изгибался под неимоверной тяжестью этого мучительного начала, восходящего в *русской литературе именно к Пушкину и прежде всего к его «Цыганам»*.

Вот Толстой тоже довольствовался только прозаическим изложением «Цыган» Мериме и вовсе не тянулся к пленительной музыке грустных звуков поэмы⁸.

Очевидно, все великие проявители русского духа почуяли свое родство с ним, Пушкиным, так как в «Цыганах» он постиг сущность трагедии вообще, *безотносительно к условиям времени и места*, сущность, вытекающую из проблемы личности одинокой, оторванной от космоса, на свой страх и риск творящей свою жизнь. Но это возможно было именно в девятнадцатом веке, когда это начало личности было уже усвоено серьезно «после целого столетия Петровских реформ»... Это-то и разумеет Достоевский. Но вот что поразительно.

Поэт реального мира, всегда богатый запасом простых, но прекрасных в своей ясности красок, скуп почему-то в «Цыганах» на краски, на эпитеты. Лишена конкретности природа, лишены ее и «природы бедные сыны», почему-то именуемые цыганами, нет ее и у Алеко, воплощающего в себе вообще начало личности, которая «для себя лишь ищет воли» и «не рождена для дикой доли». И это потому, что Пушкин в «Цыганах» впервые поднялся до высочайших вершин мировой поэзии: отверзлась перед ним бездна отдаленного прошлого, поднялась завеса со столь запутанного настоящего; он постиг глубокую таинственную связь между ними, постиг цель времен, объединив воедино античный мир с трагическим настоящим. Чем шире художественное обобщение, чем выше то расстояние, что отделяет художника от данного конкретного случая,— словом, чем вместительней душа его, тем удачнее скрываются случайные

изъяны частного явления, тем меньше бытового содержания. И это не идеализация, это чудо — тайна всякого художественного синтеза, всегда символического, всегда скрывающего от нас предстоящие несовершенства. Для меня весь смысл поэмы в Алеко.

Алеко — личность исключительная, не укладывающаяся в какие бы то ни было рамки общественности и морали, гордая индивидуальность, которую душил неволя «душных городов, где люди *в кучах*, за оградой, любви стыдятся, мысли гонят, торгуют волею своей, главы пред идолами клонят и просят денег да цепей».

Вот она, квинтэссенция всех притязаний байроновских и других *Übermensch*-ей к обществу. Это не претензия той или другой конкретной личности к данному конкретному обществу — нет, это протест личности *вообще*, отвлеченной, но стоящей выше окружающей ее среды. Всегда, где общество, там неминуемы цепи, там непременно торгуют волею своей; там предрассуждений приговор и толпы безумное гоненье. Байрон здесь поступил бы так: он сосредоточил бы все внимание на моменте борьбы с обществом или на моменте успокоения где-нибудь на лоне природы с диким первобытным племенем. Пушкин же, преследуя иные цели — выяснение проблемы в ее *сущности* и непреходящей ценности, — ограничиваясь только сжатой формулировкой *всех* обвинений, предъявляемых ко всякому обществу *вообще*, идет дальше, ставит вопрос в совершенно иной плоскости, ставит его так, как ставит вся русская литература девятнадцатого века: возможно ли вообще успокоение для гордой личности; может ли поглотить ее какая бы то ни была стихия, какой бы то ни было идеальный строй? Здесь, по-видимому, не в обществе дело, и трагедия личности вовсе не в том, что она выше общества, что последнее не доросло до нее, а в совершенно ином. Одинокая, гордая личность, говорящая *да* лишь тому, что оправдывается ее могучей волей, ставящая себя в центре мироздания и на весь мир глядящая лишь с точки зрения своего «я», нигде не приобретет покоя, она обречена на вечное скитание с печатью каинского проклятия на своем гордом челе.

Вот почему Пушкин переносит центр внимания на *столкновение* Алеко с иным складом душевным, с не-

сложной, но цельной психикой бедных сынов природы.

Первобытная прелесть, наивность и простодушные существа, стоящего на первой ступени цивилизации, — человека, дышащего заодно с природой, еще не познавшего трагической антитезы: *я* да *мир*, — с одной стороны, а с другой — изборожденное страданиями высокое чело гордой личности последней ступени цивилизации, личности, измучившейся в своих противоречиях и без разбора кидающейся в объятия какой бы то ни было стихии — хоть на момент обрести покой.

Проникновенные очи художника-мудреца покойно останавливаются на обеих противоположных стадиях развития человеческой психики без тени упрека и одобрения тому или другому — созерцательная мудрость без всяких сентенций.

Развитие действия говорит само за себя. Все время противопоставляется одинокая личность слитности людей и природы, живущих одной жизнью, простой и естественной. И эта-то антитеза способствует истинному смыслу трагедии.

Открывается сцена массовой картиной; пред вами широкий вольный фон обширных степей; по ней мелькают груды тел отцов, матерей и детей, *безымянных* — именно безымянных, ибо они еще не имеют своего имени, — застывших в сонном молчании, прилипших к груди матери-природы. Впечатление слитности усиливается еще оттого, что «луна сияет с небесной вышины и тихий табор озаряет, ровно лия свой свет на *всех* и *все*». На этом тихогрустном фоне едва шевелится немая тень седого старика. «Он в поле дальше глядит, ночным подернутое паром». И он сам, наверно, подернут паром и едва выделяется из этой общей картины, где люди, животные и немые предметы одинаково припали к единой груди, на ней отдыхающей. Покой и скудное счастье в этой скудной общине безымянных детей, живущих одной общей волей, одной стихией. Легко и ясно на их невинной душе раннего детства; нет тревожных вопросов — они еще не доросли до них.

Но вот вдалеке в седом тумане промелькнули две тени; они приближаются, идя откуда-то; они не здешние, они, нарушая естество, бодрствуют, когда вся природа объята покоем. Тени выделились, явственнее

стали, подошли вплотную к этой картине слитности природы с людьми, противостоят ей. Дивный синтез тончайшей живописи с грациозной пластикой. Космос и родное существо — первобытный человек: вольный, как природа, беззаботный, как божья птичка, и радостный, как дитя, и их полная противоположность — личность, сразу получающая свое имя, ибо она индивидуальная, приходящая к этой стихии за успокоением, на время, на момент — момент, это последнее убежище, — человек-скиталец.

Но может ли гордый сын цивилизации обрести покой в этой стихии — *возможен* ли возврат к золотому детству? Правда, там внизу спокойнее, там нет никаких противоречий, никаких вопросов; но что же делать со всей осложненностью души современного человека?

Тихая, молчаливая ночь сменяется говорливой жизнью дня. Предутренний ветерок, вестник дня, шевелит верхушки степной ковыли, гонит птичку на легкую добычу; все приходит в беззаботное и свободное движение. «Все вместе тронулось...» — тронулась и толпа с той же легкостью, как и природа. «Идите, детки, пошалите, — сказала мать, — к ночи вернитесь снова ко мне».

И снова этой толпе, как природа вольной в своих движениях, противостоит юноша, глядящий на опустелую равнину и *не смеющий* себе истолковать «грусти тайную причину». Именно *не смеющий* себе истолковать. Ведь это значило бы в самом начале признаться в непреходимости ужаса, отчаяния, которое толкало его к этим дикарям, ведь это было бы обнажение той же пропасти одиночества, над которой он прежде стоял: Достоевский сказал бы, что он боится заглянуть в подполье.

«Но Боже, как играли страсти его послушною душой; с каким волнением кипели в его измученной груди! Давно ль, надолго ль усмирели? Они проснутся, погоди!» Вот в чем истинный смысл трагедии личности. Она всюду одинока.

И проснулись страсти в его измученной груди, и «сени кочевые в пустынях не спаслись от бед». В них вторглась в лице Алеко цивилизация. Психологический опыт, нужный для проявления истинной сущности трагедии индивидуализма.

Два года, «презрев оковы просвещения, Алеко

волен, как они, и без забот и сожаленья ведет кочующие дни».

Ему кажется, что он совершенно успокоился, что он к бытию цыганскому привык, прежних лет не помня даже. «Он любит их ночлегов сень и упоенье вечной лени и бедный, звучный их язык».

Он именно любит «упоенье вечной лени» — любит свое спокойствие, свою лень сердечную, любит как отдых, как покой для своей измученной души. Заметьте, что он *любит* их быт, но не сливается с ним. И любит он лишь до поры до времени.

Первые грозные звуки дикой песни Земфиры: «Старый муж, грозный муж, режь меня, жги меня, я тверда, не боюсь ни ножа, ни огня, ненавижу тебя, презираю тебя, я другого люблю, умираю любя», — нарушают его шаткое равновесие, и он снова во власти своего гордого *я*, не знающего, где преклониться, перед кем и перед чем согнуть свою буйную голову.

Для него не убедительны мудрые слова старика: «...ты любишь горестно и трудно, а сердце женское шутя: кто место в небе ей [луне] укажет, промолвя: там остановись! Кто сердцу юной девы скажет: люби одно, не изменись...»

Может быть, для цыган любовь — естественное проявление плоти, и больше ничего. Легко сходясь, они так же легко расходятся. Но что делать человеку современному, который вкладывает в это чувство все свое *я*, который, как Толстой, усматривает в нем спасение, поглощение его гордой личности.

Белинский, конечно, прочел здесь целую проповедь: ревность, дескать, чувство неблагородное, что нельзя насильно заставить себя любить... и т. п. прописи.

А вот Шекспир в «Отелло» думает несколько иначе. Для него ревность — всепоглощающая страсть, которая недюжинного человека должна непременно довести до катастрофы.

Пусть теоретики, стоящие на точке зрения Аристотеля, что смысл трагедии в катарсисе, в нравственном очищении и т. п. благоглупостях, осудят Отелло и его собрата Алеко. Шекспир — психолог и только психолог, ставящий трагические неразрешимые проблемы.

Да и сам Белинский в статье «Русская литература за 1846 год» незаметно для самого себя откланивается Шиллеру и постигает безумство любви.

Алеко чужда робость и доброта душевная цыган; он мог бы только ее оправдать во имя каких-нибудь идеалов вроде Белинского, но этих-то идеалов у него нет — последовательный индивидуалист их отвергает. Алеко совершает преступление, заранее оправдав его. «Я не таков: нет, я не споря от прав моих не откажусь». Ведь он с борьбой, с мучением вынес их, права свои, цельными из покинутого общества. Как же он откажется от них? Что ему сентенция: «чредою всем дается радость, что было, то не будет вновь»? Во имя чего он должен покориться? Покорности он не знает: ему чужда психология бедных сынов природы. Для него закон — его личная воля, толкнувшая его к этому последнему убежищу, к *стихии страсти, еще способной спасти его от самого себя*. Ведь для него весь смысл любви Земфиры заключается именно в том, что, «веселья детского полна, как часто милым лепетаньем иль упоительным лобзаньем *его задумчивость* она в минуту разогнать умела...». Вот что для него было самое важное: она умела разогнать его *задумчивость*.

Ведь ему нужно забвенье, ему нужен душевный покой, душевное равновесие — что же он сделает с собой, когда лишится его? Опять стынуть в гордом одиночестве? Но оно не по силам человеку. Конечно, преступлением своим он не вернет себе покоя, наоборот, убийством он изгонит себя из этой новой среды. Но когда спор идет о жизни и смерти, не рассуждают, а действуют — «хоть мщеньем насладиться». Это не рационально, скажет Белинский, но зато оно верно психологически. Байрон в подобных случаях, а Шатобриан почти всегда успокаиваются на иллюзии верности дикарки («Остров», «Рене»), к ногам кумира своего — исключительной личности — они приносят и свой пессимизм. (А может быть, они вовсе и не были такими пессимистами.) Но Пушкину вовсе не рисуется такой счастливый финал: на частном случае — правда, слишком сжато, так что мы даже рискуем впасть в ошибку: приписать ему наши собственные проблемы, — выясняет сущность *мировой* трагедии. Стоя выше своей эпохи, он, подобно Шекспиру, обнажает перед нами пласты психологические, вечно живущие в душе человеческой, не затемняя их теми или другими предвзятыми мыслями, характерными для данной эпохи.

Алеко совершает преступление, ибо он, как индивидуалист, дошедший до отрицания морали, не может не воскликнуть вместе с человеком из подполья: «Мне чтоб чай был, а миру погибнуть». Пусть преступные герои Достоевского на самом деле очень милые люди, а вовсе не преступники, пусть Раскольников стремился оправдать убийство старухи и с точки зрения морали; но ведь это только дань «Шиллеру» в кавычках; на самом же деле, если быть последовательным вместе с Раскольниковым, не только в теории, но и на практике, то ведь *неминуемо* придешь к оправданию Наполеона, а потому и Алеко. Если не всякий спихивающий с дороги — непременно индивидуалист, то зато обратное безусловно правильно: всякий индивидуалист, последовательный в своем отрицании ценностей, извне создаваемых и его, индивидуалиста, стесняющих, последовательный в своем непризнании каких бы то ни было категорических императивов, к тому еще не лишенный воли, активности, — в потенции неминуемый преступник, а к случаю — и в жизни.

Психология преступления теснейшим образом связана с психологией индивидуализма. И если в греческой трагедии герой еще не повинен в своем преступлении, если там он совершает его не по своей свободной воле, а по слепому указанию стихийной Мойры, то ведь это потому, что греческий индивидуализм знал лишь первую антитезу: *я да мир*, антитезу, представляемую именно в образе *слепого случая* — своеобразного выражения той пустоты, которая образовалась между человеком и космосом после разрыва. Зато уже трагедия Шекспира и современная, поскольку она трактует вопрос о преступности, непременно подводит под него почву индивидуалистическую.

Да и сам Пушкин в своих лучших произведениях, там, где он достиг высочайших вершин творчества, трактует вопрос о преступности в связи с индивидуализмом.

Всегда активный, никогда не знавший разлагающего яда рефлексии, Пушкин и заставляет героев своих проявлять свой индивидуализм активно, то есть в виде преступления.

Ведь тот же вопрос поставлен в «Борисе Годунове», в «Скупом рыцаре» и «Моцарте и Сальери» и в «Полтаве». И всегда у него исключительные лич-

ности, наделенные слишком выявленной индивидуальной волей, — неминуемые преступники.

Дело не в том, как относится к ним Пушкин: принимает ли он их под свою защиту или произносит им обвинительный приговор. Для нас важен факт, что его индивидуалисты всегда преступники. Таков и Алеко.

Что Алеко не просто грубый эгоист, что тут проблема гораздо глубже, чем обычно ее понимают, и что его преступление вполне возможно для всякого активного индивидуалиста и *обязательно* для индивидуалиста пушкинских типов, всегда деятельных и всегда носящих на себе печать активности жгучего, подвижного темперамента своего творца, свидетельствует хотя бы отношение к Алеко «великого сердца» Белинского, желавшего даже усмотреть в нем борца за общественную свободу. «Дайте эгоизму огромный объем, придайте к нему большой ум, сильные страсти, способность глубоко понимать и чувствовать всякую истину — и пред вами весь Алеко».

Так понимает его Белинский. Но ведь это все черты, дающие неотъемлемое право ей, исключительной личности, — с ее, конечно, *собственной* точки зрения, — спихивать с дороги.

И если слова Алеко: «Да как же ты не поспешил тотчас вослед неблагодарной и хищнику и ей, коварной, кинжала в сердце не вонзил?» возбуждают у Белинского смешанное с ужасом отвращение, и если Белинский восклицает в великом негодовании: «Турок в душе, он считал себя впереди целой Европы на пути к универсальному уважению прав личности!»⁹, то ведь это потому, что Белинский справлял еще медовый месяц с началом личности, принесенным к нам с Запада, что ему еще не вполне открылась обратная сторона медали этого «благодетельного» начала. Да и то можно было ответить ему: «Пожалуйста, впишите Алеко в актив к тем фактам, которые побуждают Вас сброситься с последнего этажа. Что же, если на вершине цивилизации мы застаем такой горький плод, как индивидуализм, то, право, не стоило всех этих мук и несчастий, что пережило человечество на своем тяжелом историческом пути».

Вот Достоевский, в «подполье» познавший обратную сторону медали пресловутого начала личности, облагодетельствовавшего Россию с реформами Пет-

ра, — Достоевский, обманывавший себя, в жажде успокоения, что Европа для него лишь дорогая могила, что он, а вместе с ним вся русская интеллигенция вернется к стихии, в которой они растворят свое гордое *я*, — Достоевский-страстотерпец, нутром постигший, что значит: «Боже, как кипели страсти в его измученной груди», и никогда не могший освободиться от этих страстей, — вот он-то понял, ощутил всю трагическую связь Алеко с началом нашего самопознания — а затем с Раскольниковым, Иваном Карамазовым и иными «подпольными» людьми. Недаром он в бешенстве топает ногой как своим эпигонам, так и их родному отцу — Алеко: «Смирись, гордый человек, покорись, гордый человек». Ведь иначе жить невозможно, ведь бремя начала личности не по плечу маленькому, ограниченному человеку.

Достоевский смеется над Алеко, вышучивает его, даже преследует своими ядовитыми усмешечками: он, дескать, барин, он бил по мордасам крепостных — вся его затея от нечего делать. «Над кем смеешься, над собою смеешься» — хочется сказать. Ведь это он преследует дальнейшее развитие алековщины, выродившейся в карамазовщину.

Да, Алеко — тип символический, тип — я бы сказал — универсальный, но более дорогой, более родной именно русской литературе. Может быть, русская душа еще не успела срастись с этим новым началом европейским? И впрямь. Европа потратила на усвоение его сотни лет, свыклась, сроднилась с ним. А вот русскому человеку тяжело: ведь всего без году неделя, как он освободился из под власти *начала общего* (по выражению Хомякова), начала, которое до сих держало в тисках человеческое *я*, не давая возможности подняться, стать выше над моралью или другими категорическими ценностями. Этим, может быть, объясняется, почему трагедия личности так тяжело, так глубоко поставлена именно в русской литературе, посвятившей ей весь девятнадцатый век, как и тот факт, что поставлена она была уже на заре русской литературы *Пушкиным*: русский гений, сделавшись самостоятельным, сразу взялся за разрешение этой проблемы, самой тяжелой для него.

Вот в чем и заключается пророчество и указание для русской литературы, которое Достоевский усматривает в Пушкине.

Пушкин лишь намечал проблемы, ставил их в самых общих чертах как таковые, передавал их всей русской литературе.

Чтобы проделать такую огромную и важную работу, как установление *вех* по всему будущему пути русского творчества, надо было торопиться, двумя, тремя штрихами обрисовать образ, как выражается про него Толстой, и идти дальше ¹⁰.

Вот почему Алеко у Пушкина не развернут во всей своей трагической величавости; вот почему он только схематически намечен; но мы, отстоя от Пушкина на расстоянии почти целого века и вдумываясь в содержание русской литературы, исходящей от него, должны согласиться вместе с Достоевским, что он родной отец Карамазовых и Раскольниковова; мы должны только прибавить, что Алеко истинный «скиталец», не только русский, но и всемирный, — скиталец, который нигде и никогда не обретет покою, ибо последний никогда не может быть дан человеку, отстоящему на целую цивилизацию от «бедных сынов природы, вольных, как она, беззаботных, как птичка», ибо печать Каина, байроновского Каина, — на его челе, печать гордого человека, вступающего в тяжбу со всеми установленными ценностями, сковывающими гордую волю индивидуума.

Алеко не убивает себя и остается жить, остается, подобно подстреленному журавлю, оставленному товарищами, весело поднимающимся на воздух, чтобы лететь к благословенным краям юга. Сидя на камне, окровавленный, с ножом в руках, Алеко, «бледный лицом», молчит; «когда же их зарыли последней горстью земной, он молча, медленно склонился и с камня на траву свалился...». Муки безотрадной тоски, трагедия глубокого одиночества и разбитых надежд на последнюю стихию, которая должна была его успокоить.

Здесь-то и глубокое расхождение с Руссо, с Байроном и другими романтиками: не может современный человек найти успокоения на груди давно расставшейся с ним матери-природы, не может, ибо нет возврата к прошлому, — вот истинный смысл трагедии Алеко!

Но счастья нет и между вами,
 природы бедные сыны!..
 И ваши сени кочевые в пустынях
 не спаслись от бед,
 И всюду страсти роковые,
 и от судеб защиты нет.

Гордому сыну цивилизации противостоит, как мы указали выше, вольная община бедных сынов природы, члены которой ясны духом, как южная небесная лазурь; им неведомы никакие проблемы, ибо они еще не дошли даже до первой антитезы: *я да мир*. Сыны природы, они инстинктивно, нутром своим постигают всю мудрость жизни.

Прав В. Иванов, что цыганская община построена на идеальных анархических началах ¹¹. Личность еще не познала себя как таковую, еще не успела выделиться настолько, чтобы противопоставить себя обществу. Нет еще, таким образом, той причины, которая создает обязательные для всех законы; вот почему они дики, не знают ни законов, ни цепей, не терзают и не казнят. Им, скромным в своих потребностях, неведом институт собственности, который так губительно действует в нашей общественной жизни, — они довольствуются тем, что дарит им природа-мать. Мало нуждаясь друг в друге, они не успели еще спаяться вместе настолько, чтобы каждый член чувствовал свою зависимость от других и от целого общества; вот почему у них воля единичная так удивительно гармонически сливается с волей общественной — минимум требований со стороны общества к личности и личности к обществу вовсе не тягостен для членов этой идеальной общины. Младенцы счастливого детства, они еще не подвержены проклятию: «в поте лица ешь хлеб свой», тяготеющему над человечеством, вкушившим от плода познания. Вот почему старик цыган так щедр: «Или пробудь у нас и доле, как ты захочешь. Я готов с тобой делить и хлеб и кров... Примись за промысел любой: железо куй иль песни пой и села обходи с медведем». Да что им нужно: «Птичка Божия не знает ни заботы, ни труда, хлопотливо не свивает долговечного гнезда...» Сам старик прекрасно знает причину идеальности их общины: «Не всегда мила свобода тому, кто к неге приучен». Вот уж Зем-

фира несколько подозрительно восхищается городом: «Но там огромные палаты, там разноцветные ковры, там игры, шумные пиры, уборы дев там так богаты...» Не суждено ли и этой общине пасть, подобно библейскому Адаму, по воле женщины, и не стремится ли она туда — правда, пока еще не очень сильно: все же она дочь этого племени,— туда, откуда истомленный, измученный пришел Алеко? Может быть, этим и объясняется, почему она, единственная из цыган, имеет у Пушкина свое имя и при первом же появлении Алеко находится рядом с ним, тоже по-своему несколько противостоя картину слитности природы с людьми?

Во всяком случае, нужно согласиться с Вячеславом Ивановым, что «прочнейшим основанием свободы, в смысле социологическом, является, по смыслу поэмы, бедность»¹². Вот эта-то бедность, или, вернее, отсутствие собственности в связи с полной зависимостью их от природы, и обуславливает то скудное, но прочное счастье, которое ведомо этой идеальной общине. В ее основе, может быть, и действительно лежит некая религиозная идея смиренной покорности пред высшим началом, интуитивно ими ощущаемым в столь близкой и понятной им природе. Что они соизмеряют все свои поступки и движения с ней, не подлежит сомнению. «Чредою всем дается радость; что было, то не будет вновь...» — этот мудрый закон, обязывающий к смирению и ко всепрощению, развернут во всем своем трагическом для человека величии в космосе, во всей вселенной. И благо тем, кто проникаясь, следует ему. «Старик отец один сидел и на погибшую глядел в немом бездействии печали», именно *бездействии*. Ибо покорная личность, ощущая всю свою зависимость от природы, не знает и не может знать протеста против кого бы то ни было. «Мы робки и добры душою... прости, да будет мир с тобою...» Точь-в-точь как Платон Каратаев, который любит жизнь в ее страданиях, любит французов, и собаку, и людей и покорно переносит все невзгоды жизни. Является даже соблазн сказать, что и в этом отношении Пушкин предвосхитил весь путь русской литературы. И идеальная русская община славянофилов, которая зиждется на покорности и полной согласованности воли единичной с волей общественной, и старец Зосима, и блаженный князь Мышкин Достоевско-

го, и идеальный анархизм религиозного характера Толстого, и даже соборный анархизм Вячеслава Иванова — все, все восходит к старику цыгану, который рек: «Оставь нас гордый человек, мы дики, нет у нас законов... не нужно крови нам и стонов... мы робки и добры душою...» Ты хоть и зол и смел — все же прости! «Да будет мир с тобою!..»

И, может быть, Толстой, никогда не любивший Пушкина, потому вдруг пришел в восторг от «Цыган», что почуял нечто родственное своим идеалам в религиозной патриархальности старика. Ведь дело было в 60-х годах, тогда, когда образы из «Войны и мира», а между ними и образ Платона Каратаева, уже, может быть, витали пред ним.

Да, старик цыган, может быть, действительно предтеча всех русских решений великих вопросов человечества, для этого здесь достаточно намеков и на социологические, и на религиозные основания всех будущих решений.

Но все же вопрос: как сам Пушкин относится к ним? Куда направлен проникновенный взор художника: в отдаленное ли прошлое — в счастливое детство человека — или в отдаленное будущее, как думает Вячеслав Иванов? Представляет ли идеальная община цыган золотой век в прошлом или в будущем?

Мне думается, что первое правильнее, что, платя дань Ж. Ж. Руссо, Пушкин рисует цыган для того, чтобы как можно выпуклее выявить проблему индивидуализма — на фоне идеального счастья лишь явственнее выступает трагическая преступность индивидуалиста Алеко.

Да и вообще, такая близкая и интимная связь с природой, обуславливающая весь идеальный склад характера цыган, возможна была лишь в отдаленном прошлом, но не в отдаленном будущем, когда мы, наверно, еще дальше будем стоять от природы, чем теперь. Лишь на фоне иллюзорного детства человечества несколько правдоподобны цыгане. А мы ведь знаем, как Пушкин стремился к правдоподобию.

«Лишь одна телега, убогим крытая ковром, стояла в поле роковом; так иногда перед зимою туманной утренней зарею, когда подымлетя с полей станица поздних журавлей и с криком вдаль на юг несется,

пронзенный гибельным свинцом, один печально остается, повиснув раненым крылом. Настала ночь; в телеге темной огня никто не разложил, никто под крышею подъемной до утра сном не опочил...» Вот этот-то израненный журавль, пронзенный гибельным свинцом, приковывает затуманенный грустью взор трагического поэта. Для него нет спасенья, ибо не в цыганах спасенье, ибо они в прошлом, а не в будущем. Алеко один остался со своей израненной душой — потеряно последнее убежище для его томящегося *я*, и он снова будет влачить тяжкие цепи своей исключительности.

«Но счастья нет и между вами, природы бедные сыны... и всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет». Эти слова звучат грозным *memento mori* *) — зловещим указанием на общий с железной необходимостью развертывающийся путь истории человечества; здесь слышится неумолимый голос беспощадной судьбы, предначертающий трагический путь, которого не избегнут или, вернее, не избегли цыгане. Удалятся и они от природы, потеряют свою врожденную мудрость, и гладкое чело избороздится первой морщинкой индивидуалиста.

Нет в этой пьесе зова в туманные, пока еще и для творца, дали. Не улыбается из нее грядущее счастливое будущее; из нее смотрят опечаленные очи художника, постигшего в этой антитезе двух миров сущность мировой трагедии.

И Белинский, распинаящийся за цивилизацию и пресловутый прогресс, по-своему безусловно прав, когда говорит, что старый цыган, «несмотря на всю возвышенность своих чувствований,— не высший идеал человека, ибо он лишь непосредственно разумен, еще не вышел из-под опеки у природы и обычая. Иначе пришлось бы в диком состоянии видеть свое призвание и свою цель. И если старый цыган способен, сам того не зная, преподанию нам великого урока, то не сам собой, а через Алеко, этого сына цивилизации». Именно через Алеко и в Алеко выясняется весь смысл поэмы. Не великий урок преподносит нам Пушкин, а великую проблему, не к морали, принимающей и оправдывающей мир, он нас

*) Помни о смерти (*лат.*).

зовет, а к психологии, обнаженной психологии страдальца Алеко, которая явственнее делается оттого, что ей противостоит элементарная душевная гармония первобытного сына природы. Вот где смысл поэмы, вот где ее великое значение.

В уста цыгана Достоевский вкладывает свой личный идеал, свою русскую почву. «Смирись, гордый человек, покорись, дерзкий человек, — победишь себя и станешь свободен, как никогда; начни великое дело, и ты узришь счастье, ибо поймешь наконец народ свой и святую правду его».

Вячеслав Иванов усматривает в этих словах приращение политической тенденции. Достоевский, дескать, еще не освободился от приемов публицистической критики. Он же толкует слова цыгана так: «отметай из своего самоопределения все эгоистически случайное и внешне обусловленное... и многообразными путями «умного делания» достигнешь чувствования своей глубочайшей сверхличной воли, своего другого, сокровенного, истинного я»¹³.

Мне кажется, что здесь в обоих толкованиях разницы никакой. Так или иначе, но цель одна: освободиться от эгоистического и постигнуть сверхличное. Освободиться от того самого начала личности, которое так давит современного индивидуалиста.

Мы все больны тяжелым недугом индивидуализма: он нам не по силам, и нам всем хочется верить в свое обновление, в избавление от бремени нашего я.

Невозмутимой тишиной веет от патриархально-религиозной общины идеальных цыган; хочется успокоиться на какой-нибудь иллюзии, и мы приписываем Пушкину наше душевное состояние, и нам невольно начинает казаться, что поэт предвосхищает наш частный, желанный нам идеал.

VI

Широкие дали рисуются нам в этой трагической поэме. Нет в ней конкретных пределов, быта, времени и места. Обнаженная проблема индивидуализма, выпукло представленная на фоне антитезы между счастливым детством человечества и тяжелым современным настоящим.

Улыбка грусти озаряет страдальческое лицо человека нашего времени при виде этого счастливого прошлого.

И потому, что проблема поставлена в общем виде, нельзя установить форму этого произведения, которая была бы характерна для той или иной эпохи.

Дивное сочетание формы античной трагедии с современной ему, поэту, байроновской поэмой; явное звучание греческого хора, обычно изрекающего великие истины, — с удивительным, единым и сливающимся с общим характером произведения преданием об Овидии. И над всем этим реет птичка Божия... дивная онтологическая пьеска, освещающая весь смысл, сюжет.

И именно потому, что проблема в универсальном виде, и именно потому, что пределы ей не указаны определенной эпохой, наша грусть растворяется в общей тоске, обвивающей все человечество, теряя таким образом свою остроту.

Художник грустил над всем миром, над всей нашей жизнью. Эту-то идею универсальной грусти по безоблачному счастью он воплотил в эту случайную картину.

«Душа с душою говорит» — душа художника чрез случайное, преходящее вещала нам об основной причине тоски, что переживаем мы, глядя на случайных людей, как зерна случайно раскиданные по огромной груди матери-природы, с корнем вырванные из нее, — как зерна, они же случайно погибнут.

Причины этой неизбежной тоски — наша исключительность, наша разрывность с космосом и вытекающее из нее одиночество.

Да, поэма лишена конкретности, лишена индивидуальных красок, поставлена в универсальной форме без всякой зависимости от быта, места и времени.

Но это не идеализация, это чудо — тайна всякого художественного синтеза, всегда символического, всегда скрывающего от нас случайные конкретности, преходящие несовершенства.

ПУШКИН И ГОГОЛЬ *

(К вопросу об их личных отношениях)

I

«Пушкин сразу прозрел в нем великую восходящую силу и сразу же протянул ему руку, как бы завещая продолжение своей основной деятельности на благородном поприще слова» <...> «Приветливым ярким лучом дружбы озарил он и обогрел юного пришельца с юга, томившегося среди сурового равнодушия столицы на угрюмом севере» **.

Близкие отношения между Пушкиным и Гоголем установились очень скоро, после первых же встреч; дальше дружбе оставалось только крепнуть. И всю жизнь свою Гоголь чувствовал к Пушкину такое благоговение, что «ничего не предпринимал, ничего не писал без его совета, без мысли о том, как будет доволен он, что будет нравиться ему».

В таких общих расплывчатых выражениях, блестящих всеми цветами идиллического красноречия, обрисован Шенроком весь период одновременной их жизни в столице — от первых дней знакомства до отъезда Гоголя за границу. А подробности, которые могли бы дать конкретное представление о характере этих отношений, о степени их сложности, — либо со-

* По зависящим и независящим от нас причинам мы можем дать здесь только первые две главы из работы нашей «Пушкин и Гоголь», ставящей себе задачей проследить шаг за шагом их взаимные отношения и дать им посильное объяснение в аспекте психологического, а также художественного их творчества. В этой попытке двустороннего, так сказать, освещения этих личных отношений Пушкина и Гоголя, равно как в стремлении рисовать их динамически, в постепенном их нарастании, в их случайных и не случайных колебаниях, которые никак не укладываются в схему одноцветную: положительную (была дружба) или отрицательную (не было дружбы) — фактически эти отношения то приближались к дружбе, наибольшая их близость падает как раз на 1834 год, то снова почему-то портились, — во всем этом и мыслилось отличие моей работы от работы очень интересной, но кажущейся не совсем убедительной, именно благодаря своей схематичности, В. Лукьяновского на ту же тему: «Пушкин и Гоголь в их личных отношениях» (см.: Беседы: Сборник общества истории литературы в Москве. М., 1915).

** Шенрок В. И. Материалы для биографии Гоголя. М., 1892—1897. Т. 1. С. 339.

всем отсутствуют, либо приведены настолько скупо и изложены так отрывисто, что вся нарисованная выше картина кажется не более как сладкой идиллией, набросанной пером скорее панегириста, чем исследователя.

А между тем — нет сомнения — в этом вопросе требуется особая серьезность и вдумчивость уже потому, что одним из действующих лиц является ведь Гоголь — темный, загадочный, необычайно сложный с самых ранних лет своей жизни. И необходима исключительная убедительность фактов, весьма тщательная проверка всех данных, чтобы рассеять уже первое, само собою напрашивающееся, сомнение: испытывал ли Гоголь когда-нибудь, даже в дни веселой юности, и к кому бы то ни было, даже к Пушкину, эмоции, окрашенные в одну только светлую краску? А источники, которыми пользуется Шенрок? Они большею частью восходят к самому Гоголю, к его письмам и «Переписке с друзьями», где *Wahrheit und Dichtung* *) настолько переплетены между собою, так незаметно переходят одна в другую, что строить на их основании что-нибудь касательно его личной жизни — все равно что рисовать, например, русскую общественность по «Мертвым душам» или «Ревизору» *.

В нашем очерке мы воздержимся от каких бы то ни было общих картин — для этого у нас нет достаточно количества фактов. Мы ставим цель небольшую: критическую проверку материала, который имеется по этому вопросу у самого Гоголя, и сопоставление этого материала с некоторыми данными, прямыми и косвенными, рассеянными как в мемуарной литературе, так и в переписке разных лиц того времени. На большее мы не претендуем.

Они познакомились в 1831 году, когда Пушкину было 32, а Гоголю 22 года, в конце мая или в начале июня, скорее всего в Петербурге в один из дней, промежуточных между прибытием Пушкина вместе с

*) Действительность и вымысел (нем.).

* См.: Лукьяновский и Б. Пушкин и Гоголь в их личных отношениях.

красавицей женой из Москвы (числа 25-го мая) и переездом его на дачу в Царское (в первых числах июня)*. В эти дни Пушкин был очень занят по устройству своей новой семейной жизни; часы досуга он делил со своими старыми друзьями, которые, по словам Плетнева, давно уже жаждали его видеть¹. Быть может, у Плетнева или Жуковского встретились они в первый раз: Пушкин общепризнанный, великий поэт, первый среди первых, центр внимания и любви, и робкий застенчивый юноша, писатель только что начинающий, про которого лишь очень немногие знали, что это автор нескольких статей и отрывков, напечатанных в «Северных цветах» Дельвига за подписью из «нескольких нулей» или никому ничего не говорящих букв².

Месяца за три до знакомства, в письме от 22 февраля, Плетнев представил Гоголя Пушкину заочно, как «молодого писателя, который обещает что-то очень хорошее». «От него и Жуковский в восторге, и я нетерпеливо желаю подвести его под твое благословение»**. Пушкин долго не откликался на этот восторженный отзыв. Когда же Плетнев напомнил ему еще раз с упреком: «Надо быть аккуратным», — разумеется, в переписке, — то Пушкин так ответил: «О Гоголе не скажу тебе ничего, потому что доселе ничего его не читал, за недосугом»***.

Досуг мог прийти лишь потом, когда оба очутились вне холерного, карантинными отгороженного от всего мира Петербурга: Пушкин в Царском, по соседству с Жуковским и Смирновой, а Гоголь в Павловске, в качестве гувернера при малолетнем полоумном князе Васильчикове.

«Здесь, — говорит биограф Шенрок, — Гоголю представился случай еще короче сойтись с Жуковским и Пушкиным, так что даже все письма и посылки отправлялись на имя последнего...» «Почти ежедневно видались они друг с другом... Гоголь восхищался в чтении самих поэтов новыми произведениями и был посвящен в их литературные замыслы

* О знакомстве Пушкина и Гоголя см. «Русскую старину» 1897 г., июнь, с. 611—616, август, с. 441—446, и дальше с. 446—447, статьи Ф. Витберга, Шенрока и В. Авенариуса.

** Переписка А. С. Пушкина/Под ред. и с примеч. В. И. Саитова. СПб., 1906—1911. Т. 2. С. 225.

*** Там же. С. 237.

и интересы. Гоголь не только познакомился со сказками обоих поэтов и повестью «Домик в Коломне», но ему было поручено передать Плетневу посылку, в которой заключались «Повести Белкина» *.

Из всего сообщенного Шенроком мы берем самое главное — почти ежедневные встречи — и то, что Пушкин и Жуковский посвящали Гоголя в свои «литературные замыслы и интересы», относя неточность слов: «Еще короче сошлись (применимых и к Пушкину, с которым Гоголь только что познакомился и вряд ли успел уже в Петербурге сойтись коротко) и обывательского доказательства их близости: «Так что даже все письма и посылки отправлялись на имя последнего (на самом деле нам известно только про одну денежную посылку, посланную на адрес Пушкина, и то по недоразумению) — на счет безответственных красот возвышенного стиля биографа. Шенрок знает об этих встречах и так далее из письма Гоголя к Данилевскому от 2 ноября 1831 года **, которое он повторяет почти дословно. Гоголь пишет в тоне чрезвычайно торжественном, с еле сдерживаемой радостью: «Все лето я прожил в Павловске и Ц. Селе. Почти каждый вечер собирались мы: Жуковский, Пушкин и я ***. О, если б ты знал, сколько прелестей вышло из-под пера сих мужей: у Пушкина повесть октавами писанная: «Кухарка», в которой вся Коломна и петербургская природа живая. Кроме того сказки русские, народные — не то, что «Руслан и Людмила», но совершенно русские. Одна писана даже без размера, только рифмами, и прелесть невообразимая». Гоголь узнал про повесть «Домик в Коломне» гораздо раньше, чем она была напечатана, узнал про сказки в то время, когда они еще писались. Значит,

* Шенрок В. И. Материалы для биографии Гоголя. Т. 1. С. 346.

** Гоголь Н. В. Письма /Под. ред. В. И. Шенрока. Пб., 1901. Т. 1. С. 196.

*** Очень любопытна и ценна была бы работа по ритмике гоголевской прозы, в частности по вопросу об интонационном строении его фраз в его письмах и художественных произведениях, в аспекте психологии его творчества; ср., например, с фразой Ив. Ал. Хлестакова: «Английский, немецкий посланник и я». Кстати, отметим здесь одну деталь: в сцене вранья Хлестакова хлопанье по плечу Пушкина вставлено уже после смерти Пушкина. Если Хлестаков срисован, как думает Овсяннико-Куликовский, с самого Гоголя, то эта деталь приобретает особую ценность.

обобщает Шенрок, он «был посвящен в их литературные замыслы и интересы».

Шенрок совершил здесь, бессознательно для себя, некоторую нетактичность, пожалуй. Он, очевидно, не принял во внимание, что скрытый смысл этого письма был рассчитан на наивную доверчивость товарища детства и не совсем осторожно проявил его в потомство. Когда-то Данилевский рассказывал Кулишу, что Гоголь «даже несколько наивно щеголял своим отношением к Пушкину» *. Данилевский мог иметь в виду и это письмо. Не будем уже говорить о том, что жил-то Гоголь «все лето» не «в Павловске и Царском», а только в Павловске, в Царском же только бывал — неточность, быть может, довольно характерная, но все же это сравнительно мелочь. Для нас гораздо существеннее то, что «почти каждый вечер собирались мы: Жуковский, Пушкин и я». Если спросить, в течение какого же времени «собирались они почти каждый вечер», то ответ ясен из контекста с предыдущей фразой — «в течение всего лета». Так ли это? Жуковский прибыл в Царское вместе со двором во второй половине июля, не раньше числа 17-го **, а 15 августа Гоголь уже в городе. Так, по отношению к Жуковскому по крайней мере, все лето сводится к трем неделям с небольшим. И это в лучшем случае. Если в письме Гоголя к Жуковскому от 10 сентября, где между прочим говорится о случайной встрече 8 августа в Петербурге с Пушкиным, который сообщил ему, что Жуковский кончил свою сказку ***, если в этом письме не описка: «август» вместо «сентября», то последнее свидание с Жуковским могло быть либо в последних числах июля, либо — самое позднее — в самых ранних числах августа. Тогда их летнее соседство ограничивается всего двумя неделями.

Наше сомнение в точности слов Гоголя находит себе некоторую поддержку, правда лишь косвенную, в «Воспоминаниях Смирновой» — не полуапокрифической, не составительницы известных «Записок

* Шенрок В. И. Материалы для биографии Гоголя. Т. 1. С. 322.

** Переписка А. С. Пушкина. Т. 2. С. 263, 275—277 и 282—283.

*** Гоголь Н. В. Письма. Т. 1. С. 188.

Смирновой», а Смирновой доподлинной, А. О. Они относятся к тому же лету 1831 года, и она тоже пишет: «Мы,— то есть она, Жуковский и Пушкин,— видались ежедневно». Пушкин с молодой женой поселился в доме Китаева на Колпинской улице, Жуковский жил в Александровском дворце. «Тут они оба взяли привычку приходить ко мне по вечерам, перед собранием у императрицы, назначенным к 9 часам» *. Воспоминания писаны в 1871 году — через 20 лет почти после смерти Гоголя, с которым, с конца 30-х годов, Смирнова находилась в очень большой дружбе. Человеческая память в таких случаях часто грешит: путая близких во времени, их помещают, обыкновенно, рядом без всякого к тому основания. Очевидно, Смирнова точно помнит, что Гоголь в то лето у нее не бывал, и во всяком случае не ассоциирует его образ с теми вечерами, которые проводили у нее Жуковский и Пушкин. В конце июля или в начале августа 1831 года — дата точно не установлена — Жуковский пишет А. И. Тургеневу: «Пушкин мой сосед, и мы видаемся с ним часто» **. Через несколько недель — тому же Тургеневу: «Мы с Пушкиным вместе проживаем в Царском и вместе проводим вечера у смуглой Царскосельской Невесты» ***, то есть у Смирновой. Жуковский тоже ничего не говорит о Гоголе, может быть потому, что Гоголь к тому времени уже уехал в Петербург, или потому, что для Тургенева Гоголь лицо совершенно незнакомое, и впечатлениями от Гоголя, если бы они даже были сильны и ярки, не счел нужным с ним делиться. Но, во всяком случае, «Воспоминаниям» Смирновой эти письма Жуковского придадут характер источника, вполне надежного.

Так остается из всего письма Гоголя к Данилевскому единственно достоверным и точным тот факт, что он знал про «Домик в Коломне» и про «сказки» не только до выхода их в свет, но и тогда, когда они еще писались. Очевидно, Пушкин и Жуковский в самом деле беседовали об этих произведениях или читали их — ему или в его присутствии,— и он, польщенный этим высшим доверием со стороны первых русских

* Рус. архив. 1871. С. 1877.

** Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу. М., 1895. С. 256.

*** Там же. С. 258.

писателей, спешит сообщить об этом другу детства. Если б Шенрок не сделал отсюда своего рискованного вывода: «Поэты посвящали его в свои литературные замыслы и интересы», мы могли бы учесть этот факт в его скромных размерах, придавая ему должное значение в том смысле, что Жуковский и Пушкин относились к Гоголю, пожалуй, весьма доброжелательно, считались с ним как с истинным талантом, правда, очень юным, только что начинающим, но действительно, по выражению Плетнева, «обещающим что-то хорошее». Теперь же невольно возникает такой вопрос: почему Гоголь в письме к Данилевскому говорит только о «Кухарке» и о сказках и ни слова ни о «Скупом рыцаре», ни о «Моцарте и Сальери», ни о «Пире» и «Каменном госте», ни о последних главах «Онегина»? Кто хоть немного знаком с перепиской Гоголя, тот знает, как часто и охотно Гоголь рассказывает обо всем, что касается творчества Пушкина *, в особенности Данилевскому, и для того это молчание не может казаться случайным. От второй половины июля 1831 года, то есть очень скоро по приезде в Царское, имеется такая записка Жуковского к Пушкину: «Возвращаю тебе все твои прелестные пакости. Напрасно сердись на «Чуму». Она едва ли не лучше «Каменного гостя». На «Моцарта» и «Скупого» сделаю некоторые замечания... Пришли «Онегина», сказку октавами, мелочи, прозаич. сказки, все читанные и нечитанные. Завтра все возвращу» **. Эти высшие достижения болдинского периода: «Маленькие трагедии» и главы «Онегина» противостоят «шаловливой» «Кухарке» и «сказкам» в такой же мере и степени, как «Мертвые души» или «Ревизор» — «Майской ночи» или «Шпоньке». Кто узнал в первый раз и те и другие, тот не станет говорить только о вторых, не упоминая ни слова о первых. Если придавать известное значение не только тому, что Гоголь говорит, но и тому, о чем он молчит, то надо будет признать, что в течение всего лета ему известно стало слишком мало из «литературных замыслов и интересов» Пушкина: ему удалось узнать лишь кое-что из «шалостей» пушкинского гения; серьезное, главное осталось для него сокрытым. Жуковский, очевидно, делал свои

* Гоголь Н. В. Письма. Т. 1. С. 228, 241, 250 и т. д.

** Переписка А. С. Пушкина. Т. 2. С. 280—281.

замечания на «Моцарта» и «Скупого» и доказывал, что «Чума» лучше «Каменного гостя» тогда, когда Гоголя с ними не было.

В записке Жуковского упоминаются еще прозаические сказки — это «Повести Белкина». В то время, когда Гоголь писал свое письмо к Данилевскому, общество уже ими зачитывалось: они вышли из печати между 17 и 21 октября *. Здесь поставленный нами вопрос, кажется, приобретает еще более острое значение. В творчестве Пушкина «Повести Белкина» — момент чрезвычайно важный. Друзья ими восторгались; сам Пушкин тоже относится к ним и их судьбе с особенным интересом **. А Гоголь и о них ни слова. Или, быть может, он, как и вся широкая публика, не знал, что Белкин апопум Пушкина? (Пушкин тщательно скрывал свое авторство.) А ведь Гоголь — Шенрок тут совершенно прав — в самом деле был причастен к моменту подготовки «Повестей Белкина» к печати: Плетневу они были переданы им, Гоголем. Выходит так: Гоголь исполняет роль передатчика, которому не считают нужным сказать, что именно ему поручается для передачи. Если б это было так, то уж одним этим фактом Гоголь отодвигается на довольно ощутительное расстояние. Здесь был бы некий оттенок, мы бы не сказали — высокомерия, но, уж во всяком случае, неравенства: предмет тайны в его руках, он должен передать его другому, близкому человеку, как тайну; ему же как бы не доверяют ее.

Повторяем — мы ничего не доказываем на основании «фигуры» молчания. Почему бы в самом деле не быть целому ряду случайностей? Случайно Смирнова ничего не говорит в своих воспоминаниях о Гоголе. Случайно Пушкин не посвящает его в тайну апопум'а; случайно Гоголь не присутствует при беседе Жуковского с Пушкиным о «Маленьких трагедиях» и последних главах «Онегина». Или случайно Гоголь так скуп, в письме к Данилевскому, на литературные новости, касающиеся Пушкина; скуп как раз в этом первом радостном письме из Петербурга, проникнутом так трудно сдерживаемым чувством гордости по случаю знакомства с Пушкиным, в то время как в других письмах своих он всегда — наивно и не на-

* Лернер Н. Труды и дни Пушкина. Пб., 1910. С. 254.

** Переписка А. С. Пушкина. Т. 2. С. 183 и 185.

ивно — рассказывает все, что знает о Пушкине, в особенности об его творчестве. Или: мало каких мотивов могло быть у Гоголя, чтобы предпочесть «Кухарку» и сказки «Скупому рыцарю» и «Каменному гостю», говорить о первых с восторгом, с упоением и молчать о вторых.

Но не слишком ли много случайностей? Может быть, проще и естественнее было бы, по крайней мере на первых порах, не так энергично форсировать их дружбу: пусть она придет в свое время, если она вообще когда-нибудь придет. Ведь надо считаться с тем, что перед нами, когда говорим о Пушкине, определенный замкнутый круг с определенными крепкими традициями житейскими и литературными — круг, члены которого очень тесно связаны между собою с давнего времени. Много пластов должно было отделять их от молодого Гоголя, человека иного круга, иного душевного уклада и иных жизненных привычек — цепкого, «себе на уме», внешне застенчивого, скрытного, осторожного до подозрительности. В кругу высших, имевшем касания к придворной аристократии, Гоголь, по всей вероятности, не сразу должен был найти для себя место. Пушкин мог, конечно, предугадать, что в лице Гоголя пришел в литературу большой талант, хотя вряд ли сразу ему стали ясны размеры этого таланта; Пушкин мог благоволить к нему, о нем заботиться, при случае покровительствовать ему всею силой своего огромного авторитета, — словом, стать к нему в такие отношения, которые вполне можно назвать доброжелательными, не без оттенка истинно аристократической щедрости, но и только.

Мы знаем, как Гоголь пускал в ход «все способности своей богатой натуры, не исключая и лести и сноровки затрагивать живые струны человеческого сердца» (слова Анненкова), чтобы проникнуть в этот соблазнительный, но органически чуждый ему мир. Потом, гораздо позже, это ему отчасти удастся. В душе некоторых он займет место очень большое, почти такое, какое занимал Пушкин. Но это произойдет уже после смерти Пушкина, когда круг разомкнется и кое-кто из его членов рассеется по Европе. А пока — в это лето 1831 года и в два ближайших года — образ Гоголя ни у кого из членов кружка ни разу не возникает рядом с близкими — с Вяземским, Жуковским,

Смирновой, Плетневым и другими. О нем, кажется, нигде не говорят, о нем никто не вспоминает ни в одном из писем даже тогда, когда сообщают друг другу чисто литературные новости и строят различные планы: газеты ли, альманаха, сборника, и намечают сотрудников.

Впрочем, мы ничего не утверждаем за отсутствием надежных данных, крепко памятуя, что молчание не есть доказательство.

II

Когда мы ищем отражения жизни Пушкина и Гоголя в книгах воспоминаний, то обращаемся прежде всего к П. В. Анненкову и С. Т. Аксакову.

Анненков — один «из самых просвещенных и критических умов своего времени», в словах которого всегда чувствуется это обаяние глубокой серьезности и сознание ответственности перед будущим. Анненков любит Гоголя, но «любовью не воспаленной», и знает Гоголя в разные эпохи его жизни: в период его величайших напряжений, когда он только что стал прокладывать, с таким трудом и упорством, свои многосторонние пути, и накануне величайшей его славы, в Риме, когда I том «Мертвых душ» уже был готов и Россия с нетерпением ждала появления его в свет. Если Гоголь вообще был когда-нибудь и с кем-нибудь откровенен в какой-либо мере, то Анненков безусловно должен быть причислен к тем немногим, которым Гоголь мог дарить этот «высший знак своего доверия», — ему, другу неранней молодости и чуткому свидетелю его судеб, который сумел сохранить свое беспристрастие и тогда, когда яростно вскипали страсти вокруг — для многих столь странной и неожиданной — его «Переписки с друзьями».

В нашем вопросе слова Анненкова должны быть особенно ценны, потому что он и о Пушкине знает ведь гораздо больше, чем кто-либо из писавших о нем, и когда он что-нибудь сообщает: из жизни ли Пушкина, из творчества ли, у читателя всегда есть это впечатление полновесности, ощущение того, что выводы выросли на основе, богато обставленной фактами, даже если он этих фактов не приводит. И вот что Анненков пишет о Пушкине:

«Мысли свои о людях Пушкин высказывал чрезвычайно осторожно, ценя всего более лицевую сторону их жизни, как знаем. Наедине, однако же, с особами, которым хотел показать признаки своей доверенности, он любил представлять образы своего меткого определения характеров и наблюдательной способности. Отсюда и причина некоторых недоразумений как в отношении самого Гоголя, так и в отношении других его знакомых. Люди, слышавшие доверчивые его суждения, принимали их за нечто противоположное с теми, какие высказывал он перед светом публично, когда собственно никакого противоречия между ними не существовало и одни не исключали других» *.

Если мы правильно понимаем эти осторожные и сжатые слова, в которых чувствуется что-то до конца не договоренное, то смысл их таков: у Пушкина были двоякие отношения к близким и далеким: корректность, любезность, внимание и доброжелательность — словом, все то, что относится «к лицевой стороне жизни», — к одним и «доверенность», откровенность, проявление истинной близости к другим, к равным себе, — к тем, среди которых он был безусловно *primus* *) , но все же *inter pares* **). Очевидно, к последним Гоголь не был причислен; он, по-видимому, нередко выступал заочно в роли тех объектов из большого круга, на которых изощрялась «меткость определения характеров и наблюдательная способность» Пушкина.

Есть и у Плетнева кое-какие намеки на картину отношений между Пушкиным и Гоголем, тоже несколько иную, чем одноцветная шенроковская идиллия. Уже в 40-х годах, когда Гоголь был одержим своим мрачным, как это принято называть, мистическим настроением и усиленно просил Плетнева, чтобы тот откровенно сказал, что он думает о нем как о человеке, Плетнев набросал такую суровую характеристику личности Гоголя: «Но что такое ты? — писал он ему. — Как человек — существо скрытное, эгоистическое, надменное и всем жертвующее для славы. Как

* А н н е н к о в П. В. А. С. Пушкин: Материалы для его биографии и оценки произведений. Пб., 1873. С. 361.

*) Первый (лат.).

***) Среди равных (лат.).

друг, что ты такое? И могут ли быть у тебя друзья? Твои друзья двойкие: одни искренно любят тебя за талант и ничего еще не читывали в глубине души твоей. Таков Жуковский, таковы Балабановы, Смирнова и таков был Пушкин. Другие твои друзья — московская братия³. Это раскольники, обрадовавшиеся, что удалось им гениального человека, напоив его допьяна в великой своей харчевне настоем лести, приобщить к своему скиту» *.

Портрет не из приятных. В нем, в односторонности его, виновато отчасти, быть может, чувство глубокой обиды, которую Гоголь постоянно наносил Плетневу: из года в год, в каждый свой приезд, каждым своим обращением, никогда чуткостью не отличавшимся, почти всегда корыстным. Быть может, есть здесь и ноты ревности к москвичам. Но тонкого и пронизательного Плетнева, по словам Тургенева, «резвость и ясность ума никогда не покидает даже тогда, когда дело идет о разборе своей собственной личности» **. Образ Гоголя нарисован слишком сурово и жестко; взяты одни отрицательные черты. Но не забудем и цели, которую поставил перед ним Гоголь: он просил о себе только плохого, хорошим о нем не скупилась слишком многие. И вот Плетнев решительно утверждает: «Ни Жуковский, ни Пушкин ничего не читывали в глубине твоей души». Как ни сложна натура Гоголя, но в его душе должен был читать Пушкин-прозорливец! Пушкин улавливал в личности Гоголя лишь то, что легко поддавалось его наблюдательной способности, вглубь не проникал: сфера личной жизни Гоголя протекала вне его сферы, и как был Гоголь воспринят в начале знакомства, таким он и остался до конца — человеком чуждым, пришельцем из совершенно иного мира, по существу далекого, в основе своей неприемлемого.

Анненков и Плетнев, как ни скупы и мимоходны их сообщения, пополняют друг друга, и намечается довольно отчетливо грань между отношением Пушкина к Гоголю как человеку и к Гоголю как писателю. За талант Пушкин любил его и высоко ценил. Но как глубоко понимал его как художника? Были ли перей-

* Рус. вестник. 1890. Т. 211. С. 35.

** Тургенев И. С. Полн. собр. соч. Изд. 6-е. Т. 10. С. 16.

дены, хотя бы в области творчества, те пределы, за которыми начинается истинная близость в Духе? Или еще вернее — м о г л и л и быть перейдены эти пределы? В некоторых случаях они бывают неодолимы и для гениев. Ежов, профессор Петербургского университета тех же 30-х годов, когда профессорствовал и Гоголь, так пишет в своих воспоминаниях: «Как известно, Жуковский очень любил Гоголя, но журил его за небрежность в языке. Уважая и высоко ценя его талант, никак не был его поклонником» *. По воспоминаниям не видно, что же Жуковский ценил и уважал в его таланте и в каком смысле и почему не был его поклонником. Не видно также и тех фактов, которые давали Ежову право так говорить об их отношениях. Тем ценнее поэтому книга С. Т. Аксакова «История моего знакомства с Гоголем». Старый, полуслепой, Аксаков писал ее накануне спуска в «долину вечности» и взвешивал каждое слово свое, каждый факт; был сугубо осторожен. И если бы не было у него надлежащих данных — фактов больше, чем впечатлений, — чтобы иметь право сказать то, что говорит в своей книге, он бы, наверное, воздержался от многих слов, которые не могут нравиться слепым поклонникам большого человека.

«Говорил (с Жуковским) о Гоголе. Я не могу умолчать, несмотря на все мое уважение к знаменитому писателю и еще большее уважение к его высоким нравственным достоинствам, что Жуковский не вполне ценил талант Гоголя. Я подозреваю в этом даже Пушкина, особенно потому, что Пушкин погиб, зная только о наброске первых глав «Мертвых душ». Оба они восхищались талантом Гоголя в изображении пошлости человеческой, его неподражаемым искусством схватывать вовсе незаметные черты и придавать им такую выпуклость, такую жизнь, такое внутреннее значение, что каждый образ становился живым лицом, совершенно понятным и незабвенным для читателя, восхищались его юмором, комизмом, и только. Серьезного значения, мне так кажется, они не придавали ему. Впрочем, должно предпола-

* [Кулиш П. А.] Записки о жизни Н. В. Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем. Пб., 1856. Т. 1. С. 330.

гать по письмам и отзывам Жуковского, что он не понимал Гоголя вполне»*.

«Я не могу умолчать... несмотря на все мое уважение...» Для Аксакова это не простой оборот речи, а выражение доподлинных чувств его. Узость умственная, художественная и даже нравственная чувствуется ему в том, кто недостаточно высоко ценит и не вполне понимает Гоголя. Аксаков не хотел бы, в этом смысле, оскорбить Жуковского, тем более — тень Пушкина. Но правда выше всего. Со стороны Жуковского доля узости еще допустима, но Пушкин тоже гений, не меньший, чем Гоголь. И вот найдено для него некоторое оправдание: он знал только наброски первых глав «Мертвых душ». «Ревизор», «Ссора», «Старосветские помещики», «Невский проспект», те же главы «Мертвых душ» хотя бы в набросках — всего этого недостаточно для правильной оценки Гоголя? Если верно, что до I тома Пушкин вместе с Жуковским восхищались только его юмором, его комизмом и «серьезного значения не придавали ему», то вряд ли открыл бы им глаза на истинный смысл гоголевского творчества и I том даже в самом отдаленном виде. Смешны и только смешны Иван Иванович и Иван Никифорович, Хлестаков и Дмухановский, Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна? Тогда и Плюшкин, и Коробочка, и сам Чичиков смешны и только смешны и не отражается в них никакой России даже и с одной сотой части «боку». Или Пушкин есть Пушкин — великий гений, умеющий по двум-трем чертам разгадать всю картину, по первым наброскам представить себе все здание — конечно, если он органически воспринимает сотворенное другим, равновеликим — тогда не надо было ему «Мертвых душ», чтобы вполне оценить, до конца понять Гоголя. Или здесь предел, которого не перейти и гению — два взаимнопротивоположных мировосприятия, дух чуждый, по существу своему не приемлющий и потому действительно до конца не постигающий гоголевского отношения к миру и жизни.

Так намечается — если только мы не переоцениваем смысла слов Аксакова — еще одно наслоение во

* Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем со включением всей переписки с 1832 по 1852 гг. // Рус. архив. 1890. № 8. С. 27.

взаимных отношениях Пушкина и Гоголя. Душевное осложняется духовным. Их чуждость идет гораздо дальше и глубже. Быть может, у каждой эпохи или даже поколения есть свои особенности, свои исключительные черты не только в области идей и форм творчества, но и в более глубоком, в основе, в том, что мы бы назвали интуитивным постижением мира. И чем ярче личность, представляющая эпоху, чем ответственнее она в выражении полноты ее сущности, тем законченнее и выпуклее должны быть ее образы; и люди чуждые — другой эпохи и поколения уходящего — с грустью или недоумением покачивают головами, их не понимая. Для всех, видимо, в мире имманентности, это основное различие воспринималось достаточно четко. Как ни различны — индивидуальны — Жуковский, Пушкин, Вяземский, — на них печать одной и той же полосы жизни: светлой радости, уравновешенности во всех своих колебаниях и страстях. Но боги уходят. И приходит на смену полоса горестно-трудная, полная неровностей, с нашей, человеческой точки зрения, быть может, глубже вспаханная: вместе со смехом жестким, смехом карикатуры, с образами гротеска, уже в начале проникнутая глубочайшей тревогой и болью.

Конечно, время от времени гоголевское — не самая суть его, а внешне гоголевское, комизм как прием — вторгается в круг олимпийцев. Гоголь — весьма желанный гость на литературных субботниках Жуковского. Бывал он, быть может, нередко и на средах у Смирновой. На этих вечерах он должен был блистать своим артистическим чтением, умением, меняя голос и мимику, представлять смешными не только лица, но и вещи. Олимпийцы прекрасно его принимали... Когда «Гоголек» читал, боги наверно так весело и громко смеялись, что «чердак», в котором Жуковский помещался, дрожал от хохота. Кончался вечер. Наговорившись, люди расходились, в сущности, такими же далекими, какими приходили в эти холодновато-аристократические чердаки и бельэтажи.

Кн. Вяземский, в своих письмах к А. И. Тургеневу, так и скажет о Гоголе слово чуждое; скажет его так, между прочим, как о человеке совершенно постороннем: «Один Гоголь, которого Жуковский называет Гоголек, оживляет его субботы своими рассказами.

В последнюю субботу читал он нам повесть о «Носе». Уморительно смешно. Много настоящего Нимог». Это в письме от 9 апреля 1836 года. А четыре месяца назад Гоголь не удостаивается даже отдельного упоминания и попадает в общую кучу: etc... etc... «Читал твои письма у Жуковского, который сзывает по субботам литературную братию на свой олимпийский чердак. Тут Крылов, Пушкин, Одоевский, Плетнев, барон Розен etc, etc» *.

Если картина, которая нам рисуется, не лишена в известной мере вероятности, то невольно возникает в связи с ней такая мысль: не здесь ли, в этой двойной отчужденности — душевной и духовной — от людей, к которым так неудержимо тянуло по самым разнообразным причинам, в переживаниях, очень сложных, в которых должно было быть и чувство горечи, — не в этом ли скрывается одна из причин, по которым Гоголь сошелся так стремительно быстро с москвичами: с Погодиным, Аксаковым и другими? Гоголь больше, чем кто-либо, нуждался в такой атмосфере, где бы царило беспредельное перед ним преклонение. Не ему с его огромным больным самолюбием, с его безграничной жаждой славы, не ему мириться с ролью второстепенного лица, которого ласкают, называют «Гоголек», но, быть может, в самом деле недостаточно уважают и ценят и еще меньше понимают. Стать среди москвичей фигурой центральной, такую, какую был Пушкин в кругу петербуржцев: будут ловить каждое его слово и передавать из уст в уста, — какой это неодолимый соблазн для такой души, какую рисует Плетнев! Это могла быть первая еще не вполне осознанная попытка бежать из той среды, которая тем больше ранит его, что никто ведь, в сущности, ни в чем не виноват. Конец 1833 года и первая половина года 1834 — один из самых тяжелых периодов в его жизни; Гоголь мечется в каком-то странном беспокойстве, часто чувствует себя больным; по-видимому, о Киеве мечтает совершенно искренно — начать бы новую жизнь! Там он в самом деле может оказаться единственной формирующей силой. Но, с другой стороны, разве уж так бесповоротно исключена возможность осуществления старой мечты, стать

* Остафьевский архив князей Вяземских. Пб., 1899. Т. 3. С. 313, 316 и 280.

par inter pares *) среди самых лучших — статья не только видимо, но и внутренне? Разве не растет его талант, не разворачивается шире и глубже? Гоголь искренен, когда пишет Максимовичу, что ему все же было бы очень тяжело порвать с Петербургом, с которым у него так много связано ⁴. В пути его странствий произойдет естественная остановка; будет отсрочено бегство еще на пару лет. В решении остаться ему поможет предчувствие и вскоре пришедшее начало нового прилива творческих сил, самого могучего в его жизни. Прилив будет длиться весь период почти до самого отъезда за границу.

А сердце неутоленное, в часы досуга, томится все тем же одиночеством.

Так приобретает еще большее значение рассказ Анненкова о том, как держал себя Гоголь среди благоговевших перед ним земляков, как он отдыхал душой, окруженный их усиленным вниманием и заботливостью. Необходим этот круг людей, хотя небольшой, пусть незнатный, но чтобы восхищение было безграничное. Какое это счастье — чуть-чуть снисходить, позволять себе быть вполне искренним, откровенным почти до конца в выявлении всего того, что так тщательно скрывалось от тех, которые его не понимали или понимали слишком односторонне.

«Перед этим кругом (земляков), — говорит Анненков, — Гоголь всегда стоял просто в обыкновенной своей позиции, хотя сосредоточенный. Гоголю должен был нравиться тот откровенный энтузиазм, который высказывался тут к тогдашней литературной деятельности его... В этом круге он встречал только ласковые, часто им же воодушевленные лица, и не было ему надобности осматриваться, беречься и отклонять от себя взоры. За чертой круга Гоголь открывал себе широкий путь жизни всеми средствами, которые находились в его богатой натуре, не исключая хитрости и сноровки затрагивать наиболее живые струны человеческого сердца. Он сходил с этой арены в безвестный и, так сказать, уединенный круг своих приятелей если не отдыхать, то по крайней мере сравнивать его бескорыстные суждения о себе и ряд надежд, возлагаемых на него, с тем, что говорилось

*) Равным среди равных (лат.).

и делалось по поводу его особы на другом более обширном поприще» *.

Круг земляков резко противопоставлен всем другим: далеким и близким. Только здесь ему не нужно было напрягаться; он мог стоять в обыкновенной своей позиции, не беречься и не осматриваться кругом. От кого или чего беречься? Не было у него другой такой среды, где бы он мог ожидать тех же бескорыстных суждений, членам которой он мог бы так же верить, как верил уединенному кругу своих приятелей. Только они, земляки, дарили ему высшее благо — душевную уравновешенность, прямоту и ту внутреннюю свободу, какую Пушкин знал в своем кругу.

Анненков говорит об этом тоном пронизательного и вдумчивого друга. Едкий Никитенко рассказывает о том же с некоторым сарказмом. Профессура Гоголя провалилась. Никитенко с удовольствием заносит эту историю в свой дневник, прибавляет не без ехидства, что сам Гоголь признался, что «для университетских чтений надо больше опытности...» «Однако,— продолжает он,— в кругу своих (несмотря на этот урок с профессурой) он все тот же всезнающий, глубоко-мысленный, гениальный Гоголь, каким был до сих пор...» **

* Анненков П. В. Литературные воспоминания. Пб., 1909. С. 14—15.

** Никитенко А. В. Записки и дневник. СПб., 1893. Т. 1. С. 262—264.



ДОСТОЕВСКИЙ

ДОСТОЕВСКИЙ ФЕДОР МИХАЙЛОВИЧ

С точки зрения основ, главных руководящих идей, творчество Достоевского может быть разделено на два периода: от «Бедных людей» до «Записок из подполья» и от «Записок» до знаменитой речи на Пушкинском празднике. В первом периоде он горячий поклонник Шиллера, Жорж Санд и Гюго, пламенный защитник великих идеалов гуманизма в их обычном, о б щ е п р и н я т о м понимании, преданнейший ученик Белинского-с о ц и а л и с т а, своим глубоким пафосом, своей напряженной взволнованностью в отстаивании е с т е с т в е н н ы х прав «последнего человека» не уступающий и самому учителю. Во втором он если не окончательно отрешается от всех своих прежних идей, то часть их, безусловно, переоценивает и, переоценив, отбрасывает, а часть хоть и оставляет, но пытается подвести под нее совершенно другие основания. Это деление удобно тем, что резко подчеркивает ту глубокую трещину в его метафизике, то видимое «перерождение его убеждений», которое в самом деле обнаружилось очень скоро после каторги и — надо думать — не без ее воздействия на ускорение, а может быть, и направление внутренней душевной работы. Он начинает как верный ученик Гоголя, автора «Шинели», и понимает обязанности художника-писателя, как учил Белинский. «Самый забитый последний человек есть тоже человек и называется брат твой» (слова, сказанные им в «Униженных и оскорбленных») — вот что является его основной идеей, исходной точкой всех его произведений за первый период. Даже мир — тот же гоголевский, чиновничий, по крайней мере в большинстве случаев. И распределен он у него, согласно идее, почти всегда на две части: на одной стороне слабые, жалкие, забитые «чиновники для письма» или честные, правдивые, болезненно-чувствительные мечтатели, находящие утешение и

радость в чужом счастье, а на другой — надутые до потери человеческого облика «их превосходительства», по существу, может быть, вовсе не злые, но по положению, как бы по обязанности коверкающие жизнь своих подчиненных, и рядом с ними чиновники средней величины, претендующие на бонтонность, во всем подражающие своим начальникам. Фон у Достоевского с самого начала гораздо шире, фабула запутаннее, и в ней участвует большее количество людей; душевный анализ несравненно глубже, события обрисованы ярче, большее, страдания этих маленьких людей выражены слишком надрывно, уже почти до жестокости. Но это — неотъемлемые свойства его гения, и они не только не мешали прославлению идеалов гуманизма, а наоборот — еще усиливали, углубляли их выражение. Таковы «Бедные люди», «Двойник», «Прохарчин», «Роман в 9 письмах» и все другие повести, напечатанные до каторги. К этой категории, по руководящей идее, принадлежат также и первые произведения Достоевского после каторги: «Униженные и оскорбленные», «Село Степанчиково» и даже «Записки из мертвого дома». Хотя в «Записках» картины сплошь нарисованы мрачно-суровыми красками дантовского ада, хотя они проникнуты необыкновенно глубоким интересом к душе преступника к а к т а к о в о г о и потому могли бы быть отнесены ко второму периоду, тем не менее и здесь цель, по-видимому, одна: будить жалость и сострадание к «падшим», показать нравственное превосходство слабых над сильными, обнаружить присутствие «искры божией» в сердцах даже самых отъявленных, заведомых преступников, на челе которых клеймо вечного проклятия, презрения или ненависти всех живущих в «норме». Кое-где и кое-когда у Достоевского и раньше попадаются какие-то странные типы — люди «с судорожно напряженной волей и внутренним бессилием»; люди, которым обида и унижение доставляют болезненное, почти сладострастное наслаждение, которые знают уже всю спутанность, всю бездонную глубину человеческих переживаний, со всеми переходными ступенями между самыми противоположными чувствами,— знают до того, что перестают уже «различать между любовью и ненавистью», себя самих вместить не могут («Хозяйка», «Белые ночи», «Неточка Незванова»). Но все же и эти

люди только слегка нарушают общий облик Достоевского как талантливейшего представителя гоголевской школы, созданной главным образом благодаря усилиям Белинского. Добро и Зло еще на прежних местах, прежние кумиры Достоевского как бы забываются, но никогда не задеваются, не подвергаются никакой переоценке. Резко выделяет Достоевский с самого начала — и в этом, может быть, корень его будущих убеждений — крайне своеобразное понимание сущности гуманизма или, вернее, того сущест ва, которое берется под защиту гуманизма.

Отношение Гоголя к своему герою, как часто бывает у юмориста, чисто сентиментальное. Ясно дает себя чувствовать оттенок снисходительности, глядение «сверху вниз». Акакий Акакиевич, при всем нашем сочувствии к нему, все время пребывает в положении «меньшого брата». Мы его жалеем, сострадаем его горю, но ни на один момент не сливаемся с ним целиком, сознательно или бессознательно ощущаем свое превосходство над ним. Это он, это его мир, мы же, наш мир — совсем другие. Ничтожность его переживаний отнюдь не теряет своего характера, а только искусно прикрывается мягким, грустным смехом писателя. В лучшем случае Гоголь относится к его положению, как любящий отец или опытный старший брат к несчастьям маленького неразумного ребенка.

У Достоевского совсем не то. Он и в самых первых произведениях своих смотрит на этого «последнего брата» вполне серьезно, подходит к нему близко, интимно, именно как к вполне равному. Он знает — и не разумом, а душою своею постигает — абсолютную ценность каждой личности, какова бы ни была ее общественная стоимость. Для него переживания самого «бесполезного» существа столь же святы, неприкосновенны, как и переживания величайших деятелей, величайших благодетелей мира сего. Нет «великих» и «малых», и не в том суть, чтобы большие стали сочувствовать меньшим. Достоевский сразу переносит центр тяжести в область сердца, единственную сферу, где господствует равенство, а не уравнение, где нет и не может быть никаких количественных соотношений: каждое мгновение там исключительно, индивидуально. Вот эта-то особенность, отнюдь не вытека-

ющая из какого-нибудь отвлеченного принципа, присущая одному Достоевскому вследствие индивидуальных качеств его природы, и дает его художественному гению ту огромную силу, какая нужна, чтобы подняться в обрисовке внутреннего мира самого «малого из малых» до уровня мирового, универсального.

Для Гоголя, для тех, кто всегда оценивает, всегда сравнивает, такие трагические сцены, как похороны студента или душевное состояние Девушкина, когда Варенька его покидает («Бедные люди»), просто невысказанными; тут необходимо не признание в принципе, а ощущение абсолютности человеческого «я» и вытекающее из этого ощущение исключительное умение становиться целиком на место другого, не пригибаясь к нему и не поднимая его к себе. Отсюда вытекает первая характернейшая черта в творчестве Достоевского. Сначала у него как будто вполне объективированный образ; чувствуешь, что автор несколько в стороне от своего героя. Но вот начинает расти его пафос, процесс объективации обрывается, и дальше субъект — творец и объект — образ уже слиты воедино; переживания героя делаются переживаниями самого автора. Вот почему у читателей Достоевского остается такое впечатление, как будто все его герои говорят одним и тем же языком, то есть словами самого Достоевского.

Этой же особенности Достоевского соответствуют и другие черты его гения, тоже очень рано, почти в самом начале, проявившиеся в его творчестве. Поражительно его пристрастие к изображению самых острых, самых напряженных человеческих мук, неодолимое стремление переступить за ту черту, за которой художественность теряет свою смягчающую силу, и начинаются картины необыкновенно мучительные, порою более ужасные, чем самая ужасная действительность.

Для Достоевского страдание — стихия, изначальная сущность жизни, поднимающая тех, в ком она полнее всего воплощается, на самый высокий пьедестал роковой обреченности.

Все люди у него слишком индивидуальны, и сключительны в каждом своем переживании, абсолютно автономны в единственно важной и ценной

для него области — в области «сердца»; они заслоняют собою общий фон, окружающую их действительность. Достоевский точно разрывает сомкнутую цепь жизни на отдельные звенья, в каждый данный момент настолько приковывая наше внимание к е д и н и ч н о м у звену, что мы совершенно забываем о связи его с другими. Читатель сразу входит в самую потаенную сторону души человеческой, входит какими-то окольными путями, всегда лежащими в стороне от разума. И это настолько необычно, что почти все лица его производят впечатление фантастических существ, лишь одной стороной своей, самой отдаленной, соприкасающихся с нашим миром феноменов, с царством разума. Отсюда и самый фон, на котором они выступают — быт, обстановка, — тоже кажется фантастическим. А между тем читатель ни минуты не сомневается, что перед ним подлинная правда. Вот в этих-то чертах, вернее, в одной рождающей их причине и заключается источник уклона в сторону взглядов второго периода.

В мире все относительно, в том числе и наши ценности, наши идеалы и стремления. Гуманизм, принцип всеобщего счастья, любви и братства, прекрасная гармоническая жизнь, разрешение всех вопросов, утоление всех болей — словом, все, к чему мы стремимся, чего мы так мучительно жаждем, все это в будущем, в далеком тумане, для других, для последующих, для несуществующих еще. Но как же быть сейчас с данной конкретной личностью, пришедшей в мир на положенный ей срок, как быть с ее жизнью, с ее муками, какое ей дать утешение? Рано или поздно, но неминуемо должен наступить момент, когда личность запростестует всеми силами своей души против всех этих далеких идеалов, потребует, и прежде всего от себя самой, исключительного внимания к своей кратковременной жизни.

Из всех теорий счастья самая болезненная для данной личности — позитивно-социологическая, больше всего согласующаяся с господствующим духом научности. Она провозглашает принцип относительности как в количестве, так и во времени: она имеет в виду лишь большинство, обязуется стремиться к относительному счастью этого относительного большинства и

видит приближение этого счастья лишь в более или менее отдаленном будущем.

Достоевский начинает свой второй период с беспощадной критики позитивной морали и позитивного счастья, с развенчания самых дорогих наших идеалов, раз они основаны на таком жестоком для единаго личности основании. В «Записках из подполья» выдвинута очень сильно первая антитеза: «я» и общество или «я» и человечество, и уже намечена вторая: «я» и мир. Сорок лет прожил человек в «подполье»; копался в своей душе, мучился, сознавая свое и чужое ничтожество; болел нравственно и физически, куда-то стремился, что-то делал и не заметил, как жизнь прошла глупо, гадко, нудно, без единого яркого момента, без единой капли радости. Прожита жизнь, и теперь неотступно преследует мучительный вопрос: к чему? Кому она нужна была? Кому нужны были его страдания, исковеркавшие все его существо? А ведь и он тоже когда-то верил во все эти идеалы, тоже кого-то спасал или собирался спасти, поклонялся Шиллеру, плакал над судьбою «меньшого брата», точно был еще кто-нибудь меньше его.

Как же прожить бледные годы остатка? В чем искать утешения? Его нет и не может быть. Отчаяние, беспредельная злоба — вот что ему осталось в результате от жизни. И он выносит на свет эту злобу свою, швыряет в лицо людям свои издевательства. Все ложь, тупой самообман, глупая игра в бирюльки глупых, ничтожных людей, в слепоте своей о чем-то хлопочущих, чему-то поклоняющихся, каким-то глупым выдуманым фетишам, не выдерживающим какой бы то ни было критики. Ценою всех мук своих, ценою всей загубленной жизни своей купил он свое право на беспощадный цинизм следующих слов: «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить».

Если миру нет дела до него, если история в своем поступательном движении безжалостно губит всех по пути, если призрачное улучшение жизни достигается ценою стольких жертв, стольких страданий, то он не приемлет такой жизни, такого мира — не приемлет во имя своих абсолютных прав как единый раз существующей личности. И что могут ему на это возразить: позитивистически-социальные идеалы,

грядущая гармония, хрустальное царство? Счастье будущих поколений, если оно кого-нибудь и может утешить, есть сплошная фикция: в его основе неправильный расчет или явная ложь. Оно предполагает, что стоит только человеку узнать, в чем его польза, как он сейчас же и непременно начнет стремиться к ней, а выгода состоит в том, чтобы жить в согласии, подчиняться общим установленным нормам. Но кто же решил, что человек ищет только выгоды? Ведь это кажется только с точки зрения разума, но разум меньше всего играет роль в жизни, и не ему обуздать страсти, вековечные стремления к хаосу, к разрушению. В самое последнее мгновение, когда хрустальный дворец вот-вот уже достроен, непременно найдется какой-нибудь джентльмен с ретроградной физиономией, который упрет руки в боки и скажет всем людям: «А что, господа, не столкнуть ли нам все это благоразумие с одного разу, <...> единственно с той целью, чтоб все эти логарифмы отправилились к черту и чтоб нам опять по своей глупой воле пожить», хотя бы и в несчастьи. И он непременно найдет себе последователей, и даже немало, так что всю эту канитель, именуемую историей, придется начинать сначала. Ибо «свое, собственное, вольное и свободное хотенье, свой собственный, хотя бы самый дикий каприз, своя фантазия <...> — вот это-то все и есть та самая пропущенная, самая выгодная выгода, которая ни под какую классификацию не подходит и от которой все системы, все теории постоянно разлетаются к черту». Так злобствует человек из «подполья»; до такого исступления доходит Достоевский, заступаясь за загубленную жизнь единичной личности. К такому выводу мог прийти именно пламенный ученик Белинского, вместе со своим учителем признавший абсолютность начала личности.

Здесь же начертана вся будущая разрушительная работа Достоевского. В дальнейшем он будет только углублять эти мысли, вызывать из преисподней все новые и новые силы хаоса — все страсти, все древние инстинкты человека, дабы окончательно доказать всю несостоятельность обычных основ нашей морали, всю ее немощность в борьбе с этими силами и тем самым расчистить почву для иного обоснования — мистически-религиозного.

Мысли человека «из подполья» полностью усваивает Раскольников, герой одного из самых гениальных произведений в мировой литературе: «Преступления и наказания». Раскольников — последовательнейший нигилист, гораздо более последовательный, чем Базаров. Его основа — атеизм, и вся его жизнь, все его поступки — лишь логические выводы из него.

Если нет Бога, если все наши категорические императивы — одна лишь фикция, если этика, таким образом, может быть объяснена только как продукт известных социальных отношений, то не правильнее ли, не научнее ли будет так называемая двойная бухгалтерия нравственности: одна — для господ, другая — для рабов?

И он создает свою теорию, свою этику, по которой разрешает себе нарушить основную нашу норму, запрещающую пролитие крови. Люди делятся на обыкновенных и необыкновенных, на толпу и героев. Первые — трусливая, покорная масса, по которой пророк имеет полное право палить из пушек: «Повинуйся, дрожащая тварь, и не рассуждай». Вторые — смелые, гордые, прирожденные властелины, Наполеоны, Цезари, Александры Македонские. Этим все позволено. Они сами — творцы законов, установители ценностей. Их путь всегда усеян трупами, но они спокойно переступают через них, неся с собою новые высшие ценности. Дело каждого решать про себя и за себя, кто он.

Раскольников решил и проливает кровь. Такова его схема. Достоевский вкладывает в нее необычайное по гениальности содержание, где железная логика мысли сливается воедино с тонким знанием человеческой души. Раскольников убивает не старуху, а п р и н ц и п, и до последней минуты, будучи уже на каторге, не сознает себя виновным. Его трагедия — вовсе не следствие угрызений совести, мщениия со стороны попранной им нормы; она совсем в другом; она вся в сознании своего н и ч т о ж е с т в а, в глубочайшей обиде, в которой виноват один только рок: он оказался не героем, он не с м е л — он тоже дрожащая тварь, и это для него невыносимо.

Не смирился он; перед кем или перед чем ему смириться? Ничего о б я з а т е л ь н о г о, к а т е г о р и ч е с к о г о ведь нет; а люди еще мельче, глупее, гаже, трусливее его. Теперь в его душе ощущение

ние полной оторванности от жизни, от самых дорогих ему людей, от всех живущих в н о р м е и с н о р м о й.

Так осложняется здесь исходная точка «подпольного человека». В романе выведен еще целый ряд других лиц. И как всегда, глубоко трагичны и интересны одни лишь падшие, мученики своих страстей или идей, бьющиеся в муках на грани черты, то переступающие ее, то казнящие себя за то, что переступили (Свидригайлов, Мармеладов). Автор уже близок к разрешению поставленных им вопросов: к упразднению всех антитез в Боге и в вере в б е с с м е р т и е. Соня Мармеладова тоже нарушает норму, но с нею Бог, и в этом внутреннее спасение, ее особая правда, мотив которой глубоко проникает всю мрачную симфонию романа.

В «Идиоте» — критика позитивной морали и вместе с ней первая антитеза несколько ослаблены. Рогожин и Настасья Филипповна — просто мученики своих неодолимых страстей, жертвы внутренних, раздирающих душу противоречий. Мотивы жестокости, необузданного сладострастия, тяготения к Содому — словом, карамазовщины — уже звучат здесь со всей своей страшной катастрофической мощью. Из второстепенных — ведь все образы, в том числе и Рогожин и Настасья Филипповна, задуманы лишь как фон для князя Мышкина — мотивы эти становятся главными, пленяют напряженную душу художника, и он выявляет их во всей захватывающей их шири.

Тем сильнее выдвинута вторая, еще более мучительная для человека антитеза: я и м и р или я и к о с м о с, я и п р и р о д а. Немного страниц посвящено этой антитезе, и ставит ее один из второстепенных героев — Ипполит, но мрачный дух ее реет над в с е м произведением. Под ее аспектом меняется весь смысл романа.

Мысль Достоевского идет как бы следующим путем. Могут ли быть счастливы даже те избранные, Наполеоны? Как вообще можно жить человеку без Бога в душе, с одним только р а з у м о м, раз существуют неумолимые законы природы, вечно раскрыта всепоглощающая пасть «страшного, немого, беспощадно жестокого зверя», готового каждое мгновение тебя поглотить?

Пусть человек заранее мирится с тем, что вся жизнь состоит в непрерывном поедании друг друга,

пусть, соответственно этому, заботится только об одном: чтобы как-нибудь сохранить за собою место за столом, чтобы и самому поесть как можно большее количество людей; но какая радость может вообще быть в жизни, раз ей положен срок, и с каждым мгновением все ближе и ближе придвигается роковой, неумолимый конец?

Уже «подпольный» человек Достоевского думает, что рассудочная способность есть только одна какая-нибудь двадцатая доля всей способности жить; рассудок знает только то, что успел узнать, а натура человеческая действует вся целиком, в сем, что в ней есть, сознательно и бессознательно.

Но в этой самой натуре, в ее бессознательном, есть глубины, где, может быть, и скрывается истинная разгадка жизни. Среди неистовствующих страстей, среди шумной и пестрой мирской суеты, светел духом, хотя не радостен, один только князь Мышкин. Ему одному открыты просветы в область мистического. Он знает все бессилие рассудка в разрешении вековых проблем, но душою чует иные возможности.

Юродивый, «блаженный», он умен высшим разумом, постигает все сердцем, нутром своим. Через посредство «священной» болезни, в несколько невыразимо счастливых секунд до припадка, он познает высшую гармонию, где все ясно, осмысленно и оправдано. Князь Мышкин — больной, ненормальный, фантастический — а между тем чувствуется, что он самый здоровый, самый крепкий, самый нормальный из всех. В обрисовке этого образа Достоевский достиг одной из высочайших вершин творчества. Здесь Достоевский вступил на прямой путь к своей сфере мистического, в центре которой Христос и вера в бессмертие — единственно незыблемая основа морали.

Следующий роман — «Бесы». В нем две неравномерные как по количеству, так и по качеству части. В одной — злая критика, доходящая до карикатуры, на общественное движение 70-х годов и на его старых вдохновителей, успокоенных, самодовольных жрецов гуманизма. Последние осмеяны в лице Кармазинова и старика Верховенского, в которых видят изуродованные изображения Тургенева и Грановского. Это одна из теневых сторон, которых немало в публицистической деятельности Достоевского.

Важна и ценна другая часть романа, где изображена группа лиц с «теоретически раздраженными сердцами», бьющихся над решением мировых вопросов, изнемогающих в борьбе всевозможных желаний, страстей и идей. Прежние проблемы, прежние антитезы переходят здесь в свою последнюю стадию, в противопоставление: «Богочеловек и Человекобог».

Напряженная воля Ставрогина одинаково тяготеет к верхней и к нижней бездне, к Богу и к дьяволу, к чистой Мадонне и к содомским грехам. Поэтому он и в состоянии одновременно проповедовать идеи Богочеловечества и Человекобожества. Первым внемлет Шатов, вторым — Кириллов; его же самого не захватывают ни те, ни другие. Ему мешает его «внутреннее бессилие», слабость желаний, неспособность воспламеняться ни мыслью, ни страстью. Есть в нем что-то от Печорина: природа дала ему огромные силы, большой ум, но в душе его смертельный холод, сердце ко всему безучастно. Он лишен каких-то таинственных, но самых нужных источников жизни, и его последний удел — самоубийство.

Шатов тоже гибнет незаконченным; один только Кириллов проводит усвоенную им идею человекобожества до конца. Страницы, ему посвященные, изумительны по глубине душевного анализа. Кириллов — у какого-то предела; еще одно движение, и он, кажется, постигнет всю тайну. И у него, как и у князя Мышкина, тоже бывают припадки эпилепсии, и ему в последние несколько мгновений дается ощущение высшего блаженства, все разрешающей гармонии. Дальше — говорит он сам — человеческий организм не в состоянии выдержать такое счастье, кажется, еще один миг — и жизнь сама собой прекратилась бы. Быть может, эти-то секунды блаженства и дают ему смелость противопоставить себя Богу.

Есть в нем какое-то неосознанное религиозное чувство, но оно засорено неустанной работой разума, его научными убеждениями, уверенностью его как инженера-механика, что вся космическая жизнь может и должна быть объяснена только механическим путем.

Томления Ипполита (в «Идиоте»), ужас его перед неумолимыми законами природы — вот исходная точка Кириллова. Да, самое обидное, самое ужасное для человека, с чем он абсолютно не может мирить-

ся, — это смерть. Чтобы как-нибудь избавиться от нее, от страха, человек создает фикцию, измышляет Бога, у лона которого ищет спасения. Бог есть страх смерти. Нужно уничтожить этот страх, и вместе с ним умрет и Бог. Для этого необходимо проявить с в о е в о л и е во всей его полноте. Никто еще до сих пор не осмелился так, без всякой посторонней причины, убить себя. А вот он, Кириллов, посмеет и тем докажет, что он ее не боится. И тогда свершится величайший мировой переворот: человек займет место Бога, станет Человекобогом, ибо, перестав бояться смерти, он и физически начнет перерождаться, одолеет наконец механичность природы и будет вечно жить.

Так меряются силами человек с Богом, в полубредовой фантазии мечтая о Его преодолении. Бог Кириллова — не в трех лицах, тут нет Христа; это тот же космос, обожествление той же механичности, которая его так пугает. Но ее не осилить без Христа, без веры в Воскресенье и в вытекающее отсюда чудо бессмертия. Сцена самоубийства потрясающая по тем страшным мукам, которые Кириллов переживает в своем нечеловеческом ужасе перед наступающим концом.

В следующем, менее других удавшемся, романе «Подросток» пафос мысли несколько слабее, сравнительно меньше и душевной напряженности. Есть вариации на прежние темы, но уже осложненные несколько иными мотивами. Намечается как бы возможность преодоления прежних крайних отрицаний человеком, и в нашем о б ы д е н н о м смысле здоровым. Главному герою романа, подростку, ведомы отдаленные отголоски раскольниковской теории — деление людей на «смеющихся» и на «дрожащую тварь». Он бы тоже хотел причислить себя к первым, но уже не для того, чтобы переходить «черту», нарушать «нормы»: в его душе имеются и иные стремления — жажда «благообразия», предчувствие синтеза. Его тоже влечет *Wille zur Macht* *), но не в обычных проявлениях. Он кладет в основу своей деятельности оригинальную идею «скупого рыцаря» — приобретение власти посредством денег, усваивает ее целиком вплоть до «с меня довольно сего сознанья». Но, будучи по натуре живым, подвижным, он рисует себе такое сознание не как успокоение в одном только

*) Воля к власти (нем.).

с о з е р ц а н и и: он хочет чувствовать себя могучим в продолжение всего нескольких минут, а потом он все раздаст и уйдет в пустыню праздновать еще бóльшую свободу: свободу от мирской суеты, от с е б я.

Так, высшее признание своего «я», высшее утверждение своей личности благодаря о р г а н и ч е с к о м у присутствию в душе элементов христианства, на самой последней грани переходит в свое отрицание, в аскетизм. Другой герой романа, Версилов, тоже тяготеет к синтезу. Он один из редких представителей мировой идеи, «высший культурный тип боления за всех»; раздираемый противоречиями, он томится под игом неимоверно огромного эгоизма. Таких, как он, всего, может быть, тысяча, не больше; но ради них, пожалуй, и существовала Россия. Миссия русского народа — создать через посредство этой тысячи такую общую идею, которая объединила бы все частные идеи европейских народов, слила бы их в единое целое.

Эта мысль о русской миссии, самая дорогая для Достоевского, варьируется им на разные лады в целом ряде публицистических статей; она была уже в устах Мышкина и Шатова, повторяется в «Братьях Карамазовых», но носителем ее как о т д е л ь н ы й о б р а з, как бы специально для этого созданный, является только Версилов.

«Братья Карамазовы» — последнее, самое могучее художественное слово Достоевского. Здесь синтез всей его жизни, всех его напряженных исканий в области мысли и творчества. Все, что писалось им раньше, — не более как восходящие ступени, ч а с т и ч н ы е попытки воплощения. Согласно основному замыслу, центральной фигурой должен был быть Алеша. В истории человечества отмирают идеи и вместе с ними и люди, их носители, но им на смену приходят новые. Положение, в котором ныне очутилось человечество, не может дольше продолжаться. В душе величайшее смятение; на развалинах старых ценностей измученный человек сгибается под тяжестью вековых вопросов, потеряв всякий оправдывающий смысл жизни.

Но это не только абсолютная смерть старого, здесь же муки рождения новой религии, новой морали, нового человека, который должен объединить — сначала в с е б е, а затем и в действии — все частные

идеи, до тех пор руководившие жизнью, все осветить новым светом, ответить во всеуслышание на все вопросы. Достоевский успел выполнить только первую часть плана. В тех 14 книгах, которые написаны, рождение лишь подготавливается, новое существо только намечено, внимание уделяется главным образом трагедии умирания старой жизни.

Над всем произведением мощно звучит последний кощунственный клич всех его отрицателей, потерявших последние устои: «Все позволено!» На фоне паучьего сладострастия — карамазовщины — зловеще освещена обнаженная душа человеческая, отвратительная в своих страстях (Федор Карамазов и его побочный сын Смердяков), безудержная в своих падениях и все же беспомощно мятущаяся, глубоко трагическая (Дмитрий и Иван).

Мчатся события с необычайной быстротой, и в их стремительном беге возникает масса резко очерченных образов — старых, знакомых из прежних творений, но здесь углубленных, и новых, из разных слоев, классов и возрастов. И все они спутались в одном крепком узле, обреченные на гибель физическую или духовную. Здесь острота анализа достигает крайних размеров, доходит до жестокости, до мучительства. Все это как бы только основа, на которой возвышается самая трагическая фигура — Иван, этот заступник, истец за всех людей, за все страдания человечества. В его мятежном крике, в его бунте против самого Христа слились все стоны и вопли, исторгавшиеся из уст человеческих. Какой смысл может еще быть в нашей жизни, каким ценностям мы должны поклоняться, раз весь мир во зле и даже Бог не может его оправдать, раз сам Главный Архитектор построил его и продолжает строить каждодневно на слезах уже во всяком случае ни в чем неповинного существа — ребенка. И как можно принять такой мир, так ложно, так жестоко построенный, если даже и есть Бог и бессмертие, было и будет Воскресение? Будущая гармония во втором пришествии — уже не позитивистическая, а самая настоящая, подлинное всеобщее счастье и всепрощение, — разве может окупить, оправдать хоть одну слезинку ребенка, затравленного псами или застреленного турками в ту самую секунду, когда он улыбнулся им своей невинной детской улыбкой? Нет, Иван лучше останется за порогом

хрустального дворца, со своей неотомщенной обидой, но не допустит, чтобы мать замученного дитяти обни- малась с его мучителем: за себя, за свои материнские муки она еще может прощать, но не должна, не с м е е т она прощать за муки своего ребенка. Так Достоевский, приняв однажды в свое сердце «послед- него человека», признав за его переживаниями а б с о л ю т н у ю самоценность, стал на его сторону против всех: против общества, мира и Бога, пронес его трагедию через все свои произведения, возвел ее на степень мировой, довел до борьбы против самого же себя, против своего же последнего убежища, против Христа.

Тут-то и начинается «Легенда о Великом Инквизи- торе» — завершительная идея этого завершительного творения. Вся тысячелетняя история человечества сосредоточивается на этом великом поединке, на этой странной, фантастической встрече девяностолетнего старца со вторично пришедшим Спасителем, спустив- шимся на стогны плачущей Кастилии. И когда ста- рец, в роли обвинителя, говорит Ему, что Он не предвидел будущей истории, был слишком горд в сво- их требованиях, переоценил Божеское в человеке, не спас его, что мир уже давно от Него отвернулся, ушел по пути Умного Духа и дойдет по нему до конца, что он, старик инквизитор, обязан исправлять Его подвиг, стать во главе немощных страдальцев людей и хотя бы обманом дать им иллюзию того, что было отвер- гнуто Им во время трех великих искушений,— то в этих проникнутых глубокой скорбью речах ясно слышится самоиздевательство, восстание Достоевско- го против с а м о г о с е б я. Ведь открытие, которое делает Алеша: «твой инквизитор в Бога не верит», еще мало спасает от его убийственных доводов. Неда- ром же как раз по поводу «Великого инквизитора» вырвались у Достоевского такие слова: «через большое горнило сомнений моя осанна прошла». В написанных частях одно горнило сомнений: его осанна, Алеша и старец Зосима, сильно ступшевуется перед величием его отрицаний. Так завершаются художественные пути мученика Достоевского. В его последнем произведении снова прозвучали, с титанической мощью, те же мотивы, что в первом: боль за «последнего человека», беспредель- ная любовь к нему и к его страданиям, готовность

бороться за него, за абсолютность его прав, со всеми, не исключая Бога. Белинский, безусловно, узнал бы в нем своего прежнего ученика.

БЛУЖДАЮЩИЕ ОБРАЗЫ

(О художественной манере Достоевского)

I

Для «веселых» историков искусства, пытающихся опрокидывать художественную литературу вниз головой, формой объясняя содержание, творчество Достоевского навсегда останется неодолимым препятствием, о которое должны будут разбиваться их слишком однобокие построения.

Какое изумительное обилие образов, друг друга теснящих, мчащихся в каком-то невыносимо мучительном беспорядке. И как хрупка и тонка та форма-ядро, которое хочет и пробует — но всегда неудачно — на них накладывать творческая воля художника. Они возникают как бы внезапно, точно здесь, в данном месте, совершенно ненужные, лишь перебойно мешающие. И тонут сейчас же, погружаясь в лоно их родившего хаоса: надолго или на короткое время до ближайшего произведения, которое уже развертывается в воображении.

Толстой тратит на построения, на внешнюю и внутреннюю сцепляемость элементов, громадные усилия. Из множества самых разнообразных возможных комбинаций выбирается лишь одна, единственно нужная в данном месте и в данный момент развития художественной системы — берется одна какая-нибудь стотысячная часть из всего того, что видит и слышит там, в глубине. И испытывает счастье, что это ему удастся, что велика его власть над непокорной стихией. Достоевский, очевидно, никогда не знал этого счастья, всю жизнь тоскуя по нем. В этом смысле он единственный в русской литературе среди великих: противостоит не одному только Толстому, но в еще большей степени — классически стройному Пушкину, и Гоголю, всегда рационалистически планирующему, и изящному, мягкому Тургеневу, влюбленному в меру и умеренность, и тем более — флегматично-

холодному, постепенно нанизывающему Гончарову. Требованиям формы как определенного художественного задания, как единой и цельной системы образов, архитектурно связанными между собою, не удовлетворяет, кажется, ни одно из больших его произведений, даже самые выдержанные из них: даже «Братья Карамазовы» или «Преступление и наказание».

Достоевский объяснял и оправдывал этот свой «недостаток», свою «нехудожественность», нуждой, работой наспех: где уж тут обдумывать и втеснять в систему, когда деньги заплачены вперед, и редакция срочно требует материала? Так и мирились с этим «нищенским» его объяснением бывшие «поклонники прекрасного», соболезнуя, что не было у него своей Ясной Поляны или Спасского-Лутовинова.

II

Достоевский писал свой первый роман — «Бедных людей» — старательно, долго: не меньше двух лет, а если верить людям, оставившим воспоминания об «инженерном периоде» его жизни, — то лет около пяти. Вряд ли потратил больше времени Толстой на свое «Детство». Три раза переделывал Достоевский этот роман, совершенно уже готовый, законченный. Частями же, отдельными эпизодами или сценами, надо думать, гораздо больше, чем три. Его идеал ведь был — в те ранние годы, от 1840 до 1845, — переделывать семнадцать раз, целые стопы исписывая для какого-нибудь десятка страниц.

Взял он для него и форму, тоже весьма удобную, самую безыскусственную, так сказать, самую «бесформенную»: роман в письмах. Максимум свободы доставляет она художнику: из мира образов своих, из того, что вот сейчас неотступно просится к выявлению, он вмещает в нее гораздо больше, чем при какой бы то ни было форме. Как легко было на этот раз насытить или по крайней мере умерить свою исключительную жадность на образы, из толпящихся видений сделать хоть какой-нибудь выбор! Но Достоевский, очевидно уже в самом начале пути, чувствует и знает свой особый метод работы и, борясь с ним, мучаясь, невольно ему покоряется.

Человек с надменной «ретроградной» физиономией, «взяв руки в боки», к черту посылает «все ваши логарифмы», и не только в мире общественных или нравственных идеалов. Кто смеет требовать от художника, чтобы он постоянно убивал своих собственных детей, жертвовал бы частным, индивидуальным, вот этим единственным, неповторимым, ради какой бы то ни было системы, будь она трижды прекрасна.

Толстой объявил еще задолго до «Войны и мира», что «искусство — это ложь» и что он по крайней мере больше лгать не намерен. Он был тогда потрясен смертью своего любимого брата. Понадобилось целых двадцать лет, два величайших произведения, еще несколько смертей, чтобы снова вынести искусству этот суровый приговор. И все же продолжал грешить почти до конца своих дней. И каждый раз, когда брался за художественное творчество, то опять, наверное, производил ту же огромную, мучительно сладкую работу, отбрасывал, комбинируя, из ста тысяч положений оставлял только одно, плененный все тем же стремлением к власти над материей — к единой и цельной системе. И как это у него всегда совпадало: система художественная и система отвлеченных идей-поучений. Возникает даже сомнение: не из одной ли области они, обе эти системы, не порождение ли того же Ratio?

С высоты своей башни, с вершины своих систем, Л[ев] Н[иколаевич] так однажды отзывается о Достоевском: «Бывают лошади красавицы, рысак цена 1000 рублей, и вдруг заминка, и лошади-красавице и силачу цена грош... Он умер в самом горячем процессе внутренней борьбы добра и зла... Он рысак с заминкой». Какая чудесная оценка Достоевского как художника, хоть и продиктована она чувством разочарования в нем, после книги Страхова, и выражена сравнением не очень почтительным. Сказался самый верный путь познания, по которому всегда шел Толстой: познание по контрасту, противопоставление своих художественных устремлений и целей целям и устремлениям Достоевского. Да! Достоевский действительно никогда и никому не доставлял наслаждение своим художественным творчеством: ни себе, ни другим, никогда не сглаживал своих «уродливостей», не испытывал сам, и читателю не давал испытывать

самого радостного из ощущений: власти формы над покорившейся стихией — того единственного могучего средства, которое выжимает наслаждение из самой глубокой скорби, трагедию превращает в катарсис.

Некрасов, когда Григорович читал ему «Бедных людей», охал от восторга именно по поводу отдельных деталей, пленен был тем страшным творческим напряжением, с которым создан каждый данный образ, независимо от роли его в системе. И даже великий Белинский, всегда и во всем искавший синтеза, и он был покорен силой, исходившей от частного, забывая про целое и общее. И это навсегда остается характерным для Достоевского. Раз возникши, образ приобретает свою самостоятельную жизнь и ценность. Индивидуальное возводится до значимости универсального путем настойчивого к нему возвращения.

III

«Мы все вышли из «Шинели» Гоголя».

Трижды варьируется в «Бедных людях» один и тот же образ жалкого, униженного человека, покорного, робкого, над которым все издеваются. Психологически основа ясна — это черты Акакия Акакиевича. И все же спрашиваем: так ли уж крепки связи с Гоголем?

В одних и тех же трех стенах, под тем же рыжим париком выступает и шут, и король — король под маскою шута. Чувство жизни, у Достоевского совершенно другое, Гоголю противоположное, сразу дает себя знать, и дальше части декоративной, почти бутафории, эта связь не простирается.

Робеющий дебютант прислоняется к Гоголю. По этому руслу можно плыть дальше: он вовсе не новатор, он только углубляет и расширяет его тему. И пробует даже говорить его языком, правда резко, и как бы нарочно воспроизводит его департаментскую обстановку. В этом, быть может, и заключается основной недостаток «Бедных людей», причина слабой психологической обоснованности, сказывающейся порою во всей концепции в ее целом, в частности — в образе Девушкина.

Но совсем не так трудно снимаются эти гоголевские аксессуары: засаленный стертый виц-мундир

и сбитая подошва. И вместе с ними — робость до последней степени и покорность. Макар Девошкин взволнован и страшно негодует на Гоголя: «зачем это перед самым носом твоим, без всякой видимой причины, ни с того, ни с сего, испечь тебе пашквили». Двойник Макара Девошкина, прочитав «Бедных людей», не имел бы никакого права негодовать на Достоевского за повторение пашквилья. Из-под маски Башмачкина явственно выступает непокорное лицо, искаженное отчаянием, — человека из подполья, искривленные уста тихо, но внятно шепчут слова злобы и протеста.

Пусть эти вечные вопросы о добре и зле звучат еще пока слишком робко и глухо, сопровождаемые каждый раз ощущением их греховности, чувством покаянным за их вольнодумство. Гоголевская манера и стиль и соответствующие им сентименты: «зачем вы меня обижаете» и «я брат ваш во Христе» — достаточно стесняют самостоятельность Достоевского. Но чересчур углублены и утончены переживания Девошкина; горизонты у него достаточно широкие. И напрасно он жалуется на свой слог: его «слог сформировался уже к самому началу переписки». Это автор захватывает в поле его зрения все более и более трагических антитез.

Дальнейшая ступень уже здесь определенно намечена: будет пережита каторга, тяжелыми страданиями — обосновано и искуплено свое чувство жизни. Тогда снова вспомнится основная концепция отношений Девошкина и Доброселовой; но ее место займет уже проститутка Лиза, а в роли ее покровителя и благодетеля выступит подпольный человек, который станет над ней проделывать опыты своего отречения от шиллеровских идеалов добра и сострадания.

IV

Для Достоевского самым характерным является экспериментальный метод его творчества, та исключительная ясность чувствования, благодаря которой он так умеет утончать переживания, сосредоточить все напряжение душевное на одной какой-нибудь детали. Восприятие мировой трагедии через муки ни в чем неповинных детей, чистых ангельской чистотой;

тяжба Ивана Карамазова с главным архитектором, не смеющим строить свое здание — пусть оно даже самое прекрасное «хрустальное царство» — на слезах хоть одного замученного ребенка, — этот апогей богоборчества Достоевского, идущего к «Осанне» своими особыми исключительными путями: он здесь, в «Бедных людях», уже намечен достаточно явно по крайней мере как художественный прием или настроение, как первая и основная деталь, при помощи которой достигается особая острота в ощущении внезапных роковых бед или длительного несчастья.

Первая вариация на тему Девушкина: Горшков робок и тих, но внутренне вовсе не так покорен. Он умеет как-то странно смотреть на того, кто сочувственно треплет его по плечу, и снимать его руку с плеча. Но страхлась беда, она его сломила, и особой тишиной, жуткой, окутавшей жизнь всей семьи, передано его несчастье. О них никто ничего не слышит. Только ночью, когда в доме становится необычайно тихо, слышно иногда всхлипывание, потом шепот, опять всхлипывание, точно как будто плачут, да так тихо, «так жалко». И самое мучительное: «даже детей не слышно. И не бывает этого, чтобы когда-нибудь порезвились, поиграли дети, и уж это худой знак».

Эта подробность — особая печаль ребенка, его неискупные страдания — повторяется в «Бедных людях» трижды и каждый раз все тоньше и больнее.

Над семьей Горшкова кружится смерть... Сегодня в пятом часу утра умер маленький мальчик, лет девяти... «Мать не плачет, но такая грустная, бедная... Отец сидит в старом засаленном фраке на изломанном стуле». Плачет ли он: «Слезы текут у него, да может быть и не от горести, а так, по привычке, глаза гноятся». И вся скорбь, весь ужас смерти, которая потом станет у Достоевского одной из центральных тем его, выражена здесь исключительно в ребенке: «Маленькая девочка, дочка стоит прислонившись к гробу, да такая, бедняжка, скучная, задумчивая! А не люблю я, маточка Варенька, когда ребенок задумывается; смотреть неприятно! Кукла какая-то из тряпок на полу возле нее лежит, — не играет; на губах пальчик держит; стоит себе, не пошевелится. Ей хозяйка конфетку дала; взяла, а не ела. Грустно, Варенька-а?»

И в третий раз.

Трагическое восприятие мира еще ближе придвигается к центральному образу своему, и уж явно ощутимо начало того долгого мучительного процесса борьбы, которую он неустанно ведет во имя человека с самим Богом.

Впервые берется тот самый срок, который потом станет обычным по крайней мере во всех его петербургских произведениях: сырой, туманный, вечерний петербургский пейзаж. И здесь он еще дальше от Гоголя, от его вычурно стилизованной живописи, искусственной, как поддельные, бумажные цветы, столь же мертвой, как его красавица «Улинька» и маниловский Фемистоклюс.

Набережная Фонтанки. Народу бездна — «с такими страшными, уныние наводящими лицами»; пьяные мужики, извозчики... Мокрые, грязные бабы с мокрыми пряниками и гнилыми яблоками. Мокрый гранит под ногами, по бокам дома: высокие, черные, закоптелые; «под ногами туман, над головой тоже туман...» Элементы «фантастического» Петербурга, играющего такую решающую роль в жизни Раскольникова — они все уже налицо.

Где-то в стороне шарманщик расположился перед чьими-то окнами. Стоит «маленькая девочка, вся такая запачканная», и «малютка, мальчик так себе лет десяти; был бы хорошенький, да на вид больной такой, чахленький, в одной рубашонке, да еще в чем-то, чуть ли не босой стоит, разиня рот музыку слушает». Мать выслала его за милостыней. И начинается причитание: «мальчик бедненький, посинелый от холода... и дрожит напрасно на холоде бедненький, запуганный мальчик, словно птенчик, из разбитого гнездышка выпавший». И ждет его кашель, болезнь, и «смерть уж стоит над ним, где-нибудь в смрадном углу, без ухода, без помощи — вот и вся его жизнь...».

Так придвигается еще раз смерть к мукам безгрешного ребенка, невинного, чистого ангельской чистотой. И уже окончательно прерывается связь с Акакием Акакиевичем, восстала в душе вольнодумная мысль, почти полностью выраженная: он-то, ребенок, почему страдает? Ему-то за чьи и какие грехи уготована такая жизнь и смерть?..

Мы идем по пути наибольшего проявления самостоятельности Достоевского в этот ранний период «Бедных людей», ищем в этом первом романе зародышей его будущих произведений и образов.

«Дневник Доброселовой» — грех вопиющий, с точки зрения цельности и выдержанности построения и по той небрежности, с которой Достоевский вводит его в свою концепцию. В особенности случайным и лишним кажется старик Покровский — эта вторая вариация на тему Девушкина. Но тем труднее было отказаться от него Достоевскому, что это один из самых постоянных, самых дорогих его сердцу образов — раннее видение, неотступно преследующее всю его жизнь. На той же психологической основе — приниженности, сознательного юродства, вздорности, вспышек гордости и наглости в сочетании с робостью — соиздается потом и образ Мармеладова в «Преступлении и наказании», и Лебедева — в «Идиоте», и Лебядкина — в «Бесах», и штабс-капитана Снегирева — в «Братьях Карамазовых». Заменится в следующих произведениях форма описательно-повествовательная формой драматической, художественное «чуть-чуть» коснется то одной, то другой черты, и в зависимости от этого сходство между ними не будет так заметно, но суть все-таки останется одна и та же: происходит сочетание — кажется, свойственное одному только Достоевскому, — гротеск подымается до самой высокой степени трагического.

Мы берем последнюю сцену из «Дневника» — похороны студента Покровского. Достоевский разделяет ее на два момента: дома и в пути на кладбище. В первый момент, когда любимое существо было вблизи, в привычной обстановке, вносились еще элементы из жизни, горе исходило последней нежностью и заботами о покойнике: «Все эти дни он был как беспамятный, как одурелый, и с какой-то странной заботливостью все хлопотал около гроба: то оправлял венчик на покойнике; то зажигал и снимал свечи...»

Второй момент выражен главным образом в движениях, резких, отрывистых, и в таких же резких, отрывистых, толчковых фразах: «Гроб закрыли, заколотили, поставили на телегу и повезли. <...> Извозчик поехал рысью. Старик бежал за ним и горько плакал;

плач его дрожал и прерывался от бега. Бедный потерял свою шляпу и не остановился поднять ее. Голова его мокла от дождя; поднимался ветер; изморозь секла и колола лицо. Старик <...> перебежал с одной стороны телеги на другую. Полы его ветхого сюртука развевались по ветру, как крылья. Из всех карманов торчали книги... Книги поминутно падали у него из карманов в грязь. Его останавливали, показывали ему на потерю; он поднимал и опять пускался вдогонку за гробом...»

Проходит почти сорок лет тончайших психологических исканий. Достоевский подводит самый последний итог. Горнило страданий достигает величайшего напряжения: после всех мучительных сомнений должно быть наконец произнесено единственно необходимое, единственно спасительное слово. Дописываются последние страницы последнего произведения, кончающегося торжествующей осанной: «Верую, Верую!» И вот вспоминается этот один из первых его образов: старик Покровский. На тех же почти деталях, почти в одних и тех же выражениях снова рисуется эта потрясающая картина смерти и похороны мальчика Ильюши.

Отец «Снегирев суетливо и растерянно бежал за гробом в своем стареньком, коротеньком, почти летнем пальтишке, с непокрытой головой... То вдруг протягивал руку, чтоб поддержать изголовье гроба, то забегал сбоку и искал, где бы хоть тут пристроиться. Упал один цветок на снег, и он так и бросился подымать его».

В церкви, за обедней... «то он подходил к гробу оправлять покров, венчик; то, когда упала одна свечка из подсвечника, вдруг бросился вставлять ее и ужасно долго с ней возился...».

Выписаны образы и строки, почти целиком совпадающие. Как и в других случаях, и эта тема смерти и скорби выражена здесь, в «Братьях Карамазовых», гораздо сложнее: она охватывает шесть моментов: последние часы жизни, смерть, похороны в церкви, возвращение с кладбища и дома после похорон; последние два момента напряжения колоссального; пережить их в том углублении, в котором она дана у Достоевского, человеку почти не по силам. Но ядро остается то же: трагическое чувство жизни, ищущее своего выражения в теме о смерти, проявлено уже

в «Бедных людях» с той силой, на какую был способен только он один.

Мы думаем, что следует отказаться от неправильного деления творчества Достоевского на два периода: до каторги и после каторги. Как ни своеобразны его пути, он единственный, и никакие мерки и установленные термины к нему не применимы. Но он по своему единен и целен...

ЗАРОЖДЕНИЕ ГЛАВНОЙ ИДЕИ ВЕЛИКОГО ИНКВИЗИТОРА

У Достоевского образ художественный никогда не исчезает вместе с первым его воплощением. И не бывает у него так, чтобы процесс внутренней работы глубоко был запрятан, а читателю преподносились образы, в достаточной мере уже остывшие, лишь отдаленно отражающие это внутреннее кипение. Еще и еще раз восстает тот же мотив или образ в самых разнообразных ситуациях, и на каждой последующей ступени мотив звучит все мощнее и грознее, а образ осложняется до того, что бывает очень трудно восстановить его предшествующие стадии. В этом смысле все творчество Достоевского как бы пропилено к «Братьям Карамазовым», вариации на разные элементы основной темы жизни.

Центральной фигурой «Братьев Карамазовых» является Иван, центральными главами — так отмечает Достоевский в записной книжке — «Бунт» и «Легенда о Великом Инквизиторе». Созданы ли они в пределах одной и той же психологической перспективы? Развивают ли они одну и ту же идею? Не противостоит ли «Великий Инквизитор» «Бунту» и не говорят ли они вместе о некоем параллельном сосуществовании двух взаимоисключающих прежде всего мировосприятий, как бы двух полярно противоположных чувств жизни?

К ивановскому кошмару Достоевский пробует подойти как психиатр. Галлюцинация чёрта объясняется тем, что у Ивана уже началась «белая горячка». Но на следующей странице забывается об этом физиологическом объяснении, и черт приобретает определенную реальность. «Ты — это «я», только самые

пошлые, самые глупые мои мысли», — говорит Иван черту. А через несколько мгновений Иван уже восхищается остроумными его ответами, совсем забывает, что перед ним «приживальщик», и разговаривает с ним, как с равным. Так наконец находит свое высшее художественное впечатление «идея», неудавшаяся в «Двойнике», с которой Достоевский носился всю свою жизнь. На основе психометафизической, вдали от обыденности, от департаментской реальности, она звучит убедительно.

Тем более убедительной кажется она на фоне еще более далеко — метафизически-религиозном — в этих двух центральных главах. Иван создал «Бунт»; он автор и «Легенды». По всему творчеству Достоевского проходит мотив борьбы разума с волей, в связи с проблемой о значимости человеческого хотения вообще. Мотив раздваивается, протекает как бы по двум струям. Одна звучит наиболее сильно, проникает самые глубокие, самые ответственные его творения, начиная от «Записок из подполья», через «Преступление и наказание», «Идиота» — в образе Ипполита, «Бесов» — в образе Кириллова и кончая карамазовским «Бунтом», — это признание абсолютности человеческого «я», абсолютной ценности за каждым малейшим проявлением его воли — словом, тот культ человеческой свободы, который наиболее элементарно выражен в словах подпольного человека, противопоставляющего идее прогресса в позитивно-социальном его понимании «свое собственное, вольное и свободное хотение, свой собственный, хотя бы самый дикий каприз, свою фантазию... — вот это-то все и есть та самая пропущенная, самая выгодная выгода, которая ни под какую классификацию не подходит и от которой все системы и теории постоянно разлетаются к черту».

Другая противоположная струя, наиболее полно воплощенная в «Великом Инквизиторе», слышится явно только в «Бесах» — в образе Петра Верховенского и в шигалевщине, а еще раньше — как бы в потенции, лишь предчувствуемая — в теории Раскольникова о делении людей на обыкновенных и необыкновенных, на трусливую, слабовольную покорную массу, по которой пророк имеет полное право палить из пушек: «повинуйся, дрожащая тварь», и на смелых и гордых властелинов — Наполеонов, Цезарей,

Александров Македонских, которым «все позволено». Великий Инквизитор, конечно, избранный, один из десяти тысяч «знающих тайну», и к массе питает презрение. Раскольников весь в первой части формулы, мучения его в том, что он «не выдержал», тоже оказался «не смеющим». Инквизитор же строит свою теорию на второй части формулы, на том, что человек вообще не выносит свободы; свобода для всякого бремя непосильное. Но где тот конкретный реальный образ, тот частный случай, который всегда предшествует у Достоевского обобщающему символу? Своеволие проявляют у него почти все: и великие, и ничтожные, и гордые, и забытые. Слабую тень своеволия, своего собственного хотения, обнаруживают и юродствующие, в своем унижении, в своем юродстве гротескно подчеркивающие эту черту свою. В этом отношении линия от «Бедных людей» до «Бунта» остается непрерывной. Нисходит ли такая же линия и у «Легенды»?

В конце 1846 года, уже после «Двойника», «Прохарчина» и других повестей в стиле «бедного человека», Достоевский вдруг затосковал, почувствовал себя слишком тесно в сетях «гоголизма». Он пишет брату: «Все мои планы рухнули и уничтожились сами собою. Издание не состоится, ибо не состоялось ни одной из тех повестей, о которых я тебе говорил. Я не пишу и «сбритых бакенбард». Я все бросил, ибо все это есть не что иное, как повторение старого, давно уже мною сказанного. Теперь более оригинальные, живые и светлые мысли просятся из меня на бумагу... Я пишу другую повесть, и работа идет, как некогда в «Бедных людях», свежо, легко и успешно». Под этой «другой повестью», не похожей на «все старое, давно уже мною сказанное», нужно разуть «Хозяйку». От «шинельного» реализма, оказавшегося слишком узкой формой, Достоевский бросается в другую крайность: к форме приподнятого, в стиле Марлинского, quasi-романтизма.

Белинский назвал «Хозяйку» «нервической чепухой», и в известном смысле был прав. Сделан крутой поворот назад, к полосе уже пережитой, и этот «романтизм», после первой же пробы, оказался для Достоевского еще более неприемлемым, чем «гоголизм». Но именно в «Хозяйке» и проявилось в первый раз психологическое обоснование идеи Великого Ин-

квизитора, зазвучала явственно вторая струя мотива воли. В рамках сюжета, построенного, выдержанного до конца, по контрасту с сюжетом герценовского романа «Кто виноват?», печатавшегося в том же сорок шестом году в «Отечественных записках», разворачивается напряженнейшая борьба между «героем», одним из «избранных», смеющим переступить всякие грани, и человеком из «большинства», тихим и слабым мечтателем, воля которого, хрупкая, ломкая, вспыхивает лишь мгновениями. Победа, конечно, на стороне первого, и одерживает он ее без всякого насилия над своей жертвой. В неудачной литературной форме дан очень тонкий психологический анализ воли этого среднего человека из большинства, и на нем-то, на этом анализе, сосредоточена вся повесть. Вот как формулируется результат анализа.

«Слабому человеку одному не сдержаться. Только дай ему все, он сам же придет, все назад отдаст; дай ему полцарства земного в обладание, попробуй — ты думаешь что? Он тебе тут же в башмак тотчас спрячется, так умалится. Дай ему волюшку, слабому человеку — сам ее свяжет, назад принесет...»

Тема Великого Инквизитора разворачивается в сфере глубочайших вопросов этики и религиозной метафизики. Сила мысли, глубина знания человеческого сердца достигают пределов сверхчеловеческих. В перспективе все прошлое и будущее человечества, все трагические усилия, все муки которого воплощены в этом страшном поединке девяностолетнего старца со вторично пришедшим Спасителем. Снято ли улыбкой сострадания и кротким тихим поцелуем то обвинение, которое ему предъявляют, что он был слишком горд в своих требованиях, не предвидел будущей истории, переоценил божеское в человеке и тем погубил его?.. Старый инквизитор так обосновывает свое богоборчество:

«Не Ты ли так часто тогда говорил: «Хочу сделать вас свободными?.. Но вот Ты теперь видел этих свободных людей... О, эти люди уверены, и именно ныне более, чем когда-нибудь, что свободны вполне, а между тем сами же принесли нам свободу и покорно положили ее к ногам нашим. Ибо... ничего и никогда не было для человека и для человеческого общества невыносимее свободы... более угнетающего, более страшного бремени, чем свобода выбора...»

Так сходятся у Достоевского начала и концы. Единичный факт вырастает в колоссальный мировой символ; психология единого малого существа отражает в себе трагическую в своей немощности душу всего человечества.

ДОСТОЕВСКИЙ И ГЕРЦЕН

(К изучению общественно-политических воззрений Достоевского)

I

«...Мало того, хотя ему и жаль было этих «недовершенных созданий», но он не только не каялся в своей поспешности, а считал ее делом необходимым и полезным. Для него главное было подействовать на читателей, заявить свою мысль, произвести впечатление в известную сторону. Важно было не само произведение, а минута и впечатление, хотя бы и не полное. В этом смысле он был вполне журналист и отступник теории чистого искусства...» *

Если при изучении художественных творений Достоевского эта черта его, отмеченная Страховым, должна быть принята во внимание с большой осторожностью — мысли и цели случайные вряд ли могут резко отражаться в самой основе сложных художественных концепций, годами вынашиваемых, — то при изучении его общественно-политических воззрений, по крайней мере тех, которые отпечатались в его журнальной деятельности, с нею, с этой чертой, считаться приходится весьма часто. Нужно сделать одну лишь оговорку: причина здесь, по всей вероятности, не столько в читателе, сколько в нем самом. Достоевский стремился не столько к тому, чтобы подействовать на читателя, ему не давать покоя своими мыслями, сколько к тому, чтобы заявить немедленно про свою непокорную мысль, излить свое собственное беспокойство. Его мысли носили бы, наверное, тот же

* Страхов Н. Н. Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 1. С. 216.

страстный, тот же моментный характер, если бы он даже был постоянно принуждаем к молчанию, не имел бы в виду никакого противника или друга. Так же обрывчато, вспышками, думал он и на каторге, и в батальоне, и в те томительные годы заграничной жизни, когда тоска по России причиняла ему мучения, быть может, не менее острые, чем Омск и Семипалатинск*.

Отдаваться полностью отклику на всякий удар извне, откуда бы этот удар ни исходил, не насиловать факты, прилаживая их к системе своих мыслей — факт из личной ли жизни, из жизни русского народа или народа западноевропейского, — а ему себя подчинить, отвечая на него со всею страстью, со всею силой убежденности, на какую только он один был способен, точно в нем, в этом факте, вся суть его стремлений, единственный смысл всех его чаяний в прошлом и на будущие времена, — вот что создает все своеобразие его публицистики, делает ее такой волнующей, страстной, нередко и пристрастной, такой порою узкой и в то же время углубленной.

Противоречий, кажется, полна вся журнальная деятельность Достоевского. Она прежде всего двойственная, вся проникнута той напряженной борьбой взаимно исключаящих истин, которая неустанно кипела в его душе, никогда не испытавшей радости уравновешенности. «Он умер в самом горячем процессе борьбы добра и зла» — так сказал про него Толстой. Если при жизни Достоевского политическая позиция его считалась определенной, в стане «победителей», вплотную придвинутой к позиции кн. Мещерского или — фигуры покрупнее — Победоносцева, то очень скоро, после смерти, стало ясно, что здесь кроется крупное недоразумение: современники пересердствовались, путая конечные цели и тактику, идеалы и способы их осуществления; и еще чаще — за обычностью ходячих слов и понятий не ощущали они той взрывной силы, которую мы, потомки, независимо от того, принимаем или отвергаем те или другие его воззрения, чувствуем ныне в его как будто старых «охранительных» идеях и терминах. Ведь не нужно насиловать ни цитат, ни хронологии, чтобы на основа-

* См. письма к брату из крепости и Майкову из Женевы // Там же. С. 67—72 и 167—179.

нии его писаний, художественных и публицистических, и не одного какого-нибудь периода, а всей его жизни, — чтобы на основании этих писаний показать, что как был Достоевский, до каторги, пламенным защитником «униженных и обойденных», последователем Белинского — социалиста, Жорж Санд и Фурье, так и остался он им до конца. В «Бесах» отразилось впечатление от Женевского съезда Первого интернационала, на котором были и русские. Нигилизм он оставил — бежав за границу — огрубелым, доведенным до последней степени пошлости; шигалевщина вовсе не отрицание идеи революции: страстью Достоевского, силой негодования его руководит не сущность движения, не сама цель, а средства и способы ее осуществления. Недаром в письмах за период «Бесов» не одно только торжество утоленной злобы — в них нет достаточной уверенности в своей правоте и ощущается ясно тревога: «он оторван от России и, быть может, многого уже не знает в ней». По чувству глубочайшей ненависти к омещанившейся Европе, к тупому самодовольству буржуа, как ему казалось, дописывающего последние штамповые страницы обезличенной истории западных народов, только он один может стать в уровень с Герценом. И это неизменно характеризует Достоевского — в продолжение всей его жизни*.

Но, с другой стороны, в том же счастливом положении, тоже не насилуя ни цитат, ни хронологии, окажется и консерватор, и воинствующий националист, и православный клерикал; еще с большим правом они могут ссылаться — и ссылались, особенно при жизни, — на писания его конца 60-х годов и годов 70-х. То, что Достоевский твердил неустанно: «наше спасение в самодержавии, и все 80 миллионов русских, как один человек, исповедуют и ныне, как и встарь: «Ты наш отец, а мы твои дети», — это можно объяснить, в плоскости имманентной, как угодно: страхом перед общеевропейской революцией, которую он воспринимал как ужасную катастрофу, или жаждой во что бы то ни стало покорить в себе самом гордость гордого человека, снять с себя невыносимо тягостное иго своего собственного бунтарства смирением перед неодолимой стихией народной; эти и им

* См. хотя бы те же письма к Майкову. С. 168—279.

подобные слова тогда, в атмосфере политических страстей, звучали полным оправданием для внутренней правительственной политики того времени. И можно было сделать только такой вывод — православная церковь должна стать воинствующей — из его слов: «не православный не может быть русским» и «всякий народ до тех только пор и народ, пока имеет своего бога особого, а всех остальных на свете богов исключает без всякого примирения; пока верует в то, что своим богом победит и изгонит из мира всех остальных богов» *.

«К востоку — вот направление исторических путей наших! Константинополь должен быть наш». И политика русская в Европе недостаточно национальна, напрасно так часто вмешиваемся мы в европейские дразги без всякой надобности и пользы.

И в то же время: «мы предугадываем, и предугадываем с благоговением, что роль русского народа — роль мессианистическая, установление общей гармонии на земле, истинной любви и братства между классами и народами всего арийского племени» **. Это при обязанности-то каждого народа, в том числе, конечно, и русского, «иметь своего бога особого, а всех остальных богов на свете исключать без всякого примирения, победить и изгнать их из мира!». А ведь эта мысль, о синтетическом, всечеловеческом, всеобъемлющем характере русской идеи, как мы увидим ниже, в концепции его политических и религиозных воззрений самая главная, и никогда она не давала никаких поводов формулировкой своей истолковать ее как боевую: высказанная впервые в конце 1860 года, как поясняет Страхов, в пору еще не совсем остывшего всеобщего умиления, когда Чернышевский похвалял славянофилов, а славянофилы — «Современник», она осталась его основой, любимой его мечтой до конца жизни, которую он высказывает с одинаковым пафосом в целом ряде журнальных статей в «Дневнике писателя» за все годы, с особенной силой и яркостью — в Пушкинской речи. И чудные страницы, обвеянные мягкой сумеречной грустью от ощущения далеких судеб страждущего человечества, порождены

* Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Пб.: Просвещение, 1911—1918. Т. 12. С. 149.

** Там же. Т. 19. С. 179.

ею в «Подростке», в «Идиоте» и в «Братьях Карамазовых».

Это примеры самые разительные, колеблющие основы мирозерцания. Можно бы еще указать на отношение Достоевского к русской интеллигенции: то требуется от нее полный отказ от своего прошлого, окончательное и бесповоротное возвращение на родную ниву — тогда мы почти у сферы идеи опрощения Толстого; то, наоборот, проповедуется: ей стоять непоколебимо за те великие культурные ценности, которые она приобрела за последние два века, с реформы Петра. И если народ интеллигенцию такой не примет, то «уж лучше остаться совсем одной, без народа», чем пожертвовать ему самым драгоценным, что у нее имеется: «Пусть уж мы оба погибаем врозь» *. Или отношение к Петровской реформе, постоянно меняющееся; к Белинскому: то он «самое позорное, самое смрадное явление в русской жизни», то... Белинский — «человек наиболее русский», и удостаивается он этой великой чести именно за безудержное увлечение его самым крайним западным течением — революционным социализмом.

Из этого хаоса противоречивых мыслей, идей и мнений с трудом можно прикрепить какую-нибудь мысль к определенной, более или менее точно отграниченной полосе, сказать про нее, что она есть начало «перерождения убеждений» или их завершения. Недаром большинство исследователей почти обходит общественно-политические писания Достоевского, точно в молчаливом согласии, что с ними особенно считаться не приходится: в русской литературе-де это не первая грустная безответственность великого художника, слабо сознающего свои границы; переступая их, он говорит о том, о чем следовало бы ему лучше молчать.

Нужно ли говорить, что это путь слишком легкий и уж действительно безответственный. В истории русской общественной мысли Достоевский-журналист — фигура огромная. Эпоха, в которую он жил и боролся и отстаивал свои идеи, сама по себе требует особого внимания и углубленности. Страсти, какие будила его мысль, чувство злобы или негодования против него нередко заслоняли правду в его словах, но, сознатель-

* Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 20. С. 51.

но или бессознательно, эта правда воспринималась, и взгляд противника от столкновения с его мыслями становился более острым и вдумчивым. В сущности, это была совершенно особая позиция — одного против всех, — равно далекая от правых и левых, позиция тоже своего рода «с того берега». «Дневник», от первой до последней строки, писался ведь им одним, и ни в одном журнале не было для «Дневника» органического места. Человек разрешал себе величайшую свободу, для нас, робких, почти непостижимую: никогда не лукавить, ни с другими, ни тем более с самим собою, не жертвовать ради прекрасной стройности и хвалимой последовательности ни одной своей мыслью, раз она оправдана данным моментом, данным переживанием. Не будем мы искать в этих неустрашимых противоречиях его, в этой ни на минуту не прекращающейся борьбе противоположных тенденций его мысли, готовой, рационалистически построенной системы, из которой логически с непреклонной необходимостью вытекают все частности. Достоевским-мыслителем и Достоевским-художником должна была руководить одна и та же устремленность, как к некоему идеалу — не к системе, располагающейся на плоскости, а к созвучности единой и цельной гармонии. По пути к ней звучали, в болезненном для слуха разногласии, как в настраиваемом оркестре, звуки различных тонов, высоты и силы. В его общественно-политических воззрениях многое может и должно быть отброшено как случайное, как материал душевно-биографический, искажавший эту внутреннюю, из себя развертывающуюся эволюцию. Будем исходить из высших его достижений, когда он поднимается над самим собой, делая величайшее усилие к созданию всеобъединяющего синтеза — таков единственный способ выяснения той основы, которая скрыта под грудой случайно приставшего к ней материала.

II

В художественном творчестве высшее достижение Достоевского — «Братья Карамазовы», в творчестве общественно-политическом — речь, произнесенная 8 июня на Пушкинском празднике. Оба достижения

близки не только во времени — когда речь была произнесена, «Карамазовы» еще не были окончены печатанием, — но и по содержанию. Мысли, в романе развернутые в художественных образах, в «Речи» сжаты почти в схему, но проникает их тот же повышенный пафос, которым обвеяна вся книга под заглавием «Русский инок», разрешающая искания Ивана. А Иван и есть самое полное воплощение сущности русского интеллигента, образ которого носился перед взором Достоевского во время «Речи». Ряд восходящих ступеней к последнему творению — все предыдущие художественные концепции Достоевского. Уже в «Бедных людях» из-под завесы стилистической, отчасти и сюжетной Гоголя и Гоголевской школы ясно выступает это трагическое начало в его творчестве и дальше развивается вширь и вглубь не прямо, а зигзагами: на каждой ступени немало таких образов и мыслей, неоправданных целостностью художественной композиции, вызванных к жизни случайностью, под влиянием того же преходящего момента, данного факта душевно-биографического значения.

Пушкинскую речь Достоевский произнес как мыслитель и художник в равной степени, и это был отчет за всю русскую литературу со времени Пушкина, за все идейные течения последних десятилетий, и прежде всего отчет за себя, в своих исканиях и достижениях. Здесь современники, воспринимая его «Речь» как «событие», заслуживают полного доверия. Когда Достоевский произнес последние слова свои: «Пушкин, бесспорно, унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем», — в это самое мгновение всеми присутствовавшими там на празднестве ясно почувствовалось, что тайна эта разгадана, и разгадал ее именно он, Достоевский, вот здесь, на этом месте, на эстраде, в этом гениальном слове, примирившем все партии, все частные идеи, которые каждая из них «с таким трудом и так упорно отстаивала», снявшем все противоречия — свои и чужие. «Рядом со славянофилами, обнимавшими меня и жавшими мне руку, тут же, на эстраде, едва лишь я сошел с кафедры, подошли ко мне пожать мою руку и западники, и не какие-нибудь из них, а передовые представители западничества, занимающие в нем первую роль, особенно теперь. Они жали мне руку с таким же горячим и искренним

увлечением, как и славянофилы, и называли мою речь гениальной, несколько раз, напирая на слово это, произнесли, что она гениальна» *. В эту минуту покорены были его правдой не одни только старые западники, как Тургенев, у которого были все основания относиться к словам Достоевского с большим предубеждением, но и мученик-народник Глеб Успенский, и — что еще ценнее — та безымянная подвижническая революционная молодежь, которая тогда так горестно и так страстно искала оправдания себе, не понятой и покинутой своими отцами и старшими братьями. Это о ней и за нее говорит Успенский, что в «Речи» Достоевского он услышал такой призыв к молодому поколению: «Ваше неуменье успокоиться на личном счастье, ваше горе и тоска о несчастье других и, следовательно, ваша работа, как бы несовершенна она ни была, на пользу всеобщего благополучия, есть predeterminedенная всей нашей природой задача — задача, лежащая в сокровеннейших свойствах нашей национальности» **. Потом Успенский иначе понял и оценил «Речь» Достоевского, но первое впечатление было такое, и оно-то и было правильное.

На высотах подолгу не удерживаются, и люди вскоре вновь подпадают под власть старых слов и прежних позиций. В «Объяснительном слове к Речи» Достоевский как бы намеренно подчеркивает, что он «славянофил», что «партия» вполне согласна с его выступлением, а идея, которую он высказал на празднике, «была уже не раз если не высказываема, то указывается ими». Так отграничивает он сам «событие» моментом чрезвычайно кратким, когда в слове, им сказанном, воспринималось нечто гораздо большее, чем оно обычно означает, — старые понятия и формулы языка не исказили основы его идеи. Ибо перед взором его носились образы далекого будущего, рисовались широкие общечеловеческие перспективы, ощутимые в своей реальности именно потому, что за ними чувствовался его огромный внутренний опыт, им пережитый в течение двадцати целых лет после

* Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 149.

** Успенский Г. Полн. собр. соч. Киев. 1903—1904. Т. 9. С. 262.

того, как перспективы эти впервые открылись перед ним и дали ему силу и право сказать «благоговейно» о будущей русской идее как о синтезе «всех тех идей, которые с таким упорством, с таким мужеством развивает Европа в отдельных своих националистах», — о русской народности, в которой «все враждебное в этих идеях найдет свое примирение и дальнейшее развитие».

И тут нужно определенно сказать, что эта вера его в мессианистическое значение русского народа имеет под собою в виде основы не одни только религиозные его воззрения. Достоевский шире какой бы то ни было концепции; можно на основании его писаний с полным правом рисовать целую философскую систему, в которой философия истории займет исключительное место, и вне его христианской телеологии. Во всяком случае, с плоскости имманентного восприятия и реалистического толкования окружающего мира он никогда не сходил. Говоря с современниками их языком, он обнаруживал в этом не только то, что он «журналист», что он приспособливается к «идеям» века, но что он и сам в них, в этих идеях, и тоже мыслит — не случайно, а органически-необходимо — «по-современному». Как не пропадал никогда его опыт художественный и нет возможности понять «Братьев Карамазовых» вне эволюции, нисходящей в основных своих чертах уже к «Бедным людям», так не пропадал никогда и опыт его общественно-политический. Плоскости, в которых этот опыт воспринимался и получал свое освещение и обоснование, существовали как бы одновременно, находились в чрезвычайной близости между собою, и до конца своих дней Достоевский умел становиться и становился сразу на несколько точек зрения. Орудием борьбы его с «веком» было далеко не религиозное православие, оно не было по крайней мере его главным орудием. Нам думается, это будет гораздо ближе к истине, если воздержимся от определения его философии истории как системы теологической. Как ни велика та роль, которую играет у него христианство в процессе истории, — оно все же не более как идея в смене других идей, осмысливающих все прошлое и будущее человечества. Мы не должны поддаваться соблазну, заключающемуся в том, что проецировать точку зрения Достоевского до конца можно, б[ыть] м[ожет], лучше всего в духе и направ-

лении Вл. Соловьева. Как они ни близки в целом ряде пунктов — это все-таки было бы сужением системы мыслей Достоевского, сведением нескольких плоскостей к одной. Но что характерно для него, как нечто постоянное и неизменное, — это его идеалистическое толкование истории, связанное с общим его философским мирозерцанием, столь родственным с платонизмом. Проводя принципиальную разницу между процессом космическим и процессом историческим, Достоевский главным образом настаивает на том, что история не есть процесс, развивающийся согласно железным законам природы: она результат свободного делания, постоянно растущее вширь и вглубь, все более и более захватывающее действие человеческое, в котором некие предвечные идеи находят свое воплощение. Впрочем, быть может, даже и это определение — «предвечные» — тоже не совсем осторожное; поскольку его внимание целиком сосредоточено на мире имманентности, правильнее, пожалуй, было бы сказать так, что мысль Достоевского занята преимущественно теми идеями, активность которых на протяжении человеческой истории достаточно ощутима и может быть уловлена в разные моменты их внутренней диалектической эволюции. Одно ясно, что для него всякая последующая историческая стадия всегда является ступенью восхождения в том отношении, что некая частная идея или сменяется более общей, или, в процессе реализации своей, идея становится для человека более ощутимой и опознанной.

Именно светом такого понимания жизни имманентной и процесса истории, понимания, пробивающегося во всем его творчестве: и художественном, и публицистическом — Достоевский и пытается осветить в Пушкинской речи прошлое и будущее мира, воспринимая это прошлое и будущее сквозь призму русской истории и русского настоящего. И здесь прежде всего приходится ставить вопрос о моменте перелома в русской истории, о Петровских реформах. С этой точки зрения — эволюции идей и их преемственности в общечеловеческих размерах — вопрос о значении и смысле реформы Петра не может казаться устарелым и должен быть вновь перерешен. Пусть для деятелей настоящего момента, для работников сегодняшнего дня, вопрос этот потерял свою былую остроту, с которой он некогда ставился славянофила-

ми и западниками — пути жизни русской равно отделились как от Московской Руси, так и форм западно-европейских, — но если стремиться обнять единым смыслом все прошедшее и предстоящее в судьбах всего человечества, то это пункт чрезвычайно яркий, носящий определенный характер какого-то резкого перелома и именно общечеловеческого значения. И Достоевский в первый раз приемлет эту реформу безоговорочно, и не только приемлет ее, но ее-то и считает началом нашего сознания, исключительным по своей важности моментом, когда идея, которую воплощает в своей истории русский народ, из области слепого инстинктивного ощущения переходит в область ясного сознательного делания.

И точно Достоевский самого себя судит и, во всяком случае, «партию» свою, когда говорит, что «нелепо было бы думать», что реформа «была для нас только усвоением европейских костюмов, обычаев, изобретений и европейской науки». Петр, быть может, первоначально и начал производить ее только в этом смысле, то есть в смысле ближайше утилитарном, но «впоследствии, в дальнейшем развитии своей идеи, он, несомненно, повиновался некоторому затаенному чутью, которое влекло его, в его деле, к целям будущим, несомненно огромнейшим, чем только ближайший утилитаризм». Так окончательно снимается с него вина в самовластии, и дело его становится глубоко народным, а потому и общечеловеческим. Если до сих пор старые славянофилы и вместе с ними и он сам твердили часто, что народ «отшатнулся от его реформы», что реформа была великая историческая ошибка, нарушившая естественный ход национального развития, то здесь Достоевскому кажется, наоборот, что это был акт самый национальный, что «в реформе Петра народ несомненно ощутил своим предчувствием почти тотчас же некоторую дальнейшую несравненно более высшую цель... ощутил ее непосредственно и вполне жизненно и немедленно же принял реформу как свою».

Народ принял европейскую культуру как историческую необходимость, как этап на пути своей истории; но европейская культура, само собою разумеется, есть только форма промежуточная; она должна быть преодолена, принесена в жертву более высокой форме, которой предназначено воплотить в себе идею

всеобъемлющую, синтетическую по отношению к ее частным идеям. Оттого Достоевский и объявляет, что «все это славянофильство и западничество наше есть одно только великое у нас недоразумение, хотя исторически и необходимое». Со стороны славянофилов было, пожалуй, нечто даже большее, чем одно недоразумение: скорее грех, и великий грех, в самой основе их концепции, непростительная слепота в прозрении грядущих судеб человечества. В своем стремлении к национальному самоутверждению они недостаточно оценили эту основную черту русского народа, его универсализм, исказили лицо истории согласно узкой своей схеме. Там, где действовал глубокий и правильный инстинкт, определенное предчувствие тех великих задач, которые предстоит разрешать русскому народу, они увидели одну лишь измену. Ибо не только западники, ничтожное, как славянофилам казалось, число сторонников Петра, а «все мы» — весь народ, по крайней мере в наиболее сознательной своей части, — «сразу, с полной любовью приняли в душу нашу гении чужих наций, всех вместе, не делая преимущественных племенных различий, умея инстинктом почти с самого первого шага различать, снимать противоречия, извинять и примирять различия».

Так подходим мы к основной теме Пушкинской речи Достоевского, к такому «колоссальному явлению», как творчество Пушкина, на котором он главным образом и «обосновывает свою фантазию». Те самые черты, которые проявились в начале «реформы» как бы пассивно, в характере лишь восприятия нашего чужих идей и гениев, спустя только век оказались уже великой активной творческой силой, знаменем, действительно уже начертающим те великие цели, которые предстоит осуществить русскому народу. Творчество Пушкина, в своем органическом росте, начиная с круга как будто узкого, с «Русского Скитальца», через круг более широкий, через глубочайшее проникновение в сущность русского народного духа, — оно дало в третьей и высшей своей стадии «явление невиданное и неслыханное», обнаружило такого гения, какого еще никогда не было в мире, единственного в мировой литературе художника, обладавшего свойством перевоплощения своего духа в дух чужих народов, «перевоплощения почти совершенного, а потому и чудесного». Так ставится ясно

и определенно на одинаковый уровень с Пушкиным и Петр как проявление одной и той же сущности: Петр как задание и Пушкин как ответ на это задание,— оба они вскрывают основу русского духа, смысл тех путей, по которым шла история русского народа до сих пор, и оба же «способствуют новым направляющим светом освещению дороги нашей в будущем». Мы можем уже не предугадывать только — ибо «если это фантазия, то есть этой фантазии на чем основываться», — не только на одном Пушкине, но в той же мере и степени и на Петре, и на всей последующей, Петром предопределенной, истории нашей, что «стать настоящим русским, стать вполне русским... и значит только стать братом всех людей, всечеловеком, если хотите». В плоскости активного исторического делания, в уровень и в соответствие с теми «проклятыми вопросами», которые предстоит теперь разрешить миру,— это и значит: «внести примирение в европейские противоречия уже окончательно, указать исход европейской тоске в своей русской душе, всечеловеческой и все-соединяющей, вместить в нее с братской любовью всех наших братьев, изречь окончательно слово великой, общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен великого Арийского рода» *.

Реформы Петра, «наше прошлое», «наши даровитые люди», художественный гений Пушкина — вот тот основной материал в чисто психологическом освещении, которым Достоевский обосновывает, по крайней мере здесь, в Пушкинской речи, свою философию истории. На этой плоскости и построена и развернулась вся система его мыслей. Мы еще раз повторяем — это далеко не одна только дань времени, стремление говорить со своими современниками общим с ними языком. Это тот реалистический фундамент, который одинаково близок ему, как и фундамент религиозный.

«Я верую в Россию, я верую в ее православие... — А в Бога? В Бога? — Я... я буду веровать в Бога» **. Это вера не как у православного, а в

* Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 21. С. 443—447.

** Там же. Т. 12. С. 351.

православие, в «ее православие», а что касается Бога, то «я... я буду веровать в Бога», — если религиозный опыт, в такой слабой степени, почти отсутствие этого опыта, характерно не только для Шатова, но и для самого Достоевского, по крайней мере в известные моменты его жизни и до конца жизни, то нужно безусловно согласиться с тем, что Достоевский должен был внутренне, органически — не только в качестве способа доказательства — обосновывать свою веру в Россию и реалистически. И недаром тонут в Пушкинской речи обставленные с обеих сторон мыслями, ослабляющими их до степени аллегии, эти слова его: «Пусть наша земля нищая, но эту нищую землю «в рабском виде исходил, благословляя, Христос». Взята цитата чужая, точно не было своих слов для выражения своей религиозной идеи, в момент «Речи», очевидно, ступшевавшейся. И уж совсем по-земному звучит следующая фраза: «да и сам Он не в яслях ли родился»? И снова выдвигается главное доказательство: «В искусстве, по крайней мере в художественном творчестве, он (Пушкин) проявил эту всемирность стремления русского духа неоспоримо, а в этом уже великое указание».

III

В торжественно-патетической «Речи», где тон определяется главным тезисом: «Пушкин есть пророчество и указание», а предметом пророчества являются судьбы России среди всех других племен «великого арийского рода» — не могло быть места особенно спорным вопросам, возникавшим в связи с фактами и событиями современной европейской действительности, к которой современники относились с напряженным вниманием и не беспристрастно. Но мы знаем, что Достоевский понимает под «европейскими противоречиями» и «европейской тоской» и в чем будет заключаться это окончательное слово великой общей гармонии, которое «должен изречь» русский народ. «Великая общая гармония», «будущее хрустальное царство», «золотой дворец с мраморами и райскими птицами» — это все тот же будущий социалистический строй, которого Достоевский чаёт как спасения мира и в то же время отвергает в его

современном позитивном обосновании. В неизменно широких захватах его мысли, всегда работающей крайне возбужденно, нередко в ущерб ясности, — вопрос о социальном положении европейских стран занимает исключительное место. Ведь, в сущности, революция, катастрофичность — доподлинная стихия его творчества, и из двух возможных исходов Достоевский всегда принимает наиболее «трагический». В художественных произведениях основной темой его является не быт, не установленный уклад, а разрушение быта: падение и срывы, состояние ущербности, по меньшей мере. Точно так же, когда мысль его носится в сфере общечеловеческих проблем, то под видимой устойчивостью она ощущает подземные вулканические силы, и катастрофа общеевропейская для него не только возможна или допустима — он переживает ее совершенно реально, чувствует ее неизбежность; быть может, порою без особого сожаления, но всегда взволнованно, нетерпеливо ожидает этой катастрофы.

«Нынешний век кончится в старой Европе чем-нибудь колоссальным, то есть, может быть, чем-нибудь хотя и не буквально похожим на то, чем кончилось восемнадцатое столетие, но все же настолько же колоссальным, стихийным и страшным и тоже с изменением лика сего» *.

Так твердит Достоевский неустанно в годы шестидесятые и особенно упорно — семидесятые. В «Зимних заметках о летних впечатлениях» славянофильское «гниение Запада» конкретизировалось для него в герценовский «покой мещанства». В эту же пору, в годы семидесятые, Достоевский отграничивает власть мещанства в пределах одного только класса буржуазного и знает, что «униженные и обойденные» пока от него свободны, по крайней мере как сила разрушающая. Если воображение Герцена питалось главным образом эпохой падения Рима, сосредоточивалось преимущественно на внутреннем состоянии спокойного в своем неведении умирающего античного мира, на быте выродения, если можно так выразиться, — то воображение Достоевского в такой же мере приковала к себе эпоха Великой французской революции, момент крушения быта и рождения

* Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 21. С. 172.

нового мира, — кровавые и героические призраки и события у самой грани перелома.

Достоевский говорил об этой приближающейся европейской катастрофе тем более смело и уверенно, что это было настроение общее, охватившее тогда и самое Европу: тот же близкий конец буржуазному миру предрекали с не меньшей решимостью, чем он, такие ясные умы, как основатели так называемого научного социализма Энгельс и Маркс. Именно в пределах этого столетия, девятнадцатого, — был уверен Достоевский, — история буржуазного мира и завершит свой полный круг. Его историко-философское обоснование этой уверенности ясно: «Великая французская революция не удалась; новая формула всемирного единения оказалась недостаточной, новая идея незавершенной». Если история человечества есть процесс воплощения идей, стремящихся к своей реализации, наиболее полной, оформляющей как можно большее количество материи, то идея, провозглашенная французской революцией, оказалась для человечества слишком узкой; вне ее формулы очутились целых три четверти человечества «униженных и обойденных»; они-то и постараются теперь исправить эту формулу, и, конечно, теми же самыми мерами, какими человечество действовало в 1789 году, под предводительством удостоившейся ее благ одной только избранной четверти его. Если уж тогда ясно было, что человек надеется только на свои силы и думает уж «окончательно и бесповоротно» устроиться на земле одними лишь своими средствами, то тем более в наше время, когда идеей века стал атеизм. И пусть французская революция не удалась, пусть мучительно разочарование, постигшее после нее Европу, — западное человечество еще раз попробует свои силы в таком же роде; ведь другого выхода у него нет и уже не может быть.

Но само собой разумеется, что с точки зрения конечных судеб человечества это этап переходный. Идея социального благополучия, воспринятая как последний смысл и цель истории, есть идея ущербная, в себе самой носящая свою гибель. И здесь-то и начинается роль будущего русского народа, поскольку он один призван осуществить в своей истории единственно истинную, наиболее полную идею, на основе совершенно иной.

Точно отдаленно отражая ход мыслей Лаврова и Михайловского, приспособляя их воззрения к своей колеблющейся, постоянно перестраивающейся концепции, Достоевский проводит здесь резкую грань между объективным ходом истории — он называет ее просто историей — и субъективными устремлениями свободных человеческих волей, руководящихся внутренними велениями, истекающими из глубин интуиции. Между этими двумя факторами не ищет он согласованности: ясно сквозит мысль, что на долю Европы выпала история, на долю России — свободно творящая воля. Отмирает идея и вместе с нею соответствующие формы жизни, падая как бы в объятия косности, которая приобретает над ними свою власть. Это и дает право рисовать иногда пути исторические для западных народов как пути непреложные, развертывающиеся по железным законам природы. Пути же русского народа — как дальнейшую и высшую стадию внутренней эволюции вечно становящегося Духа, являющегося по отношению к имманентному миру силой всегда активной, свободно формирующей.

Но бывает иногда так, что Достоевский как бы забывает про эту антитезу свою, сосредоточивая мысль на судьбах одной только Европы, и тогда воскресают старые его идеалы в форме, близкой к той, в какой они рисовались ему в годы светлой молодости, еще до каторги; тогда грядущая социальная революция уже не кажется ему только катастрофой, только вихрем разрушающим, моментом окончательного распада органического целого; тогда борьба за социализм приобретает для него свой высший смысл, переносится из плоскости звериной в плоскость «человеческую», санкционируется как стремление к нравственной правде, как продукт той же свободной творческой воли тех исключительных, высших умов, «которые по вековечным законам природы обречены на вечное мировое беспокойство, на искание новых формул идеала и нового слова, необходимых для человеческого организма». «Обреченные на вечное, да еще мировое беспокойство, на искание новых формул идеала и новых слов» — в устах Достоевского это высшая похвала, такой характеристики удостоиваются у него его лучшие люди: Раскольников, Версилов, Иван Карамазов.

Да и черты эти почти все «русские», те самые, которые составляют исключительную особенность русского духа, универсального, всечеловеческого, «всеобъемляющего, синтетического по преимуществу».

Версиров, одержимый русской тоской, великой, особенной, не только за Россию, а за Европу — вернее, преимущественно за Европу, — не православный, пожалуй, даже не христианин, а «деист, философский деист, как вся наша тысяча»; и он представляет себе ясно тот период, для него «даже сомнений нет, что он настанет»: бой уже кончился, и борьба улеглась... и великая любовь обратилась у всех людей на природу, на мир, на людей, на всякую былинку. Пусть — завтра последний день мой, думал бы каждый, смотря на заходящее солнце; но все равно, я умру, но останутся все они, а после них дети их, — и эта мысль, что они останутся, все так же любя и трепеща друг за друга, заменила бы мысль о загробной встрече» *. Эта светлая всеобъемлющая, немного только грустная всеобщая любовь — она наступит в момент, близкий к завершению всеевропейской истории, ответит на все наши вопросы тем, что просто их снимет: они сами собою погаснут, как мысли, в нашем уме. Идея бессмертия переносится в плоскость реально-психологическую в виде ощущения любви, охватывающей всю Вселенную, все человечество, на бесконечные времена.

Но до наступления этой великой любви бой все же должен быть, борьба неминуема, и вместе с нею «проклятия, комья грязи и свистки» — словом, вся «сапожность» процесса, которая необходима, ибо «действительность и всегда отзывается сапогом, даже при самом ярком стремлении к идеалу». Идеал наступит потом, и он так прекрасен, что вполне оправдывает и по-своему даже осмысливает всю «сапожность» ведущих к нему путей. Будут и должны быть «комья грязи» и «проклятия» — к этому ведет весь процесс европейской истории XIX в. — ее главные вершители, буржуазия, которой должно быть отомщено за то, что исказила лик человеческий и лик истории еще в самом начале своего господства. Уже ясно определилось то, что происходит в Европе.

Как только буржуазия, окончательно восторжествовав, «объявила, что дальше и не надо идти,

* Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 15. С. 295—296.

и некуда идти, что для них-то «формула» уже осуществилась, так сейчас эти беспокойные умы и бросились ко всем униженным и обойденным, ко всем не получившим доли в новой формуле всечеловеческого объединения, провозглашенной французской революцией 1789 года, и провозгласили свое уже новое слово, именно необходимость всеединения людей уже не в виду распределения равенства и прав жизни для какой-нибудь одной четверти человечества, оставляя остальных лишь сырым материалом и эксплуатируемым средством для счастья этой четверти человечества, а напротив, всеединения людей на основаниях всеобщего уже равенства, при участии всех и каждого в пользовании благами мира сего, какие бы они там ни оказались» *. И теперь противостоят они непримиримо резко, оба эти мира: мир отживающий, буржуазный, и мир грядущий, мир «униженных и обойденных», руководимых лучшими беспокойными умами, ищущими новых слов и идеалов. Правда на стороне последних, история за них и с ними — они последний мост к грядущему счастью, к идеалу всезахватывающей любви.

Однако, как бы ни колебалась оценка, даваемая Достоевским социальной борьбе в Европе, в зависимости от того, проносится ли в данный момент перед его воображением один только Запад вне чаемой связи с великой миссией русского народа или в связи с нею — в основе плана рисуемого будущего все же чаще всего лежит убеждение, что завершающее слово скажет именно народ Русский. Если поставить вопрос: может ли это великое слово предупредить катастрофу Европы? Предупредить не насилем, конечно, не железом и кровью, а соблазняющим примером осуществленного свободной человеческой волей идеала: той великой общей гармонией, которая будет установлена русским народом уже окончательно, «без боя и без крови, без ненависти и зла», разрешив «все-европейский роковой вопрос о низшей братии» на самых незыблемых основаниях, на основе истинной любви и братства? — то всегда одинакового ответа на этот вопрос у Достоевского мы не находим. Но, кажется, это будет вернее, если скажем, что катастрофа европейская представляется ему все же неизбежной;

* Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 21. С. 178.

роль же русского народа начнется именно после того, как «вся Европа будет залита кровью», когда обнаружится вся несостоятельность и этой последней попытки западного человечества устроиться своими средствами; тогда тоска, уже ныне испытываемая Европой, возрастет неизмеримо, она станет неимоверно мучительной по своей безысходности; тогда только Запад и обратится к России за окончательным исходом этой своей неразрешимой тоски. Оттого Достоевский и останавливается так часто на последнем моменте перед решительной битвой, на тех психологических причинах, которые делают эту катастрофу неминуемой. «Старый порядок вещей» — твердит он много раз — без боя места своего не уступит. Он чувствует себя еще достаточно крепким и способен на всякого рода соединения против нового. Но если бы даже и хотел уступить, то катастрофы все равно не миновать, «страшные дела должны быть, ибо время уступок уже прошло». «Нищие не пойдут уже ни на какие теперь соглашения, даже если бы им все отдавали: они все будут думать, что их обманывают и обсчитывают. Они хотят расправиться сами» *. И еще и еще раз предрекает он им полную победу. Эти миллионы слепых и несчастных людей со своим лозунгом «Прочь с места, я стану вместо тебя» — «победят несомненно». «Против того нового, грядущего, настоящего и рокового, против грядущего вселенной обновления новым порядком вещей, против социального, нравственного и коренного переворота во всей западноевропейской жизни» ** — против всего этого, что несут с собою эти «нищие», никому не устоять: ни республике, ни католической церкви, ни всяким другим старым силам Европы. Достоевский говорит все это преимущественно Франции. Как в 1789 году, в ней-то и начнется это «страшное потрясение и колоссальная революция, но она несомненно грозит потрясти все царства буржуазии во всем мире, грозит скосырнуть их прочь и стать на их место» ***.

Так вырисовывается определенно и ясно, что Достоевский понимает в Пушкинской речи под «непримиримыми противоречиями Европы» и ее «неразре-

* Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 20. С. 100.

** Там же. Т. 21. С. 169.

*** Там же.

шимой тоской», подводится под них глубокое реальное обоснование. Слышится ему явственно веяние черных крыльев приближающегося рока, и Запад уже кажется ему кладбищем, на котором похоронены такие дорогие и близкие нам покойники. В объяснительном слове к «Речи» Достоевский охотно раскрывает смысл этих слов, которые могли кое-кому показаться неясными, и тон его уже не примирительно-торжественный, а раздражительный и жестокий. Он полагает, что после минувшего всеобщего увлечения его «Речью» прежние противники снова восстанут против него и будут с ним спорить и издеваться над его «фантазией». Очень характерно, что этих противников он видит не среди крайних левых, не среди социалистов-народников, а среди эпигонов западничества, среди либералов. С первыми ему, в сущности, не о чем спорить. Как бы они ни расходились в вопросах религиозно-нравственного порядка, в вопросах философских, в частности философии истории, — в плоскости реальной действительности, оценки фактов и событий современной европейской жизни у них, в сущности, нет никаких пунктов расхождения. Для него много значит уже одно то, что они тоже верят в «своеобразное развитие» России — «своей органической силой», — тоже проповедают, что русский народ, быть может, минет язва капитализма и вместе с ней, быть может, и ожидающая Европу революция. Когда Достоевский говорит в конце объяснительного слова, что с передовыми представителями нашего европеизма, со всеми образованными и искренними русскими людьми ему «уже будет почти не о чем спорить по крайней мере из основного, из главного, если даже одну половину примут они, то есть признают хоть самостоятельность и личность русского духа, законность его бытия и человеколюбивое, всеединяющее его стремление» *, — то, без сомнения, о народниках говорит он это; он как бы закрепляет — подчеркивает его истинность — именно то первое впечатление от «Речи», о котором с таким глубоким сочувствием отозвался Глеб Успенский. Но другое дело либералы. Эти хилые эпигоны старого, когда-то мощного по своей идейности, по существу верного, но уже давно выродившегося в болтливую «парную оппозицию» западничества.

* Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 21. С. 432.

Они все еще продолжают по-рабьи лебезить перед Европой; им только и нужно, чтобы «было достроено здание», и тогда уж мы окончательно уподобимся «таким совершенным организмам, как народы Европы». Вот они-то и будут смеяться над тем, что России, невежественной и убогой, предстоит сказать самое высшее слово — да кому! Европе, которой «гражданский строй, крепость этого строя, изумительное ее богатство» являются для нас пока лишь отдаленным идеалом. Достоевский собирает все аргументы свои против них, гневно и раздражительно, саркастически-зло издевается над ними, а в конце полемики выдвигает последний и самый главный свой аргумент: они, слепые, не видят, что «в Европе, в этой Европе, где накоплено столько богатства, все гражданское основание всех европейских наций», — насколько там «все подкопано и, может быть, завтра же рухнет бесследно на веки веков», а взамен наступит нечто неслыханно новое, ни на что прежнее не похожее. И все богатства, накопленные Европой, не спасут ее от падения, ибо «в один миг исчезнет и богатство» *. И дальше уж совсем близко к народникам: «если уж действительно так необходимо, прежде чем сказать новое слово европейским народам, стать самому народом богатым и развитым в гражданственном отношении», то почему же нужно непременно «рабски скопировать это европейское устройство (которое завтра же в Европе рухнет)? Неужели и тут не дадут русскому организму развиваться национально, своей органической силой, а непременно обезличенно, лакейски подражая Европе?» **

В одном из своих предисловий к «Письмам из Франции и Италии» Герцен бросает в близкое будущее несколько презрительных слов по адресу нарождающегося русского «мещанства»: «у нас в России, быть может, образуется слегка либеральная парная оппозиция... Мы должны пройти в нашей школе истории и через этот класс, — но рядом с другими» ***. В годы семидесятые этот класс уже образовался. Достоевский ненавидел и презирал

* Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 21. С. 427.

** Там же.

*** Герцен А. И. Сочинения и переписка с Н. А. Захарьиной. Пб., 1905. Т. 5. С. 3.

его в не меньшей степени, чем Герцен, и в борьбе с ним охотно и с полным правом пользовался орудием идеологов «других классов»...

IV

В Пушкинской речи Достоевский сделал попытку подняться над своими же собственными противоречиями и вернулся, углубив ее и шире, но не по-новому обосновав, к той самой идее, которую он в первый раз формулировал двадцать лет тому назад, когда выступил во «Времени» со своей «Почвой». Выше мы уже говорили, что это одна из постоянных его идей; на нее он нанизывал весь свой многосложный опыт, все свои наблюдения и думы над общественной жизнью, как русской, так и западноевропейской. В течение этих двадцати лет бывали случаи, когда, казалось, идея меркла и превращалась почти в пустую безжизненную абстракцию. Это были моменты его политических срывов; тогда частное бытовое, подчас и мелкое, выдвигалось на первый план и давало повод к сложным и тяжелым недоразумениям. В Пушкинской речи это случайное и частное было отброшено, идея очистилась и поднялась еще на большую высоту и стала на момент «синтезом» для всех партий и направлений в русской мысли. Но тут нужно определенно сказать, что объединяет она не всю «Речь», а только вторую ее часть, посвященную антитезе «Россия и Европа». Метод мышления и творчества Достоевского, всегда контрастами, сказался и здесь, и первая часть «Речи», где выдвинута другая антитеза: «Народ и интеллигенция», несмотря на все старания Достоевского придать своей «Речи» характер цельности и единства, не только не связана органически со второй частью, а противостоит ей как воплощение противоположной идеи, тоже обнаруживающейся целой и мощной струей в его художественном творчестве и в политическом мышлении. Это и есть те самые старые славянофильские черты народной веры и правды, которые преимущественно и имеют в виду, когда говорят о деятельности Достоевского: стремление к самоусовершенствованию, смирение, покорность и труд. Мысль не отступает от славянофильского шаблона: интеллигенция русская потому и страдает, потому

она и «скитальческая», что оторвалась от «силы народной», разучилась решать «проклятые вопросы» по «народной вере и правде». И виновата в этом все та же «великая Петровская реформа, разделившая все наше образованное общество на четырнадцать классов», пленившая его иноземными прелестями внешней культуры. Оторвавшись от народа, интеллигенция потеряла почву, гордая, одинокая скитается по ложным путям, «ударяется в социализм или в какую-нибудь другую подобную веру» и нигде не находит искомого идеала и покоя. И дальше следуют знаменитые слова: «Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость. Смирись, праздный человек, и прежде всего потрудись на родной ниве». «Не вне тебя — не в европейских землях и с их твердым историческим строем, с их установившейся общественностью и гражданской жизнью — правда, а в тебе самом; найди себя в себе, подчини себя себе, овладей собою, — и узришь правду». Очевидно, что «все это славянофильство и западничество наше вовсе не есть одно только недоразумение», и Петровской реформе нет никакого оправдания, и никакое «инстинктивное стремление к целям будущим, огромным: к самому жизненному воссоединению с народами Европы, к единению общечеловеческому», Петром не руководило; во всяком случае, народ реформы не принял.

Противоречие это со второй частью отнюдь не снимается таким тезисом, что большинство интеллигенции ищет целей своих и счастья не только для себя самого, но и всемирного, — ибо мысль эта окружена здесь таким контекстом, что она может быть принята только в укор, как суровое указание на то, что интеллигенция тратит лучшие свои силы бесплодно, в блужданиях по ложным путям. А между тем во второй части «Речи», если он еще на чем-нибудь, помимо творчества Пушкина, обосновывает «фантазию» свою, что «стать настоящим русским, стать вполне русским и значит только стать братом всех людей, всечеловеком», — то именно на этой черте интеллигенции, на том, что «дешевле, чем всемирное счастье, она не помирится». Целое сословие «неспокойных умов» — вся сознательная часть народа — с самой бескорыстной жаждой счастья не для себя, а для других, для всего мира. Народ, дающий такое единственное во всем мире цветение, действительно явля-

ется народом особенным, призванным сказать последнее синтезирующее слово страждущему человечеству. Достоевский перенес весь пафос, внушаемый этим фактом, во вторую часть «Речи», оставив в первой одни лишь порицания и суровые осуждения.

Разбирая роман Достоевского «Бесы», идеолог революционного народничества Н. К. Михайловский обратился к нему с такими взволнованными словами: «Если бы вы, г. Достоевский, ближе познакомились с позоримым вами социализмом, то убедились бы, что он совпадает с некоторыми, по крайней мере, элементами народной правды. Мы — я говорю «мы», потому что вмещаю себе в честь стоять в рядах этих Citoyen'ов *)», — мы поняли, что сознание общечеловеческой правды и общечеловеческих идеалов далось нам только благодаря вековым страданиям народа. Мы не виноваты в этих страданиях, не виноваты и в том, что воспитались на их счет, как не виноват яркий и ароматный цветок в том, что он поглощает лучшие соки растения. Но, принимая эту роль цветка из прошедшего, мы не хотим ее в будущем... Мы пришли к мысли, что мы должники народа, и ставим эту мысль во главу угла и нашей жизни, и нашей деятельности... Мысль о предпочтительности социальных реформ перед политическими — это характерная для нас мысль, и знаете ли, что она значит? Для «общечеловека», для Citoyen'a, не может быть ничего более блазнительнее свободы политической, свободы совести, слова, устного и печатного... и мы желаем этого, конечно. Но если все связанные с этой свободой права должны только играть для нас роль яркого и ароматного цветка — мы не хотим этих прав и этой свободы. Да будут они прокляты, если они не только не дадут нам рассчитаться с долгами, но еще увеличат их». Это был первый голос, к нему обращенный, тех самых русских Citoyen'ов, которых Достоевский до сих пор наблюдал лишь из прекрасного далека. Вернувшись на родину, Достоевский должен был узнать их поближе и почувствовать, как много общего у него с ними, с их глубочайшими муками совести за вековой неоплаченный долг перед народом, с их подвижнически суровым отказом на будущее от роли яркого и ароматного цветка. Мы остерегаемся от того,

*) Граждан (фр.).

чтобы утверждать здесь причинную зависимость, но мы все же должны отметить, что и Версилов, и князь Мышкин, и Иван Карамазов — те же всечеловеки, те же русские Citouen'ы, с теми же общечеловеческими идеалами и общечеловеческой правдой, и в дальнейшем, после «Бесов», вместо Шигалева и Верховенского появляются разве только Ракитины. Когда Достоевский произносил вторую часть своей «Речи» и говорил об исключительных особенностях русского духа, чарующий образ, нарисованный Михайловским, мог витать перед ним. Мы уже отметили выше — революционная молодежь почувствовала в Пушкинской речи себе оправдание, а не укор. По воле или помимо воли Достоевского стусеивался смысл первой части «Речи» — этого мы не знаем. Молодежь запомнила из нее только одно: «Русскому скитальцу необходимо именно всемирное счастье», и в этом наша национальная особенность.

В творчестве Достоевского — говорили мы — в частности, в его общественно-политическом мышлении, много связано с идеологией первой части его «Речи». Спор между западниками и славянофилами Достоевский воспринял не тогда, когда он был злобой дня, а гораздо позже; пережил его совершенно своеобразно и прежде всего в категории чисто психологической. В годы семидесятые он не был еще для него спором законченным, пережитым; он только осложнился в новых условиях, и в старые термины вкладывалось им иное содержание. И нетрудно уловить, как западничество часто сливается у него с понятием «интеллигенция», а славянофильство — с народной массой, с крестьянством. Мы уже знаем, что черты «западнические», черты сильно развитой личности, в крайности своих проявлений неминуемо кончающей мучительным для самой себя бунтарством, непосильным для человека своеволием — такой по крайней мере знал он ее по себе, — эти черты вызвали в нем обратное стремление к смирению и покорности, к чувству «сыновства» — к тем самым началам, какие ему хотелось видеть в народной стихии. Если в художественном творчестве это стремление вызвало к жизни такие образы, как Мармеладовы, Макар Долгорукий, князь Мышкин, Зосима и Алеша, то на почве политической оно будило в нем, вместо кротости и всепрощения, страстный гнев и ядовитую

злобу: ведь оно, быть может, еще осложнялось тем ужасом, который он мог испытывать от надвигающейся на Европу катастрофы. «Это странная и святая вещь, Европа... до слез и сжатий сердца мучают и волнуют нас судьбы этой дорогой и родной нам страны... пугают нас мрачные тучи, все более и более заволакивающие ее небосклон» *. И противопоставить можно, ей же во спасение, только «русское христианство», в котором, «по-настоящему, даже и мистицизма нет вовсе, в нем одно человеколюбие, один Христов образ,— по крайней мере это главное» **.

«Событием» сделала Пушкинскую речь одна вторая ее часть. В своем стремлении к реалистическому обоснованию идеи, в ней высказываемой, Достоевский часто покидал свое Православие: христианство и крестьянство для него синонимы, в православии противопоставляется церковности и обрядности как самое главное «живое чувство, обратившееся у народа нашего в одну из тех основных живых сил, без которых не живут нации». Достоевский упорно и страстно искал в окружающей действительности тех элементов, которые могли бы дать ему опору в правоте его идеи, и мучился и боролся с нею, с этой действительностью, когда она обнаруживала тревожные симптомы того, что и в России «гармония» может быть установлена средствами далеко не мирными. Первая часть «Речи», порожденная этой борьбой и этими муками, является той тенью, которую идея в окружающей обстановке неминуемо должна была отбрасывать. В чистом же своем виде, так, как она была высказана и обоснована в первый раз во «Времени», идея, как мы увидим ниже, непосредственно примыкает к системе мыслей Герцена, поскольку мы их знаем в «Письмах из Франции и Испании», «Письмах к Мишле», «Концах и началах» и в его книге «С того берега». Так Достоевский окажется своеобразным продолжателем традиции, идущей от первой попытки синтезировать западничество и славянство, данной именно Герценом. От герценизма к Пушкинской речи — таков если не единственный, то по крайней мере главный путь эволюции общественно-политических воззрений Достоевского.

* Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 21. С. 234.

** Там же. Т. 20. С. 309.

По мере изучения западничества и славянофильства все более и более утончаются грани между ними, и целый ряд их проблем и решений могут быть выведены за пределы тесных рамок партийности, будучи характерными для всей эпохи сороковых годов как в истории русской мысли, так и западноевропейской.

Мы разумеем здесь проблемы социально-исторического характера, и прежде всего проблему «об отношении лица к обществу и общества к лицу». Когда Герцен считает ее самой главной, самой «мучительной задачей века», то он в этом выражает не столько свой личный опыт, результат наблюдений своих над социальной и духовной жизнью западноевропейской, но и ту высоту мысли русской, на которую поднялись о д н о в р е м е н н о и реалисты западники, и романтики славянофилы.

На образном языке Герцена проблема эта гласит так: если Европа дала в своем развитии одну крайность: гордого своими нравами, независимого англичанина, которого «свобода основана на вежливой антропофагии», а славяне, Россия — другую противоположную крайность: «бедного русского мужика, безлично потерянного в обществе, бесправно отданного в крепость и в силу того служащего съестным припасом барину», то весь вопрос теперь заключается в том, как снять эти противоречия, как примирить их в дальнейшем развитии человечества, чтобы «сохранить независимость британца без людоедства, развить личность крестьянина без утрат общинного начала»? В этой красочной формулировке не только весь Белинский, общественное миросозерцание которого, в годы сороковые, зиждится, как известно, на двух неотъемлемых для него истинах: на признании главной творческой силой в истории данной конкретной личности со всеми ее отличительными особенностями, с ее пороками и добродетелями, с ее радостями и печалью — это с одной стороны, а с другой — на таком же безусловном признании, что «личность нуждается в обществе как в своем пополнении», ибо «как бы гениальна она, ни была, личность все-таки ограничена, и никогда не исчерпает самой собою не только всех сфер жизни, но даже и одной какой-нибудь ее сторо-

ны». С такой постановкой вопроса о «главной задаче века» соглашался и Хомяков, и Киреевский, и другие ранние славянофилы, поскольку и для них идеал жизни — та же гармония двух начал: личного и общественного, та же «британская независимость без людоедства и развитая личность крестьянина без утраты общинного начала». Так, Хомяков определенно признает этот грех за русской историей, что «права личности были не только оставлены в ней без внимания, но и совершенно принесены в жертву общему строительству». Совершена — говорит Хомяков — первая половина труда, и «пора обратиться ко второй, без которой вся прежняя работа, оставаясь чисто односторонней, потеряла бы всякое жизненное значение»*. В системе воззрений славянофилов началу личности, очевидно, отведено соответствующее место, и в связи с этим отношение к западноевропейской культуре и к последней полосе в русской истории — Петровскому периоду — совсем уже не такое отрицательное, как принято думать. В той самой статье, в которой дается философски-религиозное обоснование славянофильству, И. Киреевский прямо заявляет, что все эти «споры о превосходстве Запада или России принадлежат к числу самых бесплодных, самых пустых споров», что мы уже не можем забыть раз приобретенной западной образованности, тем более что прошедшие формы нашей образованности были все-таки частные переходящие формы и, следовательно, больше невозвратимы**. А. Хомяков еще конкретнее, еще смелее делает свои выводы из признанного им начала личности: «требование мысли, восстающей против стеснительного деспотизма, обычаев и стихий местных, он считает в сущности правым». Оно «нашло своего представителя — Петра Великого, давшего ему полный перевес и быструю победу». И «как бы строго ни судила его будущая история» за то, что «торжество» победы оказалось слишком «резким, она все же признает, что направле-

* Хомяков А. С. Сочинения. Изд. 2-е. М., 1879—1882. Т. 1. С. 604—605. («По поводу малороссийских проповедей»).

** Киреевский И. Обозрение современного состояния словесности (Статья вторая)//Москвитянин. 1845. Ч. 1. № 2. Критика. С. 71.

ние, которого он был представителем, не было совершенно неправо» *.

Славянофилы делают эти выводы свои из признанного ими начала личности осторожно, порою робко. Западник Белинский идет на уступки с противоположной стороны гораздо смелее и решительнее. И прежде всего о самобытности русского народа и о дальнейших путях его развития. «Что личность,— говорит Белинский,— в отношении к идее человека, то народность в отношении к человечеству. Другими словами: народности суть личности человечества. В отношении к этому вопросу я скорее готов перейти на сторону славянофилов, нежели остаться на стороне гуманистических космополитов» **. И дальше уже определенно заявляет, что он вполне согласен с отрицательной стороной их учения, с тем, что «они говорят против русского европеизма», и, подобно им, Белинский тоже требует, чтобы мы опознали свою эпоху, перестали наконец «казаться» и начали «быть». Реформы Петра, конечно, не случайность: они были исторически необходимы так же, как и другие крупные явления в прошлой нашей жизни, но это полоса уже пройденная. «Россия вполне исчерпала, изжила эпоху преобразования, реформа сделала для нас все, что могла и должна была сделать. И теперь настало для России время развиваться самобытно, из самой себя». И что «всего характернее, что самобытное развитие это в будущем приобретает и для Белинского некий оттенок, пусть и отделенный, того же славянофильского мессианизма: «Русская многосторонность, с какой русский человек понимает чуждые ему национальности», думает Белинский, действительно «служит, может быть, залогом того, что русскому народу предназначено выразить в своей национальности наиболее богатое и многостороннее содержание» ***.

Вот эти общие пункты, сближавшие, несмотря на всю коренную разницу в основе их мировоззрений, западников и славянофилов, в частности Белинского с Хомяковым и Киреевским, и легли в основу обще-

* Хомяков А. С. Сочинения. Т. 1. С. 144—145. («По поводу Гумбольдта».)

** «Русская литература за 1846 год».

*** Там же.

ственных взглядов Герцена и — как увидим дальше — Достоевского-«почвенника». Здесь, в сущности, речь не об уступках, а тем более не об отказе от каких-либо основных начал мирозерцания. Расхождение было и оставалось у них весьма глубокое; исследователи совершенно правы, когда указывают на два полярно противоположных типа мышления на основе столь же полярных мироощущений: реалистическое у западников и романтико-идеалистическое у славянофилов. Но, расходясь далеко у корней, они ветвями своими в целом ряде вопросов тесно сплетались между собою, как люди одной и той же эпохи, в плоскости по крайней мере общественных вопросов, ставившей перед ними одни и те же задачи: с одной стороны, подведения итогов периоду заканчивающемуся — Петровскому, а с другой — выяснения путей предстоящего будущего, накануне явно уже ощутимых решительных и новых шагов истории. Досуга же для таких размышлений было достаточно много в николаевский период. Этих корней мы сейчас касаться не можем; идти в глубь их мирозерцаний — за пределами нашей задачи. Здесь интересует нас только то общее, что у них есть, и в плоскости одной лишь социальной. Герцен, равно как и Достоевский, подведет под эти общие пункты иные основания: будет каждая крупная индивидуальность, строя свое мирозерцание, по-своему и по-новому организовывать материал своих личных и общественных переживаний и дум. Но не может быть случайным, что целый ряд в высокой степени принципиальных проблем как раз общественного характера ставится ими всеми одинаково и более или менее одинаково решается.

Славянофилы, как известно, сопоставляли Россию с Европой преимущественно с точки зрения теологической, в плоскости чистых абстракций религиозно-нравственного характера. Когда же в их уединенные и медлительно-серьезные размышления над явлениями далекого прошлого, обвеянного чарами фантазии, врывались, хотя и отдаленные, голоса новой жизни, то они от этих голосов отнюдь не отворачивались и проблемы века тоже ставили и решали на уровне современности.

Западники, в противоположность им, были — психологически, конечно — слишком пленены текущим, и материалы для своих построений и в еще большей

степени критерии для своих ценностей и оценок они брали из Европы, преимущественно в ее status quo, будучи крайне недовольны хулителями ее из лагеря дружеского (разумею отношение Грановского, Боткина, Анненкова и других к «Письмам из Франции и Италии» Герцена), тем более из стана враждебного. Но самые глубокие и дальновидные из них поднимали завесу, искусственно отграничивающую момент настоящий от породившего его прошлого и порождаемого им будущего, и тогда слова их звучали той же верой и гордостью, когда говорили о будущих судьбах России, и осуждением, порою и гневом — по отношению к слишком «резкому торжеству» начала, легшего в основу Петровских реформ. Таков, как мы видели, был Белинский. Таков был в еще большей степени — Герцен. Ведь ему-то и досталась третья позиция — будущее, и тот основной вопрос его, социальный, который он одинаково решал для России и для Европы, противопоставляя их, главным образом с точки зрения реальных возможностей, имеющихся у каждой из них для его разрешения. По мироощущению романтик, «всегда и везде, — как говорит о нем Достоевский, — поэт по преимуществу, политический деятель — поэт, социалист — поэт, философ — в высшей степени поэт» *; романтик с умом обостренно аналитическим и с чрезвычайно зорким взглядом, обращенным на мир внешний, в постоянной борьбе с самим собою разлагающий свои собственные мечтания, обнажая всю их «иллюзорность», но с тем, чтобы сейчас же, на месте отвергнутых, воздвигнуть новые мечты и иллюзии, ибо романтическая природа его непобедима, — Герцен своеобразно претворил в своих воззрениях элементы обоих направлений, совлекая с реальной действительности ее временную и грубую оболочку при свете — тоже чарующих — романтических далей, но не прошлого, а будущего, и в то же время пропитывая отвлеченные этические категории славянофилов определенно реальным содержанием.

Славянофилы, с точки зрения своей религиозно-романтической философии истории, говорили, что «запад гниет», разваливается европейская культура, в основе своей рационалистическая. Белинский пере-

* Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 1. С. 289—290.

нес эту мысль в плоскость морально-общественных явлений. Он тоже признает, что состояние современной Европы ужасно в нравственном отношении. Она больна, это правда, но болезнь ее не смертельна: это только «усилия отрешиться от общественных оснований средних веков и заменить их основаниями, на разуме и натуре человека основанными» *. Герцен мыслит здесь так же, как Белинский, ставит вопрос в той же плоскости, но прогноз его, как известно, гораздо менее утешительный, и вера в Европу и благополучный исход ее болезни, после пережитого им в сорок восьмом году в Париже в июльские дни, исчезает почти бесповоротно. Вот здесь-то и начинается его крутой поворот от западничества в сторону синтеза между ним и славянофильством, и антитеза «Россия и Европа» приобретает глубокое и в первый раз уже реальное обоснование.

«Европа приближается к страшному катаклизму» — таково первое положение Герцена в «Письме к Мишле». Все то великое, что совершалось на Западе в течение христианской эры, революции религиозные и революции политические, оказалось безрезультатным. «Парламентаризм, протестантизм» — эти последние слова европейской мысли и общественности только «временные отсрочки», временное спасенье, бессильные оплоты против смерти и возрождения. Если «основной вопрос века» есть осуществление гармонии обоих начал: личного и общего, то Европе своими силами с этим вопросом не справиться; ее ждет борьба решительная, битва, которая должна завершиться либо разрушительной катастрофой, либо переходом к новому, коммунистическому строю. И именно потому для Европы так страшно это «необозримое будущее, куда увлекает ее необоримая сила», что до сих пор вся ее культура зиждилась на одном только начале, начале личности; путь к чаемой гармонии «идет, может быть, через развалины отцовского дома, через обломки минувших цивилизаций», оказавшихся слишком односторонними — порождением одного только этого начала.

Так выдвигается Герценом антитеза «Россия и Европа», в которой славянофильская община хотя и играет очень важную роль, но далеко не исключитель-

* «О «Русских ночах» кн. Одоевского».

ную. Когда он говорит, что мир славянский во главе с русским народом идет на смену старой одряхлевшей Европе, подобно тому как некогда народы нынешней Европы шли на ту же смену старому развалившемуся римскому миру, то вера его в эту великую историческую миссию России зиждится не только на ней, на общине, на особенностях пусть примитивного, но все же в основе своей коммунистического строя русского деревенского хозяйственного быта, но в очень значительной мере и на анализе прошлого русского народа и в еще большей мере на особенностях его психологии. Вот здесь-то и сказывается ярче всего его действительная близость к славянофильству, то, что роднит его с ними, не только общие мысли, но и общая настроенность, поскольку эти особенности воспринимаются им преимущественно в категории этико-психологической и в этой же категории и обосновываются. Мало сказать, что наше прошлое отличается особой тихостью, что там «на западе было длинное и богатое развитие дворянства и горожан; там было рыцарство с его высоким понятием независимой личности и среднее состояние с его непреклонной идеей права, было искусство и литература, наука и промышленность, наконец, реформация и революция. Русский же народ ничего этого не имел, ничего подобного не переживал; со времени Владимира и Киевского периода ничего не приобрел», — для Герцена не только в этой тихости и бедности нашей истории главное различие с Европой; оно, прошлое наше, отличается в самой основе своей, которая так ярко проявляется в нашей незаметной, скромной общине, то есть «владении сообща землею, равенстве всех без исключения членов общины, в братском разделе полей по числу работников и собственном мирском управлении своими делами» *.

Так мир славянский складывался и рос на основе противоположного начала, начала общего — и вот то скудное «приданое», с которым он выступает на арену истории. Здесь, конечно, тоже нет гармонии: проблема та же, что пред Европой, поставленная только с другого конца; у нас человек умеет подчиняться требованиям общего; у него нет эгоизма западноевропейской личности, но, вместе с тем, нет и самой

* Герцен А. И. Сочинения... Т. 5. С. 297.

личности. Здесь Герцен подходит вплотную к оценке Петровских реформ и вместе не только со славянофилами, но, как мы знаем уже, и с Белинским тоже признает слишком «резким» «их торжество». Но как характерно, что судит он Петра именно как славянофил, уделяя свое главное внимание отрицательным сторонам его реформ. Петровский переворот был необходим — говорит он вместе с западниками и старыми славянофилами; в нем была своя правда, поскольку он породил у нас личность, приобщив ее к западно-европейской культуре; но этот же переворот виноват в том, что с начала XVIII века «распалось единство жизни русской», что с тех пор «две России стали враждебно друг против друга: Россия петербургская, дворянская, образованная и Русь черного народа, бедная, хлебопашеская, общинная, демократическая». Главная антитеза «Россия и Европа» имеет таким образом свое дополнение на русской почве — тоже в антитезе «народ и интеллигенция». В меньшем размере, на почве русской, решаются вопросы те же мировые. Если выдвигается лозунг: «Образованная Россия должна возвратиться к народу», дабы мыслями, идеями, усвоенными на Западе, оплодотворить те прекрасные начала, которые имеются пока в русском народе лишь в зародыше, — то это нужно не только для России, но и для всего человечества. «Человек будущего в России мужик, а интеллигенция, прошедшая через западную цивилизацию, не более как средство, как закваска», как «посредники между русским народом и революционной Европой» *.

Насколько Герцен здесь во власти своих психологических верований больше, чем мыслей, видно ярче всего из дальнейшего: распределяются роли исторические на ближайшие времена между народом и интеллигенцией: народ — носитель инстинктивной, стихийной правды; образованная Россия — светоч, ее освещающий; ее роль — проводить эту правду в сознание. И не только это одно выпало на ее долю; если идеал — гармония обоих начал, то ее самая великая обязанность создать эти условия, при которых и возможно только развитие личности — лишить помещиков и чиновников их власти, снять крепостное право.

* Герцен А. И. Сочинения... Т. 5. С. 275.

И Герцен верит в образованное дворянство, что оно не откажется от своей роли, подсказываемой ему историей; мотив и здесь берется славянофильский: «у нас нет потомства родителей, завоевавших нас» *, отстаивать свои права на мужика образованное дворянство не будет. «Закошнелые же помещики и московские бояры — сила мнимая», и не им задержать поступательный ход истории. Когда же Герцен переходит к другим доказательствам нашего преимущества перед Европой, дающим нам право верить, что русскому народу предстоит миссия всечеловеческого объединения, разрешения самого больного вопроса — социального, — словом, водворения истинной гармонии на земле, то мы снова возвращаемся в русло тех общих пунктов, которые одинаково разделялись обеими партиями. Герцен пытается раскрыть и опять же психологически обосновать ту самую русскую многосторонность, о какой говорит и Белинский. Как у Достоевского в его Пушкинской речи, она сказывается в особой широте понимания, в той любви и беспристрастии, с которыми образованная Россия относится к идеям, выработанным другими народами, не различая ни племени, ни наций. «В Европе, — говорит Герцен, — народы размежевались между собою китайскими стенами. Англия и Франция едва имеют понятие об умственном движении Германии. Париж и Лондон... отделенные только в несколько часов езды, связанные между собою непрерывной торговлей, дальше друг от друга, нежели Лондон и Нью-Йорк. Англичанин смотрит на француза с дикой ненавистью и с видом тупого превосходства; француз отвечает ему таким же презрением» **. Русский же с удивительной легкостью, с удивительной терпимостью «усваивает себе языки, обычаи, искусства и технику других народов; обживаетя равно у Ледовитого океана и на берегах Черного моря — он всех и все одинаково объемлет в своей многосторонней душе, и в то же время совершенно свободен от национальной узости; он знает свои недостатки, умеет в них сознаваться и мучительно работает над собою, над своим самоусовершенствованием». Герцен усматривает все эти черты в русской

* Герцен А. И. Сочинения... Т. 5. С. 287.

** Там же. С. 318—319.

литературе — эту необыкновенную, неизвестную ни одному из народов Запада свободу духа, искренность и честность прежде всего по отношению к себе; едва ставши на ноги, она уже проявляет те особенности, которые отличают ее от всех других литератур: «трагическое освобождение совести, безжалостное отрицание, горькую иронию, мучительное углубление в самого себя» *. Таков Пушкин, это изумительное «колоссальное явление, которым Россия через сто лет ответила на царский приказ образоваться; таков и Лермонтов, и Гоголь, и все пошедшие вслед за ними по их же путям».

«После крестьянского коммунизма, — прибавляет Герцен, — ничто так глубоко не характеризует Россию, ничто не предвещает ей столь великой будущности, как литературное движение» **.

VI

Когда мы сравниваем взгляды Герцена, только что изложенные, со взглядами Достоевского той поры, которую разумеют под «почвенничеством» (годы 60-й — 63-й), еще раз полностью отразившимися в его Пушкинской речи, то сходство получается поразительное. Мы пока еще не выдвигаем гипотезы о непосредственном влиянии: ведь мысли Герцена вращались здесь преимущественно в сфере идей, общих обоим направлениям, и если Достоевский заявляет, что он не западник и не славянофил: «к их домашним раздорам... совершенно равнодушен» ***, то, отражая в этих словах настроение эпохи начала шестидесятых годов, он мог самостоятельно подняться, без чьего бы то ни было влияния, до тех же общих пунктов и в то же время занять свою собственную позицию в общественной мысли того времени. Но тогда тем ценнее это совпадение во взглядах Герцена и Достоевского: оно свидетельствовало бы о коренном сходстве между ними и, быть может, не только по вопросам обще-

* Герцен А. И. Сочинения... Т. 5. С. 279.

** Там же. С. 277—278.

*** См. объявление в конце 1860 года о журнале «Время»; Страхов Н. Н. Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском. С. 180.

ственно-исторического характера, но дальше и глубже, в основных началах их мировоззрений.

И прежде всего эта черта Достоевского, уже отмеченная нами в Пушкинской речи: как бы страстно, заинтересованно ни относился он к данности, к фактам текущей жизни, эта данность раскрывается перед нами преимущественно в своих последствиях; в феномене, в частном он точно ощущает пересечение множества линий, идущих в даль равно далекого прошлого и будущего. То, что Герцену грезилось в идеале как необходимейшее условие для того, чтобы русский народ оказался способным выполнить возложенную на него историей мировую задачу — слияние образованности с народом, то в эту пору, в конце 1860 года, стало почти фактом, Достоевский так и воспринимает этот момент как «слитие образованности и ее представителей с началом народным и приобщение всего великого русского народа ко всем элементам нашей текущей жизни» *.

Мы настаиваем, что здесь у Достоевского нет еще и тени его будущей многопланности, свою идею он пытается обосновать исключительно реалистически. Словом, в эту пору Достоевский целиком находится в плоскости «главной задачи века», и все события прошлого, настоящего и будущего он оценивает исключительно по-герценовски. «К домашним спорам западников и славянофилов мы совершенно равнодушны», — заявляет он с полным правом. Ибо если Герцен — синтез между ними, то в такой же мере является синтезом и его «почвенничество». Славянофильских элементов всемирения и покорности он еще пока не знает за русской историей; не на православии, не на русском Христе обосновывает он здесь будущую роль русского народа по отношению к Европе, а на тех же самых фактах и явлениях, что и Герцен. В оценке прошлого России он идет в его же направлении до конца, в известном смысле даже дальше Герцена. Для него ясно, что ту самую идею гармонии обоих начал — личного и общего, — которая одна осмысливает реформы Петра, народ пытался осуществить своими силами и тем самым обнаружил всю свою готовность к разрешению главной задачи,

* Страхов Н. Н. Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском. С. 178.

стоящей ныне перед Европой, перед «революционной Европой». «Сто семьдесят лет тому назад, — говорит Достоевский, — произошел разрыв между представителями образованности, пошедшими вслед за Петром, и народом, с самого начала отказавшимся от его реформы. Народ называл царя иностранцем». Но, разойдясь с реформой, «народ не пал духом и неоднократно заявлял свою самостоятельность, заявлял ее с чрезвычайными судорожными усилиями, потому что был один, и ему было трудно». Легко догадаться, что понимает Достоевский под этими чрезвычайными «судорожными усилиями». Это прежде всего отнюдь не стремление «назад», к «старым допетровским формам жизни» и не те религиозные течения, которые образованные классы презрительно называют «тупым старообрядчеством», — не называя их по имени, Достоевский дважды определяет признаки этих «усилий» иносказательно. «Невозможно было, — говорит дальше Достоевский, — более отшатнуться от старого берега, невозможно было смелее жечь свои корабли, как это делал наш народ при выходе на эти новые дороги...» И через несколько строк еще раз: «конечно, идеи народа, оставшегося без вожатаев, на одни свои силы, были иногда чудовищны, попытки новых форм жизни безобразны. Но в них было общее начало, один дух, вера в себя, незыблемая, сила непочатая...» Это то же стремление к осуществлению начала личности, до сих пор приносившегося в жертву интересам государственным, — крестьянские восстания, те огромные «вооруженные полчища бунтовщиков, которые, — по словам Герцена, — отдали Россию, от Урала до Пензы и Казани, под власть Пугачева на целых три месяца». Герцен дважды говорит об этом, правда мимоходом, в таком же противопоставлении образованному сословию, получившему иные способы для проявления своей личности, в формах более культурных и менее опасных для государства. Так получается ясно, что народ, крестьянство — в эту пору оба эти понятия у Достоевского вполне тождественны, и это тоже очень характерно для Герцена — чутьем и инстинктом стремится к тем же новым формам жизни, к той же всеобщей гармонии, которой чает и западное человечество; народу недоставало только сознания, которое имеется у образованных классов. Приобщившись

к европейской культуре, они развернули свой кругозор, осмыслили будущее значение России в «великой семье всех народов»; по выражению Герцена, вполне подготовились к тому, чтобы исполнять роли «посредников между русским народом и революционной Европой», чреватой последней идеей своей о социальной гармонии.

Путь Европы катастрофический; путь России — путь мирного осуществления этой гармонии, — так, видели мы, верил Герцен, и обосновывал он эту веру свою на том, что у нас нет «победителей». Достоевский тоже смотрит на «приобщение народных масс к элементам текущей жизни» лишь как на начало «огромного переворота, которому предстоит совершиться мирно и согласно во всем нашем отечестве», и по той же причине, что в основание его должна «лечь не вражда сословий, победителей и побежденных, как везде в Европе, ибо мы не Европа, и у нас не будет и не должно быть победителей и побежденных». Так прокладывается дальше тот же герценовский синтез между национальным и общечеловеческим: «Петровская реформа, продолжавшаяся вплоть до нашего времени, дошла наконец до последних своих пределов. Дальше нельзя идти, да и некуда: нет дороги; она вся пройдена». Последовавшие за Петром, посредники между Россией и Европой, убедились наконец, «что мы тоже отдельная национальность, в высшей степени самобытная, и что наша задача — создать себе новую форму, нашу собственную, родную, взятую из почвы нашей, взятую из народного духа и из народных начал». Но в том-то и суть, что собственная, родная, новая форма наша не только не есть отрицание этих общечеловеческих идеалов, а конкретное их утверждение, единственный реальный способ их осуществления. Иными словами, но еще с большим пафосом, чем Герцен, высказывает Достоевский его же заветную мысль в завершение системы своих и общественно-политических воззрений этой поры: «Мы предугадываем, и предугадываем с благоговением, что характер нашей деятельности должен быть в высшей степени общечеловеческий, что русская идея, может быть, будет синтезом всех тех идей, которые с таким упорством, с таким мужеством развивает Европа в отдельных своих национальностях; что, может быть, все враждебное в этих идеях найдет свое

примирение и дальнейшее развитие в русской народности» *.

Герцен основывал эту же грезу свою, помимо крестьянского коммунизма, еще на том, что русский человек «усваивает себе с удивительной легкостью языки, обычаи, искусства и технику других народов», а также — на движении нашей литературы, которая, едва ставши на ноги, уже проявляет «трагическое освобождение совести, безжалостное отрицание, горькую иронию, мучительное углубление в самого себя». Достоевский это доказательство принимает целиком: «мы говорили на всех языках, понимали все цивилизации, понимали смысл и разумность явлений, совершенно нам чуждых...» «И... недаром заявили мы в нашей литературе такую силу в самоосуждении, удивлявшем всех иностранцев», — «способность отрешиться на время от почвы, чтобы трезвее и беспристрастнее взглянуть на себя, есть уже сама по себе признак величайшей особенности» **. Так перед нами совпадение с Герценом в основных положениях, в обосновании этих положений — в самой сущности интимной их веры, одинаково гармонизирующей факты из прошлого и настоящего России и Европы, чтобы приобрести видимость убедительности и для других.

Что это так, что позиция «почвенничества» опирается целиком на мировоззрение Герцена, что самим Достоевским она воспринималась как совершенно чуждая славянофильству — видно особенно ярко из его полемической статьи, направленной против газеты «День», редактора ее И. Аксакова и заодно уже и против славянофильства вообще ***. Страстный спор ведется с ними за литературу, именно за ту великую силу, проявленную ею в самоосуждении, в беспощадном анализе своих недостатков. Славянофильский орган не приемлет всей новейшей русской литературы: она не национальна, в ней нет любви и уважения к прошлому; она западническая, во имя «западных» идеалов обличительная — словом, продукт последней «нездоровой полосы нашей истории» Петровского периода. Для Достоевского такое отноше-

* Страхов Н. Н. Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском. С. 178—180.

** Там же. С. 180.

*** Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Пб., 1911. Т. 19. С. 138—150 («Последние литературные явления»).

ние не только неправильно, но и кощунственно. «Страстно отрицательная, с неслыханной ни в какой еще литературе силою смеха и добровольного самоосуждения, — благородная и с энтузиазмом шедшая прямо к тому, что считала доблестным и честным, — эта литература, — восклицает Достоевский, — по мнению славянофилов, равнодушна к скорбям народным»; только и делает она, что занимается «порицанием нашей народности, не в силу негодующей пылкой любви, но в силу внутреннего нечестия, инстинктивно враждебного всякой святыне чести и долга!». Как смеют они так говорить о русской литературе! Что за узость, что за слепота! Какое отсутствие чутья и жизни! Достоевский весь на стороне «западников», весь с теми, «за которыми до сих пор шло русское общество», «которые восторженно поддерживали эту литературу», вместе с нею открыто и смело смотрели правде в лицо, стремились к идеалу не смутному, неопределенному, как славянофилы, а прямому и ясному, общему со всей Европой, со всеми культурными народами. Но кто же эти западники? Конечно, это не Кавелин и не Грановский и даже не Белинский, который не успел дойти в своем повороте от западничества сороковых годов до конца. От них он ведет только свое происхождение, но считает он себя среди тех и с теми, которые «перешли свою черту, совестливо отказались от своих ошибок и объявили себя реалистами». Это, говорит Достоевский, «партия движения», признавшая необходимость поворота к почве, соединения с народным началом не для того, чтобы отгородиться китайской стеной от всего мира, — прежней жизнью, прежним развитием своим убедилась она, что «дело не в проклятии, а в примирении и соединении, что реформа, отжившая свой век, все-таки внесла и к нам великий элемент общечеловечности, заставила нас осмыслить его и поставила его в нашем будущем как главное назначение наше, как закон природы нашей, как главнейшую цель всех стремлений русской силы и русского духа» *.

Достоевский называет этих новых людей, вышедших из западничества, пришедших на смену его, реалистами, причисляя к ним и себя. Но это, конечно, не позиция «Современника» — Чернышевского и

* Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 19. С. 143.

Добролюбова, с которыми у него свои счета по целому ряду вопросов: основная идея его об общечеловеческой, всепримиряющей и всеобъемлющей роли русского народа в грядущих судьбах человечества была для них во всяком случае неприемлема *. Это, конечно, Герцен, и только он. Это все черты его мировоззрения, которое Достоевский в эту пору целиком разделяет, считает его до конца своим.

VII

Если бы в концепции «Россия и Запад» Достоевского оказалась развитой только одна сторона — положение и роль в будущем России, а отношение его к Европе ограничивалось бы только теми общими местами, которые мы выше приводили, то, несмотря на все сходство его воззрений в эту пору с воззрениями Герцена, у нас — говорили мы выше — все же не было бы права утверждать категорически о непосредственном влиянии Герцена на Достоевского; объяснение столь близкому сходству искали бы, как это делает Страхов, в состоянии самой эпохи, когда «предполагалось, что литература делает некоторое общее дело, перед которым должны отступить на задний план разногласия во мнениях», и Чернышевский похваливал славянофилов, а славянофилы относились терпимо к Чернышевскому (впрочем, ко времени выступления Достоевского этот всеобщий мир уже приходил к концу). Молодому поколению не до споров было в начале шестидесятых годов, и общие пункты у западников и славянофилов, которые, при ослабленной борьбе между ними, поддерживались, с одной стороны, выходцами из молодой редакции «Москвитянина», а с другой — вольным станком, на котором печатался герценовский «Колокол», — они должны были стать общеприемлемыми, хотя бы на время ступешать те грани, что их разделяли. И пусть системы Достоевского и Герцена чересчур уж близки — близость, как мы видели, не ограничивается одной

* См. резкую полемику Чернышевского с Герценом: «Антропологический принцип в философии» (Современник. 1860. № 2, 5); «О причинах падения Рима» (Современник. 1861. № 5); изложение 4-й книги «Политической экономии» Милля (Современник. 1861. № 8).

основой, но захватывает и некоторые детали, и способы доказательств, и сами доказательства — привычка мыслить их столь различными нашла бы и для этого свое объяснение. Но к этой поре относятся еще и «Зимние заметки» Достоевского «о летних впечатлениях»; они-то окончательно убеждают нас в том, что тут было именно влияние со стороны Герцена, и влияние столь глубокое, которое бывает лишь в тех случаях, когда мировоззрение одного воспринимается другим не частично, не с одной какой-нибудь стороны второстепенной, а в сути своей, в силу какого-то внутреннего глубокого родства.

«Зимние заметки о летних впечатлениях», — замечает мимоходом Страхов, имевший, по-видимому, перед собою упрощенный образ Достоевского на основании его писаний последнего периода, — «отзываются несколько влиянием Герцена, к которому Достоевский вообще тогда относился очень мягко» *.

Достоевский получил эти впечатления летом 1862 года, когда ему, «сорока лет от роду», удалось наконец вырваться за границу, чтобы увидеть «страну святых чудес». Он «был в Берлине, в Дрездене, в Висбадене, в Баден-Бадене, в Кельне, в Париже, в Лондоне, в Люцерне, в Женеве, в Генуе, во Флоренции, в Милане, в Венеции, в Вене, да еще в иных местах по два раза, и все это, все это объехал ровно в два с половиною месяца!» Маршрут был составлен заранее в Петербурге: «хотелось все видеть, везде побывать, чтобы из всего виденного составилось что-нибудь целое, какая-нибудь общая панорама»; чтобы страна святых чудес «представилась разом, с птичьего полета, как земля обетованная с горы, в перспективе» **.

В «Заметках», писавшихся зимою (напечатаны в февральской книжке «Времени» за 1863 г.), «земля обетованная, страна святых чудес» уместилась в одном Париже, а «общая панорама» представилась в виде французского буржуа, этого последнего продукта западной цивилизации, ее последнего слова и формы. Достоевский очень торопился — в жажде своей «не только как можно более осмотреть, но даже

* Страхов Н. Н. Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском. С. 240.

** Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 403—404.

все осмотреть, непременно все, несмотря на срок». Но в Лондоне задержался довольно долго — дней на восемь — и часто видался с Герценом.

Герцен писал тогда свои «Концы и начала», в памяти воскрешая впечатления, полученные пятнадцать лет тому назад от Франции, Парижа, от отверженных форм буржуазного строя, от воцарения Наполеона III, банкротства демократии, от последней и, как он был уверен, окончательной победы над миром торгаша с его добродетелью прилавка. «Концы и начала» — завершение системы; «Письма из Франции и Италии» — ее фундамент и кирпичи. В «Концах и началах» картина дана чертами широкими, обобщающими, в виде определенных и твердых положений; в «Письмах из Франции и Италии» — первые взволнованные наброски к этой картине, яркое и непосредственное отражение процесса ее создания, самой организации и роста тех переживаний его из настоящего и прошлого, которые полярно откладывались по «двум родинам» и постепенно строили в душе его это окончательное убеждение, что Россия и Европа, по существу, несоизмеримы. Можно было перечитать еще, если не в России, то там, за границей, «Письма к Мишле и к Дильтону», книгу «С того берега», целый ряд номеров из «Колокола» и «Полярной звезды» — словом, все те произведения, в которых варьируется все тот же основной тезис Герцена, что мещанство — это последняя форма европейской цивилизации, «основанной на безусловном самодержавии собственности», идеал, к которому «Европа подымается со всех точек дна»; вслед за «авангардом образованного мира, уже пришедшего к нему», тянется и крестьянин, самый худший из собственников, и «мир безземельный, мир городского преобладания» — пролетариат.

«Зимние заметки» отзываются влиянием Герцена далеко не «несколько». Они целиком проникнуты им — его мыслями, его восприятиями, его способами доказательств. Позиция Герцена, ставшая позицией его «почвенничества», в ту пору была для Достоевского, в эволюции его воззрений, этапом крайне необходимым, до конца органичным; на кратковременном опыте, но конкретно, проверил Достоевский герценовские взгляды на Европу и держался их по крайней мере до конца шестидесятых годов. Потом, как мы

знаем, он несколько сузил их: «униженные и обойденные», герценовские кандидаты «в самодержавную толпу сплоченной посредственности, терпеливо и смиренно ждущие своей очереди», в годах семидесятых были восприняты Достоевским в виде далеко не покорном и смиренном. Но отношение к буржуа осталось такое же на всю жизнь, и последующие наблюдения над Европой группировались вокруг этого отношения, как вокруг остова.

Герцен высказывает какое-нибудь общее положение, набрасывает двумя-тремя чертами сцену, обмолвится намеком о какой-нибудь черте характера или быта — Достоевский повторяет это же положение, эскиз развивает в целую картину с обычными для него подчеркиваниями и неустанными повторениями, благодаря которым какая-нибудь мелкая незначительная деталь вырастает в крупную характеризующую подробность в стиле злой пародии, доходящей до карикатурности.

Совпадение «Писем из Франции и Италии» с «Зимними заметками» начинается почти с первых строк, определяет собою не только мысли, но и сюжет и композицию первых глав «Заметок». Сюжет первого «письма из Франции» — легкий путевой очерк о Германии на основании впечатлений, «схваченных на лету», и мысли о покинутой родине в аспекте основного пункта спора между западниками и славянофилами — значения для нас Петровских реформ; причем вторая часть развита ярче и сильнее. Первые три главы «Заметок» развивают тот же сюжет с тем же преобладанием второй его части. Скучность описательного элемента и замена его элементом повествовательным и рассуждениями мотивируется у них обоих в самом начале совершенно одинаково.

У Герцена: «Не стану описывать виденного мною... Я слишком учтивый человек, чтобы не знать, что Европу все знают, всякий образованный человек состоит в подозрении знания Европы... да и что сказать о предмете битом и перебитом — о Европе?» * Достоевский перефразировал это так: «Что расскажу нового, еще не известного, не рассказанного?» Кому из всех нас русских Европа не известна вдвое лучше, чем Россия? Вдвое я здесь поставил из учт и в о с т и,

* Герцен А. И. Сочинения... Т. 5. С. 6.

а наверное, в десять раз». За первой мотивировкой у Герцена следует сейчас же вторая: «Европу уже трудно и почти невозможно видеть, а скоро, когда окончат Кенигсбергскую дорогу, она совсем изгладится из памяти людской; сел в вагон, машина свистнула и пошла постукивать: Берлин — 4 минуты для наливки воды, Кельн — 3 минуты, Брюссель — пять минут, Велансьен — 4 минуты...» * У Достоевского: «я сам ничего не видал в порядке, а если что и видел, так не успел разглядеть. Я был в Берлине, в Дрездене (...), в Кельне, в Париже, в Лондоне (перечислены 14 городов), и все это, все это я объехал ровно в два с половиною месяца» **. У Герцена после этих двух мотивировок идет легкая, изящная, полная каламбурами болтовня о германской скуке, о дряблости немецкого фибрина, о Кельнском соборе, о немецких нравах, добродетельно-скучных, — и все это на фоне шуточного описания могущественного влияния немецкой кухни. По свидетельству Страхова, Достоевский неоднократно жаловался, что ему не удается легкая пародия; тяжелоесно, зло говорит он о том же, что и Герцен: о той же скуке и вялости немецкой жизни, о том же соборе, о заносчивости немцев и т. п., но недаром заменяет герценовскую «объективную» причину — немецкую кухню — «субъективной», болезнью печени и «белым языком», который объясняет ему все: почему ему не понравились ни Берлин, ни дрезденские женщины, ни даже знаменитый Кельнский собор.

Отделавшись скорее от первой части, Герцен переходит ко второй, где говорится о чувстве благоговения русского образованного человека к Европе, о реформах Петра, об их необходимости; причем центральной является мысль, что, в сущности, русский всегда оставался русским: «Русь петровскую скорее могли бы обвинить в нашем «себе на уме», которое готово обриться, переодеться, но выдержать себя и в этой перемене» ***. Достоевский развивает эти же мысли в двух главах, но не в порядке последовательности, а контрастно, одну другою перебивает. Внимания он

* Герцен А. И. Сочинения... Т. 5. С. 7.

** Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Пб., 1911. Т. 4. С. 403—404.

*** Герцен А. И. Сочинения... Т. 5. С. 13.

уделяет им гораздо больше, чем Герцен, иллюстрирует их бытом и фактами не только из прошлого, но и настоящего.

«Привенчанные к Европе Петром I... мы усвоили ее вопросы, ее скорби, ее страдания вместе с ее нажитым опытом и с ее нажитой мудростью — воспоминания Европы, ее былое, сделались нашим былым и нашим прошедшим». Эти легкие наброски герценовских мыслей выражены у Достоевского страстно и взволнованно: «ведь все, решительно почти все, что есть в нас развития, науки, искусства, гражданственности, человечности, все, все ведь это оттуда, из той же страны святых чудес». И ставя вопрос: «как еще не переродились мы окончательно в европейцев?» — отвечает: «мы не переродились даже при таких неотразимых влияниях — и это факт». Герцен видел наше «себе на уме» в екатерининских вельможах: «оттого, что они приобрели все изящество, всю утонченность версальских форм (до чего никогда не могли прийти немецкие гранды), они не переставали быть по-своему русскими барами, со всею удалью национального характера, с его недостатками и с его разметистостью». Достоевский полнее раскрывает это «себе на уме», рисует целые картины того, как это «изящество и утонченность версальских форм» уживались «рядом со всею удалью национального характера». «Напяливали шелковые чулки, парики, привешивали шпаженки — вот и европеец! И не только не мешало все это, но даже нравилось. На деле же все оставалось по-прежнему: так же... справлялись с своей дворней, так же патриархально обходились с семейством, так же драли на конюшне мелкопоместного соседа, если сгрубит, так же подличали перед высшим лицом... Одним словом, все эти господа были народ простой, кряжевой; до корней не доискивались, брали, драли, крали, спины гнули, и с умилением мирно и жирно проживали свой век в добросовестном ребяческом разврате». И дальше прибавляет: «мне даже сдается, что все эти деды были вовсе не так и наивны... даже, может, и пребольшие подчас были плуты и «себе на уме» в отношении ко всем тогдашним европейским влияниям сверху» *. Дальше

* Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Пб., 1911. Т. 4. С. 423—424.

тема углубляется на анализе произведения «одного из этих французских кафтанов» — «Бригадира» Фонвизина, слова которого: «Рассудка француз не имеет да и иметь его почел бы за величайшее для себя несчастье» — служит Достоевскому рефреном ко всем его рассуждениям о нашем «себе на уме», а также и к характеристике французского буржуа.

Тема второго письма Герцена целиком легла в основу второй части «Заметок» и ярче всего отразилась в последней главе о французском театре: «Брибри и мабишь». Предпоследние же главы — «Опыт о буржуа» и «Продолжение предыдущего» — распространенная трактовка целого ряда мыслей Герцена, «рассеянных по другим «Письмам» и произведениям его.

Герцен

«Буржуазия эгоистически труслива и может подняться до геройства, только защищая собственность, рост, барыш» *.

«Улыбка пренебрежения не новость в истории; за нею скрывается не только глупая самонадеянность и ограниченность, но и страх, нечистая совесть, собственная несостоятельность и даже признание силы в том, над чем смеемся» **.

Вместе с браком французенка среднего состояния лишается всей атмосферы, окружающей женщину любовью, улыбкой, вниманием. Муж свозит ее в дребезжащей ситадине на тощей кляче в *Père Lachaise* или, пользуясь дешевизной, отъедет по железной дороге станцию, свозит в Вер-

Достоевский

Буржуа не хочет ничего вспомнить и руками машет, когда ему напомнят о чем-нибудь, что было в старину.

У него тотчас же на уме и в глазах и на языке тревога, когда другие чего-нибудь осмелятся пожелать в его присутствии.

...Он смотрит и чуть не говорит: вот поторгую сегодня маленько в лавочке, да Бог даст завтра опять поторгую, может, и послезавтра, если будет великая милость Господня...

...Все блестит добродетелями. Так надо, чтобы все блестело добродетелями. Если посмотреть на большой двор в Пале-Рояле вечером, до одиннадцати часов ночи, то придется непременно пролить слезу умиления. Бесчисленные мужья прогуливаются со своими бесчисленными эпюзами под руку...

* Герцен А. И. Сочинения... Т. 5. С. 46.

** Там же. С. 47.

саль, когда «бьют фонтаны». За эту жизнь современную буржуазию прославили семейно-счастливой, нравственной.

Буржуа выдумал себе нравственность, основанную на арифметике, на силе денег, на любви к порядку*.

Буржуа плачут в театре, тронутые собственной добродетелью, тронутые конторским героизмом и поэзией прилавка**.

Скриб, певец буржуазии, даже вора умел поднять за то, что он, разбогатевши, дает кусок хлеба сыну того, которого ограбил. Казалось бы, воровство — страшнейшее из всех преступлений в глазах буржуазии, но... вор уже негодяй, умение нажиться и хорошо вести свой дом смыкает все пятна***.

фонтанчик шумит и однообразным плеском струй напоминает вам о чем-то покойном, тихом, всегдашнем****.

Потребность добродетели в Париже неугасима. Теперь француз серьезен, солиден...

Накопить fortuna и иметь как можно больше вещей — это обратилось в самый главный кодекс нравственности, в катехизис парижанина...

Парижанин себя в грош не ставит, если чувствует, что у него карманы пусты... Бедный Сократ есть только глупый и вредный фразер и уважается только разве в театре, потому что буржуа все еще любит уважать добродетель на театре...

Буржуа страстно любит неизъяснимое благородство. Гюстав должен сиять только одним благородством*****.

Воровать гадко, подло, за это на галеры; буржуа многое готов простить, но не простит воровства, хотя бы вы или дети ваши умирали с голоду. Но если вы украдете из добродетели, о, вам тогда совершенно все прощается. Вы, стало быть, хотите faire fortune*) и накопить много вещей, то есть исполнить долг природы и человечества.

* Герцен А. И. Сочинения... Т. 5. С. 22.

** Там же. С. 21.

*** Там же. С. 23.

**** Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Пб., 1911. Т. 4. С. 458.

***** Там же. С. 461.

*) Наживать богатство (фр.).

Идеал хозяина-лавочника носится светлым образом перед глазами поденщика; только делаясь собственником, хозяином, буржуа, отирает он пот и без ужаса смотрит на детей... Немецкий крестьянин — мещанин хлебопашества, работник всех стран — будущий мещанин *. Что же делала демократическая партия, что делали социалисты... Нельзя сказать, чтобы демократия показала себя ловкой или искусной; она умеет только мужественно драться, геройски умирать и гордо выносить тюрьму и галеры.

Три раза могла демократия победить монархическую республику и три раза упустила из рук победу **.

Мысли Герцена о мещанине как о последнем типе европейского человека. Они общеизвестны. Герцен повторяет их множество раз — и «В концах и началах», и в «Письмах», и «С того берега».

Буржуа до сих пор как будто чего-то трусит. Кого же бояться? Работников? Да ведь работники тоже все в душе собственники: весь идеал их в том, чтобы быть собственниками и накопить как можно больше вещей... Земледельцев? Да ведь французские земледельцы архисобственники... Коммунистов? Социалистов, наконец? Но ведь этот народ сильно в свое время профершипиллся, и буржуа в душе глубоко его презирает; презирает, а между тем все-таки боится ***.

Прежде, при Луи Филиппе, буржуа вовсе не так конфузился и боялся, а ведь он и тогда царил. Да, он тогда еще боролся, предчувствовал, что ему есть враги, и последний раз разделался с ними на июньских баррикадах ружьем и штыком. Но бой кончился, и вдруг буржуа увидел, что он один на земле, что лучше его и нет ничего, что он идеал... спокойно и величаво позировать всему свету в виде последней красоты и всевоз-

* Герцен А. И. Сочинения... Т. 5. С. 356—357.

** Там же. С. 127.

*** Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Пб., 1911. Т. 4. С. 463.

«У обоих Фигаро общее, собственно, одно лакейство... Из-под черного фрака Фигаро нового проглядывает ливрея и, что хуже всего, он не может сбросить ее, как его предшественник, она приросла к нему так, что ее нельзя снять без кожи *.

У французов среднего состояния... какое-то образованное невежество, вид образования при совершенном отсутствии его; этот вид обманывает сначала, но вскоре начинаешь разглядывать невероятную узкость понятий; их ум так неприхотлив и так скоро удовлетворяем, что французу достаточно десятка два мыслей, сентенции Вольтера и т. п., чтобы довольствоваться ими и спокойно учредить нравственный быт свой лет на срок **.

Видимый Париж представлял край нравственного растления, душевной усталости, пустоты, мелкости; в обществе царил совершенный безучастие ко всему выходящему из маленького круга пошлых ежедневных вопросов ***.

У французов страсть к полиции и к власти. Каж-

можных совершенств человеческих ****.

Лакейство въедается в натуру буржуа, все более и более считается добродетелью. Так и должно быть при теперешнем порядке вещей *****.

Буржуа очень не глуп, но у него ум какой-то коротенький, как будто отрывками. У него ужасно много запасено готовых понятий... *****

И какое ко всему равнодушие, какие мимолетные, пустые интересы! Точно все как будто бояться и заговорить о чем-нибудь необыденном, о чем-нибудь не так мелочном, о каких-нибудь всеобщих интересах, ну, там, о каких бы то ни было общественных интересах *****.

Париж — это самый нравственный и самый доб-

* Герцен А. И. Сочинения... Т. 5. С. 21.

** Там же. С. 106.

*** Там же.

**** Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Пб., 1911. Т. 4. С. 469—470.

***** Там же. С. 470.

***** Там же. С. 475.

***** Там же.

дый француз в душе полицейский комиссар; все независимое, индивидуальное его бесит, он равенство понимает только нивелировкой и покоряется произволу полиции, лишь бы только другие покорились.

Западный мир доразвился до каких-то границ... и в последний час у него не достаёт духу ни перейти их, ни довольствоваться приобретенным. Тягость современного состояния основана на том, что на сию минуту деятельное меньшинство не чувствует себя в силах ни создать формы быта, соответствующего новой мысли... ни откровенно принять выработавшееся по дороге мещанское государство за такую соответственную форму жизни германо-романских народов, как соответственны китайские формы Китаю.

родетельный город на всем земном шаре. Что за порядок! Какое благоразумие, какие определенные и прочно установившиеся отношения! как все обеспечено и разлиновано! Как все довольны и совершенно счастливы, и как все наконец до того достарались, что и действительно уверили себя, что довольны и совершенно счастливы, и... остановились на этом. Далее и дороги нет... *

Какой порядок, какое, так сказать, затишье порядка... И какая регламентация... Не столько внешняя регламентация, а колоссальная, внутренняя, духовная, из души происшедшая. Париж суживается, как-то охотно, с любовью умалется, с умилением ежится **.

...Отчаянное стремление с отчаяния остановиться на status quo, вырвать с мясом у себя все желания и надежды, проклясть свое будущее, в которое не хватает веры, может быть, у самих предводителей прогресса,— все это замечается сознательно только в душе передовых, сознающих, да бессознательно инстинктивно в жизненных отправлениях всей массы» ***.

* Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 444.

** Там же. С. 445.

*** Там же. С. 446.

Мучительное состояние, колебание и нерешительность делают жизнь Европы невыносимой. Успокоится ли она... или беспокойный дух западных вершин и низов смочет новые плотины — я не знаю; но во всяком случае считаю современное состояние каким-то временем истомы и агонии» *.

То, что Герцен сказал в общих чертах о французском театре, Достоевский раскрывает в последней главе — «Брибри и мабишь». Здесь и дана злейшая пародия на буржуазную французскую литературу середины прошлого века, типичнейшим представителем которой и был знаменитый Скриб. Буржуазная добродетель, нравственность, основанная на барыше, на приобретении вещей — на всем том, что мещанин разумеет под словами «делать фортуна», — обрисована при помощи карикатурного изображения схемы развития господствующих сюжетов во французской литературе.

Мы отметили влияние Герцена по существу, со стороны основной проникающей мысли, на всем произведении «Зимние заметки о летних впечатлениях». Построение в общих чертах дано было тоже Герценом. Достоевский вводит несколько картин из жизни буржуазной Европы, жутких и величавых, как, например, «Ваал». Есть мысли, которые подчеркиваются гораздо резче и сильнее, чем у Герцена. В одном месте сама антитеза «Россия и Европа» в плоскости основной проблемы века — социального вопроса — трактуется так, что уже чувствуются некоторые намеки на будущую эволюцию его воззрений, в частности — на роль христианства как начала нравственного при решении этой «проблемы века». Но тем выпуклее выступает тот первоисточник, откуда исходит как все его «почвенничество», так и отношение к Европе — и не только буржуазной, но и к европейскому коммунизму, который и Герценом воспринимался преимущественно как сила разрушающая, грозящая европейской цивилизации новым варварством. В герце-

* Герцен А. И. Сочинения... Т. 5. С. 385.

новской концепции, по которой России предстоит миссия всечеловеческая — разрешения для всего мира гармонии обоих начал: личного и общего, элемент иррациональный, элемент веры, объемлющий и освещающий факты исторические и национально-психологические, только констатируется. От обоснования метафизического, тем более религиозного, Герцен отказывается. Во всяком случае, связь этого элемента с православным христианством очерчена Герценом очень слабо — лишь несколькими намеками, в двух-трех местах. Достоевский попытается потом подвести под эту «миссию» свой фундамент, преимущественно религиозно-нравственный, и в этом и будет заключаться его расхождение с Герценом, который, в сущности, до конца остается ему наиболее близким из всех его современников.

VIII

Нашу тему о воздействии Герцена на Достоевского мы развивали до сих пор в плоскости преимущественно общественно-политических их воззрений. Глубин их философского мировоззрения мы вынуждены были коснуться лишь слегка. С нашей точки зрения, Герцен был для Достоевского больше чем материалом. Нам кажется, что это была у Достоевского определенная позиция, с которой он никогда не сходил. Многопланность, умение, и не только умение, а органическая необходимость рассматривать вещи одновременно в разных плоскостях, — вот что для него характерно. Мы уверены, что Достоевский далеко не исчерпывается одним христианством, что это было бы величайшей узостью — видеть в его воззрениях только православие: мистическое или этическое, безразлично. Но если б даже это было так — сближение с Герценом не теряет своего значения. Развитие идей в том ведь и заключается, что идея переносится в новую плоскость и по-иному освещается. Считая проблему «Герцен и Достоевский» во всем ее объеме чрезвычайно сложной, долженствующей стать темой для целой книги, мы здесь, в заключении, наметим одну из вех, ведущих в глубь если не философского мировоззрения, то по крайней мере их мироощущения — того чувства жизни, на основе которого и вырастает органически всякая цельная система идей.

Как воспринимал Достоевский Герцена как определенный образ? Герцена как писателя-художника, как философа вне его общественно-политической деятельности?

О Герцене-художнике Достоевский упоминает в первый раз в письме к брату от 1 января 1846 года: «Явилась целая тьма новых писателей. Иные мои соперники. Из них особенно замечателен Герцен (Искандер) и Гончаров. Первый печатался. Их ужасно хвалят». Этот отзыв следует поставить в связь с печатавшимся тогда в «Отеч. записках» самым крупным художественным произведением Герцена «Кто виноват?». Достоевский мог знать о второй части романа до выхода ее в свет; в то время он уже был с «Отеч. записками» связан довольно тесно. Не подлежит сомнению, что с тех пор Достоевский следит уже напряженно за творчеством Герцена, знакомится с философскими и литературно-критическими его статьями, прежде им написанными. Мы знаем его отношение к «Письмам об изучении природы», на которые он смотрел как «на лучшую философию не только в России — в Европе». «Субъекты доктора Крупова» упоминаются Достоевским мимоходом даже без имени автора, настолько он считает их общеизвестными. Имя Герцена мелькает в целом ряде его произведений («Подросток», «Бесы»), в переписке, ему дана обстоятельная, хотя и едкая характеристика в параллели с Белинским. Отношение Достоевского к книге «С того берега», которую «в разговоре с покойным Герценом очень хвалил», выясняется подробнее из рассказа, правда очень коротенького, об одном свидании Герцена с Белинским*.

Если эти отдельные намеки и краткие замечания свидетельствуют о том, что Герцен был предметом его частых дум, то в письме к Страхову от 24 марта 1870 года Достоевский обобщает свои думы о нем в цельную точку зрения, которая действительно могла бы быть весьма важной «в определении и постановке главной сущности всей деятельности Герцена». Страхов писал тогда свою прекрасную статью «Литературная деятельность Герцена», которая вошла позднее в его книгу «Борьба с Западом». Страхов положил в основу своей работы мысль о том, что

* Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 19. С. 156.

«Герцен — пессимист». Он доказывает ее на анализе его художественных произведений и книги «С того берега». Достоевский считает этот пункт чрезвычайно удачным и прибавляет с какой-то наивностью, в которой едва ли не заключается известная доля лукавства, быть может, даже затаенной насмешки: «но признаете ли вы действительно сомнения его неразрешимыми?» Мысль обрывается: своей точки зрения, разрешимы они или нет, Достоевский не высказывает, но ясно ощущается, что в том, что он сейчас скажет про Герцена, есть нечто вроде ответа. Герцен представляется ему «поэтом по преимуществу». «Поэт берет в нем верх везде и во всем, во всей его деятельности. Агитатор — поэт, политический деятель — поэт, философ — в высшей степени поэт. Это свойство его натуры, — усугубляет Достоевский свою мысль, — мне кажется, много объяснить может в его деятельности: даже его легкомыслие и склонность к каламбуру в высочайших вопросах нравственных и философских» *. Эта «склонность к каламбуру в высочайших вопросах нравственных и философских» для Достоевского должна была быть невыносима. Герцен шутит там, где раскрывается величайшая трагедия немощности человеческого духа. Одно только объяснение: для Герцена все — «поэзия», предмет любования, спорта.

Страхов в своей статье очень много говорит о Герцене как об общественном деятеле. Мы знаем, как он, вольно или невольно, использует Герцена в своих «партийных» целях: Герцен — западник совсем особого рода, в свое время натворивший своим друзьям гораздо больше зла, чем их враги; глубоко окунувшись в европейскую культуру, Герцен полностью постиг, насколько чужда она духу русского народа, и искренно и страстно стал проводить идеи если не славянофильские, то по крайней мере «почвенные». От такого освещения общественной деятельности Герцена Достоевский, конечно, в восторге. Ведь это период «Бесов»; в этот момент увлеченный яростной борьбой с «западниками времени Грановского», он не прочь, чтобы Страхов, в свою очередь, побил их Герценом. Так говорит он о Герцене со славянофилом

* Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 1. С. 290.

Страховым тоном отчужденности, точно никогда и не был проводником его идей, его взглядов: и на будущее России, и на реформы Петра, и на Европу, точно «Зимние заметки» — продукт случайного увлечения, мимолетно схваченных и немедленно же без всякой внутренней борьбы брошенных мыслей. Но не в этом суть. Как бы то ни было, в ту минуту Достоевскому определенно казалось, он был убежден, что победу над своим прошлым, не только далеким, докаторжным, но и более близким — над Герценом в плоскости общественных вопросов, — он одержал окончательную. Другое дело — философские взгляды Герцена, его пессимизм, настойчивый, последовательный, глубоко спрятанный под маской как будто веселого «имманентного субъективизма». Герцен каламбурит в «высочайших вопросах нравственных и философских». Герцен — «поэт по преимуществу». Он «свято-татствует» там, где душа Достоевского, в величайшем своем напряжении, слишком печальна и серьезна. Но ведь от этого правда, если она там есть, в его «каламбурах», ничуть не уменьшается. А что, если Герцен делает хорошую мину в плохой игре, бодрым своим имманентизмом издевается не только над другими, но и над собою — пророчески, над своим же положением всеми оставленного, старого, мало кем понимаемого и чтимого борца и мыслителя конца шестидесятых годов? Во всяком случае, как бы ни «поэтизировал» Герцен, вопросы, которые он ставит, беспощадность, с какой он разбивает все наши иллюзии, все наши «ценности» — религиозные и позитивные, в частности, его издевательство над молохом-прогрессом, «который, по мере приближения к нему тружеников, вместо награды пятится и в утешение изнуренным и обреченным на гибель толпам, которые ему кричат: *morituri te salutant** , только и умеет ответить горькой насмешкой, что после их смерти будет прекрасно на земле», — эти-то вопросы, это-то глубочайшее отрицание идеи прогресса, вскрытие всей его бессмыслицы для человека, вопрошающего за себя, за свою погубленную жизнь, были слишком близки и родственны Достоевскому, и тут от Герцена он не мог откаться, не мог от него отойти, даже в этот период «Бесов».

* Идущие на смерть приветствуют тебя (лат.).

Герцен ставит и решает эти неразрешимые вопросы свои острее всего в книге «С того берега», написанной в форме диалога между автором и очень умным оппонентом. Оппонент, трагически философствующий, вопрошает; Герцен, «субъективно имманентствующий», отвечает, пестрой диалектикой своей опалая его крылья, жестоко, беспощадно загоняя его мысль из далеких миров прошлого и будущего в тесные рамки жизни данного поколения.

«Согласитесь,— сказал Достоевский Герцену во время свидания с ним в Лондоне летом 1862 года, всего за несколько месяцев до «Записок из подполья»,— согласитесь, что он, ваш оппонент, вас во многих случаях ставит к стене». Герцену нужно было утвердиться в той мысли, что «смысл жизни — это сама жизнь», и ни в каком оправдании она не нуждается, и ложно и вредно само стремление к нему, к оправданию, если человек, вот эта данная конкретная личность, хочет жить и творить, пользоваться всей полностью настоящего мгновения, не оглядываясь на прошлое и не сворачивая шею в устремлении к будущему. Гибнут цивилизации, проходят чередою народы по арене исторической; приходят сроки, и с ними — другие народы на смену уходящим; а огромное большинство грезит в полусне, не зная, кому и для чего оно служит переходным мостом. Оппонент вопрошает, мучается, возмущается этой «скучной сказкой, рассказанной дураком»,— «Реей, непрерывно рождающей в страшных страданиях детей, которыми закусывает Сатурн». Оппонент спрашивает: «стоит ли детям родиться для того, чтобы отец их съел, да и вообще, стоит ли игра свеч?» А Герцен в ответ «каламбурит», смеется над человеком, над его скверной привычкой «к сохранению всего, что ему нравится: родился — так хочет жить во всю вечность; влюбился — так хочет любить и быть любимым во всю жизнь, как в первую минуту признания». «Ведь история,— вещает Герцен,— та же природа: такая неподвижная стоячесть противна духу жизни. Она ищет непрерывного движения, повсюдных перемен, постоянного обновления... И каждый исторический миг полон, замкнут по-своему... И каждый период нов, свеж, исполнен своих надежд, сам в себе носит свое благо и свою скорбь; настоящее принадлежит ему».

Оппонент не унимается. Здесь пропасть, куда все

проваливается, все наши ценности: и истина, и правда, и красота, и муки, и веления совести; и уже реет над пропастью жалкое и страшное «все позволено» Раскольниковова и Смердякова: «Если будущее не наше, тогда вся наша цивилизация ложь; мечта пятнадцатилетней девочки, над которой она сама смеется в двадцать пять лет; наши труды вздор, наши усилия смешны, наши упования похожи на ожидания дунайского мужика». А Герцен, в сущности, ничего и не может ответить на этот роковой вопрос; не уповайте, не мечтайте, не мучьтесь — это ли ответ! И снова твердит свою мысль, что «каждый миг полон, сам себя оправдывает, в себе самом заключает свой единственный смысл, всю полноту его».

Герцен сделал своим оппонентом человека очень умного и тем усилил торжество своей победы на нем. Оппонент не знал еще посвящения Герцена (в той же книге «С того берега» пятнадцатилетнему сыну Александру), в котором имеются такие грустные строки: «современный человек, печальный pontifex maximus *), ставит только мост — иной, неизвестный, будущий пройдет по нем». Или строки, написанные языком человека «старого берега»: «Религия грядущего общественного пересоздания — одна религия, которую я завещаю тебе. Она основана на собственном сознании», на «совести». Знал бы оппонент те и другие строки, он мог бы ловить автора на слове. Но как бы то ни было, победа была одержана Герценом не бог весть какая славная: противник ведь целиком находился в его власти, и он мог делать с ним что хотел. Так представился Достоевскому еще один случай заступиться за «обиженного», за «обойденного», невинно пострадавшего от воли «насильника». Все его художественные произведения: от «Записок из подполья» до «Братьев Карамазовых» — неустанная борьба с герценовской «веселой» философией, огромные усилия творческого духа, вместо оппонента, «не сдаваться», еще и еще раз «ставить Герцена к стене», — показывая, что ворота для выхода, во всяком случае, не там, где Герцен колотился об стену. О, да, конечно, каждый миг-то полон, но какая страшная многоликость в нем, в этом миге! Герцен мог или хотел воспринять лик смеющийся «имманентного

*) Великий строитель (лат.).

субъективизма». Достоевский воспринял лик его плачущий. И первый ответный образ его был — человек, проживший сорок лет в подполье. Человек копался в своей душе, мучился, сознавая свое и чужое ничтожество, болел нравственно и физически, куда-то стремился, что-то делал и не заметил, как жизнь прошла глупо, гадко, нудно, без единого яркого момента, без единой капли радости. Отчаяние, беспредельная злоба — вот что осталось ему в результате от жизни. И он выносит на свет эту злобу свою, швыряет в лицо людям свои издевательства: все — ложь, тупой самообман, глупая игра в бирюльки глупых, ничтожных людей, в слепоте своей о чем-то хлопочущих, чему-то поклоняющихся, каким-то глупым, выдуманном фетишам, не выдерживающим какой бы то ни было критики. Вот он, подход, тот же герценовский, то же отрицание всех иллюзий наших, всех «идолов нелепых, принадлежащих иному времени и бессмысленно доживающих свой век между нами, мешая одним, пугая других». Подпольный человек тоже дошел до истины, в которой тоже своего рода «отвага знания»: «мне чтобы чай был, и миру погибнуть, я скажу: мне чтобы чай был, и мир пусть погибнет».

Герцену удалось на развалинах всех иллюзий, на культе данного мгновения, «в себе самом носящего свое оправдание», создать «религию общественного пересоздания». А «подпольный джентльмен с неблагоприятной физиономией» — мы знаем — уже поджидает его: «а что, господа, не столкнуть ли нам все это благоразумие — все это порождение «Религии грядущего общественного пересоздания» — с одного разу, единственно с той целью, чтобы все эти логарифмы отправились к черту, и чтобы нам опять по своей глупой воле пожить?..» Таких ли выводов хотел Герцен от свободы, которую он приносит в дар своему пятнадцатилетнему мальчику в книге «С того берега»?

Так происходит первая битва Достоевского — за «оппонента» — с Герценом, в его же плоскости и его же оружием.

Это первая, открытая уже битва, начало которой мы имеем в тех же «Зимних заметках о летних впечатлениях», где для вящего торжества буржуазии доказывается герценовскими доводами вся несостоятельность, неосуществимость этой, Герценом же заве-

щаемой, «Религии грядущего общественного пересоздания».

«...Кажется, уж совершенно гарантируют человека, обещают кормить, поить его, работу ему доставить, и за это требуют с него только самую капельку его личной свободы для общего блага, самую, самую капельку. Нет, не хочет жить человек и на этих расчетах, ему и капелька тяжела. Ему — все кажется сдуру, что это острог и что самому по себе лучше, потому — вольная воля» * — так сравнительно спокойно говорит Достоевский в «Зимних заметках», жало которых обращено ведь против буржуазии.

А «подпольный» человек уже издевательски хохочет над всеми этими «позитивными» стремлениями к братству на основании разумных исчислений «пользы» и «выгод».

«...И с чего это взяли все эти мудрецы, что человеку надо какого-то нормального, какого-то добродетельного хотения? С чего это непременно вообразили они, что человеку надо непременно благоразумно-выгодного хотения? Человеку надо — одного только: самостоятельного хотения, чего бы эта самостоятельность ни стоила и к чему бы ни привела... Человек всегда и везде, кто бы он ни был, любит действовать так, как хотел, а вовсе не так, как повелевали ему разум и выгода» **.

«Записки из подполья», задуманные и, б[ыть] м[ожет], даже начатые в одно время с «Зимними заметками», — пролегомены ко всему художественному творчеству Достоевского после каторжного периода. В дальнейшем он только углубляет свои первые «подпольные» мысли, свой первый отклик «Герцену-поэту». Из всех воззрений «века», в философском смысле, герценовский имманентизм был для него самым страшным, потому что был самым близким, самым родственным воззрением. Перипетии борьбы с ним, на расстоянии всего художественного творчества Достоевского, — такова одна из главных задач книги о Герцене и Достоевском.

* Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 469—470.

** Там же. Т. 5. С. 40.

*Посвящается памяти
Юрия Никольского*

I

В единый и тесный узел сплетаются между собою центральные моменты в истории вражды Достоевского с Тургеневым, и чисто биографические элементы кажутся трудно отделимыми от элементов историко-литературных. В прекрасной книге Юр. Никольского эти главные моменты выяснены особенно тщательно*. С ведома или без ведома Достоевского, его письмо к Майкову, в котором он пишет, что Тургенев ругал Россию, отрекся от нее, не веря в ее будущее**, было превращено в «донесение потомству», переслано издателю «Русского архива» Бартеневу, с тем чтобы оно было напечатано уже после смерти обоих — не ранее 1890 года¹. Этот факт связан с выходом в свет тургеневского «Дыма», с последовавшим вскоре свиданием их в Бадене, где они окончательно поссорились и разошлись навсегда. После этого, через четыре года, появилась в «Бесах» первая карикатура на Тургенева как человека; через некоторое время были осмеяны, в «Бесах» же, его общественно-политические воззрения и наконец — его писательская манера в рассказе Кармазинова «Мерси»². И после ссоры в Бадене, и после третьей карикатуры (как Тургенев реагировал на первые две карикатуры в момент их появления и узнавал ли он себя в них до появления третьей пародии — нам неизвестно) Тургенев делал вид, что не обижается или мало обижается; ведь

* См. прекрасную работу Юр. Никольского «Тургенев и Достоевский»; на нее мы и ориентируемся: в концепцию, данную в ней, по необходимости, по самым заданиям работы — статически, мы пытаемся внести элемент динамизма, к чему обязывают нас печатаемые в этом сборнике письма Достоевского к Тургеневу; Юрию Никольскому они не были известны.

** Письма Ф. М. Достоевского к разным лицам // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 1. С. 168—178; Ветринский Ч. Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, письмах и заметках. М., 1912. С. 236—244. Пропущенные места восстановлены Е. Б. Покровской — см.: Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. 2/Под ред. А. С. Долинина. Л.; М., 1924. С. 332—337.

Достоевский — *сумасшедший*, иными словами, морально недостаточно ответственный. Однако обиды ему не простил: ни тогда, ни даже после Пушкинского праздника, на котором произошло будто бы примирение, и сказалась обида особенно жестоко в письме к исконному врагу Достоевского, Салтыкову, где Достоевский назван маркизом де Садом,— в письме, написанном почти через два года после смерти Достоевского *.

Обидчиком во всех перипетиях этой вражды воспринимается обыкновенно Достоевский: неуравновешенный, злой и невоздержанный; обиженным — Тургенев, женственно-мягкий, всегда корректный, добрый и уступчивый; его вкрадчиво-задушевный голос (на низких и средних тонах), милые, грациозно-аристократические манеры, очарование мерного, незлобивого стиля и в тех письмах, в которых он говорит о своей вражде с Достоевским, действовали, очевидно, и на далекие поколения, и большинство писавших о них невольно принимали сторону Тургенева **. *Житейски*, быть может, так оно и было: по всей вероятности, Достоевский в самом деле играл роль активную. Но пусть их судят биографы. Для историка литературы важно здесь выделить только два момента: момент столкновения из-за «Дыма», причем объяснять его следует в плоскости исключительно историко-литературной, и момент второй — пародирования: как самый материал — произведения, которые были пародированы,— так и цели, и в зависимости от них и приемы пародирования. Мы здесь сосредоточим свое внимание преимущественно на моменте втором, первого же касаться будем лишь мимоходом. Ниже печатаемые письма Достоевского к Тургеневу, в связи с которыми мы и поднимаем вновь этот вопрос, дают материал лишь для второго момента, его освещая новым светом ³.

Остановимся прежде всего на первой, известной нам, реакции самого Тургенева, которая последовала сейчас же после появления третьей пародии на него: кармазиновского рассказа «Merci».

* См.: Первое собрание писем Тургенева. СПб., 1884. С. 496—497.

** См.: Никольский Ю. Тургенев и Достоевский: История одной вражды. София, 1921. С. 45.

В ответном письме к Милютиной * (от 3/ХІІ 72 г.; «Мегсі» было помещено в ноябрьской книге «Русского вестника»; Милютина, очевидно, выражала ему свое сочувствие) Тургенев выдвигает против Достоевского следующие два пункта обвинения: 1) Достоевский «позволил себе нечто худшее, чем пародию, он представил меня под именем К[армазинова] тайно сочувствующим нечаевской партии» — разумеется разговор Кармазинова с Петром Степановичем Верховенским в VI главе 2-й части «Бесов»; и 2) «он выбрал для пародии *единственную повесть* (курсив наш), помещенную мною в некогда издаваемом им журнале; повесть, за которую он осыпал меня благодарственными и похвальными письмами». Первый пункт обвинения нас здесь не интересует, хотя по поводу него можно бы сказать, что *субъективно* Тургенев, пожалуй, прав: история отречения его от Герцена, письмо к Аксакову и пожертвование в пользу раненых, во время польского восстания, ярко показывает, до чего он был пуглив и сколь многим он способен был жертвовать под влиянием страха **.

Что же касается второго пункта обвинения, то здесь Тургенев прав как будто и объективно, но только ровно на одну четверть, а может быть, даже и меньше. Уже Юр. Никольский доказал весьма убедительно, что пародирована не одна эта «*единственная повесть*, помещенная в некогда издаваемом им журнале», то есть «Призраки», но по крайней мере еще три его произведения: «Довольно», «Казнь Тропмана» и «По поводу „Отцов и детей“». Но и этого мало: ниже мы увидим, что именно «Призраки» пародированы гораздо слабее других, к ним Достоевский относится с особенной осторожностью, беря из них один только момент; относится он так, может быть, именно потому, что они были напечатаны у него — в 1-й кн. «Эпохи». Только тем, что и Юрий Никольский тоже оказался под влиянием 2-го пункта тургеневского обвинения, несмотря на то, что он действительно стал на сторону Достоевского, — только этим можем мы объяснить, почему и он «Призракам» придает такое

* Первое собрание писем Тургенева. С. 208.

** Герцен А. И. Полн. собр. соч. и писем/Под ред. М. Лемке. Пб., 1920. Т. 16. С. 207—208 — отречение от Герцена, а также: Т. 17. С. 125—127.

большое значение, ставит их в один ряд с другими пародированными произведениями Тургенева.

За эту повесть (за «Призраки») Достоевский «осыпал меня благодарственными и похвальными письмами». Это почти так. В первых четырех из печатаемых ниже писем Достоевского к Тургеневу основная тема — «Призраки»; Достоевский настойчиво добивается их для своего журнала («Время», потом «Эпоха»), а в письме четвертом он в самом деле дает им оценку весьма сочувственную, как со стороны формы, так и со стороны содержания. Дается им эта оценка на фоне очень широком: «Призраки» противопоставляются всей тогдашней современной литературе. «Напишите им,— говорит Достоевский,— самое поэтическое произведение, они его отложат и возьмут то, где описано, что кого-нибудь секут». И «Призраки» тем и ценны, что идут против течения, поскольку узаконяют «фантастическое в искусстве»,— это «выходка смелая».

У нас нет никакого основания для того, чтобы объяснить эту сочувственную оценку одной «биографией»: так будто бы говорит редактор, нуждающийся в сотрудничестве писателя очень популярного. В то время — не подлежит сомнению — в отношении к современной литературе они безусловно были единомышленниками: Достоевский, при всей своей чуткой настороженности к вопросам текущего дня, с эпохой своей уже давно находящийся не в ладу, и Тургенев — с ней разошедшийся после «Отцов и детей», которых по настоящему-то и поняли только двое или трое, в том числе — и глубже всех — Достоевский*.

Любопытно, однако, что дальше этих общих слов: «смелая выходка», «фантастическое в искусстве», Достоевский в оценке «Призраков» со стороны формы не идет, а один недостаток считает нужным сейчас же отметить: «Повесть недостаточно фантастична». Всю же силу своего анализа он отдает преимущественно *содержанию* повести, как он выражается, *реальному* в них, той основной идее, которую он воспринял по крайней мере при первом чтении. Несколько раз подчеркивается Достоевским это «реальное». И видит он его в «тоске» *развитого и сознающего существа, живущего в наше время* (курсив Достоевского),—

* См.: Первое собрание писем Тургенева. С. 102—108.

«уловленная тоска», выраженная здесь «брожением по всей действительности без всякого облегчения (курсив Достоевского)».

В полетах своих герой «Призраков» обозревает все страны и народы: Париж, Петербург, Италию, Германию, Россию: прошлую (Стенька Разин) и современную (бедную, провинциальную), и отовсюду отталкивается либо с отвращением (Париж и Петербург), либо в великом душевном смятении. Вот это и есть символизация исторического прошлого и настоящего европейского человечества: в «развитом и сознающем существе» оно способно возбудить только тоску; в повести она передана особенно сильно при помощи таких контрастных картин, «как утес и проч.»: последние являются намеками «на стихийную, еще не разрешенную мысль (ту самую мысль, которая есть во всей природе): неизвестно, разрешит ли когда людские вопросы, но теперь от нее только сердце тоскует и пугается еще более, хоть и оторваться от нее не может».

Достоевский конкретизирует тоску, разлитую в «Призраках», условиями времени и пространства, она сближается у него с тем чувством, которое он сам испытал, когда в первый раз очутился на Западе (ср. его «Зимние заметки о летних впечатлениях»), и которым он потом неоднократно наделяет своих «всечеловеков»: кн. Мышкина, Версилова, Ивана Карамазова. «В Европе беспокойно, в Европе предсмертная тоска», — твердит он много раз в «Дневнике писателя». И если его особенно восхищают, хоть и пугают, такие «картины, как утес и проч.» (ближе всего сюда подходит картина на Волге, «скифский» стихийный разгул Стеньки Разина), в которых ему видятся «намекы на стихийную, еще не разрешенную мысль», то не сближается ли в его восприятии эта неразрешенная мысль, «которая есть во всей природе», с мыслью русской, с тем новым словом, которое призван сказать миру народ, только что выступающий на арену истории, народ, еще не тронутый европейской цивилизацией, народ-почва? *Призван — но скажет ли?* И в объявлении к журналу «Время» *,

* Страхов Н. Н. Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 1. С. 177—183.

где впервые была формулирована идея «Почвы», и в Пушкинской речи, где он подтвердил ее вновь в том же широком понимании, как в первый раз, вера в то, что слово это будет сказано и оно «разрешит людские вопросы», как бы намеренно ослабляется часто повторяемым словом: «может быть». От Тургенева, во всяком случае, должен был он скрыть подобное толкование картин: «утес и проч.»

Чувство отвращения испытывает летающий над Парижем: к его продажности, к его мелким мещанским идеалам, и с тем же чувством отвращения отталкивается он от больного «не русского» Петербурга. Это в духе не только почвенника, каким еще был тогда Достоевский, но и чистого славянофила. Мы не знаем, согласился ли бы Тургенев, хоть на первых порах, с такого рода пониманием «реального» в «Призраках». Нам известен его ответ Анненкову, который нашел в них одно автобиографическое: Тургенев восхищен его «собачьим нюхом», а себя сравнивает с тетеревом *. Не подлежит сомнению, что по существу Достоевский понял «Призраки» слишком по-своему; разлитая в них тоска, безусловно, другого характера, и меньше всего она символизирует тоску «развитого существа, живущего в наше время». Объективно прав, конечно, Анненков: она личного свойства, ее причины в той же плоскости, что в смежной по времени элегии «Довольно», — в «тщете всего земного», в расслабленном скепсисе от «старческого бессилия», в той самой «мировой тоске», которую потом Достоевский так зло пародирует в кармазиновском «Меґсі». Ошибка ясна стала Достоевскому очень скоро: при втором чтении, когда «Призраки» были уже напечатаны. «По-моему, в них много дряни, — пишет он брату по прочтении 1-й кн. «Эпохи», — что-то гаденькое, больное, старческое, неверующее от бессилия». Очевидно, никак не уместить было в свое толкование: Понтийские болота, туманный Шварцвальд и стога старого Рима.

И вот отметим сейчас же еще раз: эту высокую оценку свою, которую он дал «Призракам» только при первом чтении, и, может быть, особенно то, что они печатались в «некогда издаваемом им журна-

* Анненков П. В. Литературные воспоминания. СПб., 1909. С. 564.

ле», Достоевский помнит до конца — во всяком случае, те главы повести, которые дали ему тогда известное право так понимать «реальное» в ней, он оставляет в своей пародии неприкосновенными. Можно понять и в известном смысле простить Тургеневу то, что он позволил себе сочинить про Достоевского (в письме к Милютиной) двойную неправду: как уже было сказано, пародирована во всяком случае не одна эта «единственная повесть, напечатанная...» и т. д., но по крайней мере еще три произведения: «Казнь Тропмана», «Довольно» и «По поводу „Отцов и детей“» *. А затем, повторяем, именно «Призраки»-то и пародированы мягче, добродушнее, гораздо слабее других; пародирован только один момент, из тех, которые никак не укладывались в то «реальное», которое Достоевский увидел в них.

II

1864 год, если судить по письмам тех лет, год наиболее близких отношений между Тургеневым и Достоевским. Последнее письмо Достоевского относится уже ко второй половине 65-го года (3/VIII). Это то самое письмо, в котором Достоевский просит у Тургенева денег: по мнению биографов, ориентирующихся на тургеневские источники, эти-то деньги и сыграли главную роль в их баденской ссоре. Мы оставляем здесь без внимания и этот момент, биографически-психологический, и ведем дальше наш анализ в той же плоскости историко-литературной — пока еще преимущественно в плане идеологическом.

Приблизительно через два с половиной года после «Призраков» произошла их встреча и ссора в Бадене в связи с «Дымом», который вышел в 3-й кн. «Русского вестника» за 1867 год. В дневнике Анны Григорьевны эта встреча записана от 10/VII и рассказаны некоторые подробности, которых нет в письме Достоевского к Майкову (от 16/VIII-67 г.). Очень любо-

* В статье «История „Призраков“» (см.: Тургенев и его время/Под ред. Н. Л. Бродского. М.; Пг., 1923. С. 189) проф. Пиксанов говорит о пародировании еще «Пожара на море». Очевидно, тут смешение события пожара с рассказом на эту тему, написанным через 12 лет после 1-й части «Бесов» в 1883 г. Непростительная небрежность — со стороны библиографа в особенности.

пытно, что в этой же записи от 10/VII имеются такие слова: «Я была очень, очень рада, что выигрыш поможет нам хоть сколько-нибудь продержаться, что не придется *ходить к Тургеневу и просить у него дать нам денег* до присылки от Каткова». Значит, возможность такая не исключалась, отношения были, по видимому, по крайней мере внешне, довольно дружеские. Анна Григорьевна передает — конечно, со слов Достоевского, — что после разговора «расстались они дружески и Тургенев обещал дать книгу — очевидно, „Дым“ *». А разговаривали они так, что Достоевский говорил «больше с юмором, чем еще больше сердил Тургенева», а тот был «ужасно как озлоблен, ужасно желчен и поминутно начинал разговор о своем новом романе. Федя же ни разу о нем не заговорил». Если то, что передает Анна Григорьевна, верно, то тем более должны мы исключить в этом столкновении личный момент. Почему же Достоевский так ополчился на «Дым» (в письме к Майкову, которое написано, очевидно, в гораздо более страстных тонах, чем непосредственная передача свидания)? Почему он почувствовал себя так глубоко оскорбленным? Не казалась резко определенной позиция Тургенева в вопросах общественно-политических: до появления «Дыма». Беспристрастие отличало до сих пор отношения его к западничеству и славянофильству, сотрудничал он в «Русском вестнике», а не «Современнике», а длительная жизнь за границей могла дать ему широту понимания того тяжелого кризиса, который переживала тогда Европа. И вот это-то — вначале так и представилось Достоевскому — и нашло свое отражение в «Призраках». «Дым» должен был возмутить Достоевского в плоскости высшего порядка; мысли, которые Тургенев там развивает, должны были быть восприняты им как злая карикатура на самую основу его мирозерцания. Нужно помнить, что Достоевский — не философ, логически стройно развертывающий свою холодно-отвлеченную систему идей. Отношение его к идее особенное; идея для него — первопричина, сила актуальная, единственная сила, формирующая явления окружающей жизни. Оттого такой

* Достоевская А. Г. Дневник. 1867 год. М., 1923. С. 194 и 198—199.

страстью насыщены его собственные идеи и так страстно относится он к идеям чужим.

В статье «По поводу „Отцов и детей“» Тургенев обращается к «молодым братьям» по перу с такой речью: «Нужна свобода, нужна образованность, нужно знание! — А! Понимаем! видим, куда вы гнете! — воскликнут здесь, пожалуй, многие.— Потугинские идеи — ци-ви-ли-зация, *prenez mon ours!*» *) Подобные восклицания не удивят меня; но и не заставят отступить ни от одной йоты». Можно доказать доподлинно, на основании хотя бы его переписки с Герценом и другими, что потугинские идеи действительно являются идеями самого Тургенева. Весь пафос веры в русский народ, в его всечеловеческую миссию сводится Потугиным к желанию «почесать зубки насчет гнилого Запада», а мастером по этой части является князь Коко: вот он «бежит рысцой; он, вероятно, спустил в четверть часа за зеленым столом трудовой, вымученный оброк полутораста семейств, нервы его раздражены». Так оценивается вся идеология Достоевского в эту пору, князь Коко должен символизировать собою источник ее: в моральном и материальном разложении дворянства. По Достоевскому, нет идеи вне ее носителя, вне оформленной ею материи или образа, как нет материи, не оформленной идеей. Они слиты воедино как органическое целое. Себя Достоевский считает самым ярким, творчески активным выразителем идеи Востока, и князь Коко — злейшая на него пародия.

Получается, что именно это время, начало 1867 года, — время наиболее резкого расхождения идеологического у Достоевского с Тургеневым. От 1867 года по 1873 год до первого «Дневника писателя» включительно — период самый фанатический в славянофильстве Достоевского. Позднее его общественно-политические воззрения начинают терять свою исключительную резкость и снова приближаются к широте «почвы». Эти же годы — полоса мрачная, замкнуто-сосредоточенная, отличающаяся особенно сгущенной ненавистью ко всему западному. Потугин проповедует: «Русь в целые десять веков ничего своего не выработала... Ни в науке, ни в искусстве — ни в чем, и не то, что Мейербера, а у последнего немецко-

*) Возьмите моего медведя! (фр.)

го флейтчика, скромно высвистывающего свою партию в последнем немецком оркестре, в двадцать раз больше идей, чем у всех наших самородков...» А дальше уже вывод относительно всего прошлого русского народа, его истории политической, религиозной, художественной, философской: вся культура русская обесценивается при свете самого поверхностного эмпирического благополучия. «Если б такой вышел приказ,— говорит Тургенев устами Потугина,— что вместе с исчезновением какого-либо народа с лица земли немедленно должно было исчезнуть все то... что тот народ выдумал,— наша матушка, Русь православная, провалиться бы могла в тартарары» *.

Тургенев уверяет Бартенева, что во время баденского свидания он больше молчал, он считал неуместным «выражать перед Достоевским свои душевные убеждения» уже потому, что «вследствие болезненных припадков и других причин» Достоевский «не вполне обладает собственными умственными способностями». Он «обращался с ним как с больным», не имел «времени и никакой охоты возражать ему», когда тот сидел и ругал и немцев, и его самого, и его последнюю книгу, то есть «Дым» (цитирую по книге Никольского, стр. 44). Анна Григорьевна, как мы знаем, передает со слов Достоевского (сейчас же после свидания их) другую версию. Безразлично, кто прав: в плоскости идеологической речи потугинские могли быть восприняты Достоевским только как брань против России, как издевательство над самыми «душевыми его убеждениями».

По Достоевскому, идея, живя своей реальной — в высшем смысле этого слова — жизнью, проходит или пытается проходить все этапы развития органического существа. Петр Верховенский — следующая стадия в развитии идей Потугина. «Наша матушка Русь православная провалиться бы могла в тартарары». Петр Верховенский должен пробовать реализовать эту идею, а Кармазинов, внутренне, до конца последовательный, духовный отец этой идеи, обязательно должен ему сочувствовать. Как Раскольников есть дальнейшее логическое развитие Базарова, так Кармазинов — Потугина. Базарова в свое время Достоевский понял как тип трагический, в трагической плоскости дан и Раскольников. Потугин мог быть

* Тургенев И. С. Полн. собр. соч. СПб., 1913. Т. 3. С. 99.

воспринят Достоевским только как пародия; он ответил на него тоже пародией — Кармазиновым. В концепции «Отцов и детей», так, как она дана в «Бесах», в той духовно-генеалогической связи, которая устанавливается между поколением людей сороковых годов и поколением шестидесятых — эпигонами нигилизма, Петр Верховенский духовный сын не Степана Трофимовича, а именно Кармазинова. Так объясняется второй аспект пародии-памфлета на Тургенева в плоскости общественно-политических воззрений (глава VI второй части «Бесов»: «Петр Степанович в хлопотах»); узаконяется в плане композиционном (и тем самым оно снимается в плане биографическом) первое обвинение, которое выдвинул Тургенев против Достоевского в письме к Милютинной: «он представил меня тайно сочувствующим нечаевской партии».

В смысле генетическом этот момент: встречу Кармазинова с Петром Верховенским, следовало бы считать, быть может, центральным, вернее, определяющим по отношению к роли Кармазинова в концепции «Бесов». Здесь самый яркий разрез их идейных расхождений, ставших особенно ясными в связи с «Дымом». «Неверующее от бессилия» проявилось уже в «Призраках»; в «Дыме» оно сказалось едким памфлетом на русскую культуру, на веру в то великое слово, которое должен сказать миру русский народ. В элегии «Довольно» Тургенев сам вскрыл источники своего неверия. Общественно-идеологический аспект у Достоевского есть только один из трех, в которых он обычно ставит образы своих героев, — аспект, пожалуй, для целого ряда лиц самый существенный, вернее, самый показательный, но никогда не единственный. Это аспект *средний*. Источники тургеневского неверия даны пародийно в плане психологическом: характеристика личности (это самый низший аспект — в главе «Чужие грехи» в 1-й части «Бесов»), и в плане высшем, эстетико-метафизическом: завершение пародии в кармазиновском «Merci». И здесь очень характерны и самые произведения пародируемые, и способ их пародирования. Характеристике личности предшествует «Казнь Тропмана», которую, как мы сейчас увидим, Достоевский воспринял исключительно субъективно. Кармазиновское «Merci» построено преимущественно на «Довольно».

Только что вышла 6-я июньская книга «Вестника Европы» за 1870 г. с «Казнью Тропмана»; она едва успела попасть в Дрезден: 11 июня, очевидно под первым же впечатлением, пишет Достоевский письмо свое к Страхову, почти целиком посвященное Тургеневу *. И воспринимается ясно, как он изволнован, как глубоко возмущен этим его произведением: еще одна обида (после «Дыма») нанесена ему, на этот раз уже сугубо личная: самому трагическому переживанию в его жизни, тем пяти страшным минутам, которые он пережил, стоя на эшафоте, готовый к казни. Сдержанно передает Достоевский «главное впечатление статьи в результате» — «ужасная забота до последней щепетильности о себе, о своей целостности, о своем спокойствии, и это в виду отрубленной головы». В эти месяцы писались, по всей вероятности, и первые главы «Бесов»; это чувство глубочайшего возмущения и должно было дать импульс к расширению пределов пародии; до включения в нее и личности Тургенева; определить и степень эмоциональной ее насыщенности. Может быть, даже и так: «Казнь Тропмана» и всколыхнула былые страсти в связи с «Дымом», вновь воскресила в его памяти ту ссору, заставила заново пережить, быть может, начинавшее уже затихать чувство негодования против речей Потугина?

Она (повесть) «написана с страшной претензией на самую наивную поэзию и при этом на психологию» — так определяет Достоевский ее форму и основную тему **. Не подлежит сомнению, что под словами «самая наивная поэзия» он разумеет эту нарочитую эпичность рассказа, деланную его простоту с намеренным понижением эмоционального тона: пусть-де факты и спокойное описание сами за себя говорят. Но не форма его интересует, а главным образом тематика; форма вся в целом, в частности Ich — Erzählung'a *) — лишь постольку, поскольку она еще более подчеркивает то, что его так возмущает в Тургеневе:

* Письма Ф. М. Достоевского к разным лицам. С. 294—296.

** Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Пб., 1911. Т. 12. С. 115.

*) Рассказы от первого лица (нем.).

это абсолютное отсутствие перевоплощаемости, приводящее к тому, что события воспринимаются в аспекте только личном, в отражении авторских переживаний, которые выдвигаются на первый план, затмевая трагическое начало. «Единственная цель ее (статьи) выставить себя самого: интересуйтесь мною, смотрите, каков я был в эти минуты» — так формулирует Достоевский основную задачу «Казни» (там же в «Бесах»).

Достоевский — отметили мы выше — предпосылает эту злую характеристику «Казни» пародированию личности Тургенева, и в этой плоскости, поскольку «Казнь» свидетельствует об эгоистической узости и малости характера самого автора, ее и следует воспринимать. Тем, быть может, отчасти и объясняется, почему фабула подставлена здесь другая: пожар на море, на корабле близ Любека, пережитый Тургеневым в годы юности; не так давно опять возобновились анекдоты про его трусость, и Тургенева они особенно злили *. В виду бушующей морской стихии и трагической гибели матерей и детей торчит назойливо авторское «я»: «зачем вам эта стихия? Что вы смотрите на эту утопленницу с мертвым ребенком в мертвых руках? Смотрите лучше на меня, как я не вынес этого зрелища и от него отвернулся. Вот я стал спиной; вот я в ужасе не в силах оглянуться назад; я жмурю глаза. Не правда ли, как это интересно» **.

По существу Достоевский здесь прав. «Казнь Тропмана» так и построена — субъективный элемент не затушеван, несмотря на эпический ее тон; он проявляется отнюдь не в эмоциональной окрашенности произведения, а вторгается в самый сюжет, нарушая ход его развития: в самые трагические минуты он сильнее всего и проявляется, тем самым не только ослабляет напряженность трагического, но, для Достоевского, делается циничным.

Автор является на казнь в качестве праздного зрителя; ложный стыд мешает ему отказаться от присутствия на этом зрелище; это подчеркивается

* См.: Никольский Ю. Тургенев и Достоевский. С. 68—69.

** Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Пб., 1911. Т. 12. С. 115.

несколько раз в течение всей ночи, пока не появляется на сцену казнимый.

Но вот начинается уже приготовление к казни. Автор входит вместе с целой компанией таких же праздных зрителей в камеру Тропмана. Казнимый должен сейчас узнать уж окончательно про неотвратимость своей участи. По Достоевскому, это самая ужасная минута. Об этом говорит кн. Мышкин очень распространено дважды. Тургенев рассказывает о ней уж очень просто, при этом себя, конечно, не забывает: *«я стал немного позади других и, помнится, невольно шурился»*.

Тропмана выводят из камеры, он почти бежит по темным ступенькам, компания зрителей за ним; его вводят в комнату, где будет происходить процедура переодевания. Сообщается немедленно место, где Тропман стал: *«Тропман стоял боком в двух шагах от меня»*.

Тропман держит себя спокойно, с достоинством, не плачет, не дрожит, не умоляет о пощаде. *«Кстати,— добавляет автор,— если бы Тропман стал вопить и плакать, нервы мои, наверное бы, не выдержали, и я убежал бы»*. Но, к счастью русской литературы, Тропман не плакал, и Тургенев остался: само-то зрелище оттого, что «не было слез», нервы выдержали.

Перед тем, как вести Тропмана к месту «последнего успокоения», к гильотине, ему завязывают руки и запутывают ноги. *«Признаюсь откровенно, холодный пот меня прошиб»*,— считает нужным добавить автор. Слово *откровенно*, очевидно, рассчитано на то, что его могут за это заподозрить в слабости воли: мужчине в таких случаях потеть, должно быть, не полагается.

Тропману стригут волосы, космы темно-русых волос скользят по плечам, валяются на пол. Автор и здесь не забыт: «одна из них (косм) докатилась до моего сапога».

Начинается шествие к гильотине. Автор тоже, конечно, пошел, но не так, как все: *«я хотя и шел вместе с другими, однако немного держался в стороне»*.

Вот раскрылись обе половины ворот; «глянуло чудовище гильотины». *«Мне вдруг стало холодно,— говорит автор,— холодно до тошноты; ноги у меня*

подкосились». И дальше автор не пошел: *«у меня не хватило духа; с замиранием сердца остановился я у ворот»*.

Наступает самая ужасная минута. Вот уже Тропман на гильотине; он отделяется от кучки людей; идет по ступеням, останавливается, оборачивается назад, что-то говорит, появляется наверху, на него бросаются два человека, он валится головой вперед, подошвы его брыкнули. Все это нарастание моментов передается от первого лица в таком сложном синтаксическом периоде: *«я видел как...»*; *«я видел как...»*; *«я слышал как...»*; и опять: *«...я видел как...»* И заканчивается: *«но тут я обернулся... а земля тихо поплыла под ногами»*; не выдержали нервы; с автором, по-видимому, случился обморок, ибо дальше рассказывается о том, как *«кто-то схватил меня под руку»*, промолвил, улыбаясь: *«Вы очень бледны... не хотите ли воды?»* — *Но я поблагодарил и пошел обратно в тюремный двор*. А там ревело море; тысячи глаз жадно впились в последнее мгновение, когда откатилась голова от плеч и гулко стукнула...

Потом, после казни, компания снова собралась вместе, в доме коменданта, пошли рассказы о том, как «голова казненного в первый раз не попала в отверстие» и «палачи принуждены были втащить ее туда за волосы...» Были и другие рассказы, но «я (автор) слушал все эти разговоры (в том числе и первые рассказы), как сквозь сон: я чувствовал себя очень усталым» *.

Этой авторской *физической* усталостью (никак не мог ее превозмочь), из-за которой *«как сквозь сон»* был воспринят и этот момент последний, когда «голова не попала в отверстие» (...), кончается, в сущности, рассказ Тургенева о казни человека.

«Быть может, не одно любопытство читателя будет удовлетворено: быть может, он извлечет некоторую пользу из моего рассказа» — так мотивирует Тургенев в самом начале решение свое передать читателю «все, что он видел в эту ночь». Скромность размеров этой пользы раскрывается в конце рассказа: он должен доставить «хоть несколько аргументов защит-

* Тургенев И. С. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 155—182.

никам отмены смертной казни или по крайней мере — отмены ее публичности». Трезвый, благоразумный Тургенев знал, конечно, что в цивилизованной Европе все сразу не делается и пока можно довольствоваться малым: «отменой ее публичности». Вот, приблизительно — как нам кажется, — те эмоции, которые возбуждала в Достоевском эта повесть; так, по всей вероятности, он воспринимал каждый образ в ней. Сопоставим еще раз с «Идиотом», печатавшимся в 1868 г., всего двумя годами раньше до «Казни Тропмана»; там Достоевский, устами кн. Мышкина, тоже рассказывал о смертной казни: *Легро*. Кн. Мышкин не отворачивался, не щурился, а «смотрел как прикованный, глаз оторвать не мог». Смотрел потому, что «человек, на поверхности земной, не имеет права отвергиваться и игнорировать то, что происходит на земле, и есть высшие нравственные причины на то» (из письма Достоевского к Страхову). Как-то совершенно исчезают подробности события перед глубиной трагических переживаний казнимого; все переносится исключительно в плоскость психологическую, внимание сосредоточено только на двух моментах, неосязаемых: «Крест и голова, вот картина» — все остальное как бы на третьем плане, в тумане, «для аксессуара» *. Это диаметрально противоположно тому, как написана «Казнь Тропмана».

Нервы Тургенева не выдержали бы, если бы Тропман заплакал и стал бы молить о пощаде. А эпилептик Мышкин видел, как «преступник, человек умный, бесстрашный, сильный, в летах... на эшафот всходил, — плакал, белый, как бумага». Был пережит Мышкиным акт полного перевоплощения, и выделены только эти два момента: длительный, когда «везут по городу до эшафота», и на эшафоте. Тургенев остановился у ворот и вслед за Тропманом не пошел. Кн. Мышкин точно знает, о чем казнимый думал дорогой: «еще долго, еще жить три улицы остается; вот эту проеду, потом еще та останется, потом еще та, где булочник, направо... еще когда-то доедем до булочника!» А кругом «народ, крик, шум, десять тысяч лиц, десять тысяч глаз». Это все аксессуары, и нужны

* Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Пб., 1911. Т. 10. С. 100.

они опять же как реактив для психологии казнимого: «все это надо перенести, а главное — мысль: „вот их десять тысяч, а их никого не казнят, а меня-то казнят!“»

В самую последнюю минуту, когда Тропман уже повалился головой вперед и подошвы его брыкнули... Тургенев обернулся, а «земля тихо поплыла под ногами», нервы не выдержали, он, очевидно, упал в обморок. Кн. Мышкин утверждает, что голова казнимого «ужасно живет и работает, должно быть сильно, сильно, как машина в ходу». Так и «стучат разные мысли, все неоконченные и, может быть, смешные, посторонние такие мысли», но одна «такая точка есть, которой никак нельзя забыть *и в обморок* упасть нельзя, и все около нее, около этой точки ходит и вертится». И вот он доподлинно переживает, как «голова уже на плахе лежит, и ждет, и... *знает*, и вдруг услышит над собой, как железо склизнуло!.. Тут может быть одна десятая доля мгновения, но непременно услышишь!.. А голова, когда и отлетит, то еще с секунду, может быть, *знает*, что она отлетела... А что, если пять секунд!..»

«Меня эта напыщенная и щепетильная статья возмутила», — писал Достоевский Страхову о «Казни Тропмана». Возмутила его не только как человека, но и как писателя. О казни Легро, переданной кн. Мышкиным, Достоевский в этом письме не упоминает. Но ясно, что тургеневская манера была ему не только чужда, но и противна именно из-за этой «ужасной заботы о себе, о своей целостности, о своем спокойствии», так резко сказавшейся в самой форме рассказа. Ответ на него в «Бесах», в сущности, нельзя даже и назвать пародией: это скорее критический набросок, проникнутый едва сдержанным негодованием, напряженный, бьющий главным образом по содержанию, форму же задевающий лишь постольку, поскольку и она характеризует личность автора, основы его мировосприятия.

IV

Проходит почти два года, если считаться с временем напечатания, пока появляется последняя, третья пародия, в плане уже художественном: кармазинов-

ский рассказ «Мерсі» (1-я глава 3-й части «Бесов» напечатана в ноябрьской книге «Русского вестника» за 1872 год; глава «Чужие грехи», где пародия на «Казнь Тропмана», — в февральской книжке «Русского вестника» за 1871 год). Вторая пародия, напомним еще раз, дана была в плоскости общественно-политической, в плоскости потугинских идей; на этот же раз пародируется преимущественно писательская манера Тургенева вместе с его скептической философией, причем ставка на комизм делается в области тех его приемов, которые проявились ярче всего в его лирических произведениях. Кармазинов дан на фоне драматическом, чтение прерывается диалогом между действующим «героем», «гениальным» «толстеньким писателем», и многочисленной толпой, в особенности — задними рядами публики. Летописцу «Бесов» этот фон дает возможность, с одной стороны, не приводить рассказа целиком, а ограничиваться одними только существенными чертами, теми, которые остались в его памяти, произвели наибольшее впечатление не только на него, но и на всю аудиторию. А затем, ввиду того, что Кармазинов сам читает свое произведение, является, так сказать, лицом действующим — приходится снова давать его портрет, характеризовать его личность вместе с его манерой чтения, с его интонацией, подчеркивая полную его оторванность от массы, его изначальную эгоистическую узость. Так повторяются здесь мотивы первой пародии, данной в плане психологическом, низший аспект подводится к аспекту высшему, творчески-философскому, в нем находя свою первопричину.

Вышел Кармазинов «с осанкою пятерых камергеров» — это первое внешнее впечатление от его фигуры. «Строгие старички изъявили одобрение и любопытство, а дамы так даже некоторый восторг»; задние же ряды сразу встретили его молчанием. Когда «господин Кармазинов заговорил», то оказалось, что голос у него «был слишком крикливый, несколько даже женственный и притом с настоящим благородным дворянским присюсюкиванием». Последнее с самого начала настраивает читателя на особое специфическое восприятие эмоциональной окраски речи, заранее вызывая к ней отрицательное отношение: в новой сфере восприятий, в плоскости социальной. В этом же направлении должно действовать предисловие к рас-

сказу, которое «господин Кармазинов» читает «жеманясь и тонируя»; авторские ремарки особенно подчеркивают полное соответствие смысла этого предисловия с «осанкою пятерых камергеров»: «Господин Кармазинов объявляет, что он „сначала ни за что не соглашался читать“ (очень надо было объявлять!). Господин Кармазинов говорит, „что «этакую святыню никак нельзя нести в публику“ (Ну так зачем же понес?)» и т. д., и т. д. И в последний раз: «этот господин вдобавок читал еще как-то свысока, пригорюнясь, точно из милости, так что выходило даже с обидой для нашей публики».

Дальше Достоевский переходит к самому рассказу и здесь определенно указывается на элегию тургеневскую «Довольно» как на центральный пункт пародии, указывается самой темой пародируемой: «Это был какой-то отчет о каких-то впечатлениях, о каких-то воспоминаниях» и «много говорилось о любви, о любви гения к какой-то особе». Причем вторая половина рассказа была еще хуже, еще туманнее, «так что вторую половину прослушали лишь из учтивости». «Довольно» так и распределяется на две почти равные части, вторая часть — совсем лишена фабулы, представляя собою одни только размышления пессимистического характера. Элегия «Довольно» сделана в стиле сентиментально-романтическом; задача пародии — разрушение этого стиля, придавая ему комическое освещение. Вульгарное слово «особа» и коммерческо-бухгалтерский «отчет» в сочетании с романтической неопределенностью: «о каких-то впечатлениях, о каких-то воспоминаниях» и создают первый комический эффект, который сейчас же усиливается полным изъятием темы из сферы таинственного и внедрением ее в сферу пошлой обыденности: «К небольшой толстенкой фигурке гениального писателя как-то не шло бы рассказывать... о своем первом поцелуе». Этот основной пародийный прием используется Достоевским и при пародировании меланхолически-нежного в своей лирической зыбкости, живописно-цветового фона элегии, с ее нарочито-расплывчатыми очертаниями пейзажных набросков разных стран и времен, с ее своеобразным синтаксическим строением фразы, рассчитанным на те же эффекты лирико-сентиментального характера (см. прекрасно подобранные примеры у Юр. Никольского).

В элегии «Довольно» * проявляется особенно ярко старая тургеневская страсть к красочно-цветовым эффектам, его исключительная изысканность в подборе отдельных обстановочных деталей — черты его стиля, столь тесно связанные с традициями старого романтического канона, с той самой, в сущности, «марлиновщиной», которую Тургенев же высмеивает в рассказе «Стук-стук-стук» ⁴. Здесь снова привлекается, для усиления комического эффекта, личность пародируемого: «поцелуи происходили как-то не так, как у всего человечества», и иллюстрируется сама эта изысканность в своей подчеркнутой нарочитости, доведенной до степени карикатурности. «Тут (где «происходили эти поцелуи» «толстенького» гения с «какой-то особой» «тридцать семь лет назад») непременно кругом растет *дрок*», а «на небе непременно какой-то фиолетовый оттенок, которого, конечно, никто никогда не примечал из смертных». И «дерево, под которым уселась интересная пара, непременно какого-нибудь оранжевого цвета» или *агатовое*. И музыка здесь таинственная: «какая-то русалка *запищала* в кустах» или очень, очень интересная, экстравагантная: сам «Глюк заиграл в *тростнике* на скрипке» **.

Два раза в «Довольно» элегический тон пробует опираться на обломки каких-то картин далекого прошлого, которые автор хочет передать в форме эпической с ослабленным повествовательным элементом. Это своеобразный двучленный параллелизм с распространенным первым членом, нарочито окрашенным эмоционально весьма слабо, чтобы тем сильнее был воспринят эмоциональный удар на втором кратком члене. Здесь имеется некий сюжет или, вернее, зачатки какого-то сюжета. Такова глава четвертая: «Помнится, однажды, поздней ночью, в Москве, я пошел к решетчатому окну старенькой церкви...» и глава седьмая, наиболее распространенная: «Это было в конце марта, перед благовещением», где дальше рассказывается о переправе через одну из главных рек России. Эти две главы Достоевский пародирует

* Факты, приводимые мною здесь и дальше при анализе пародии на «Довольно», указаны также и Юр. Никольским, но у него они только сопоставлены или даны в другом освещении, в зависимости от тех задач, которые стояли перед ним.

** Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Пб., 1911. Т. 13. С. 188.

особенно подробно и ярко. Приемы те же. Он снимает с них лирико-сентиментальный покров, сюжетный элемент усиливает в плоскости весьма обыденных событий, подчеркивая его служебную роль и давая ему определенное место и время: тем самым нарушается окраска его романтическая и обесмысливается его значение. Так, старенькая церковь, где-то в Москве, заменяется истасканной романтической пещерой, и место ей указывается точно: «под Сухаревою башней»; в пещеру спускается гений, «спускается, три года спускается», а там герой-схимник. И вдруг гений слышит вздох. «Вы думаете, это схимник вздохнул? Очень ему надо вашего схимника! Нет-с, просто-запросто этот вздох «напомнил ему ее первый вздох тридцать семь лет назад...» * А переправа происходит не весной, а «зимою в оттепель», одна из главных рек России именуется Волгой. «Две с половиною страницы переправы», но великий гений все-таки попадает в прорубь. «Гений тонет, — вы думаете, утонул? И не думал; это все для того что... перед ним мелькнула... крошечная льдинка с горошинку» и чтобы отразившееся в ней небо Германии напомнило ему слезинку, скатившуюся из ее глаз» **. Так комическая окраска второго члена параллели еще более усиливает комическое построение первого сюжетного члена, лишенного, согласно основному замыслу «Довольно», самостоятельности своего существования.

«Довольно», как уже было сказано, делится на две почти равные части. Первая является как бы только фоном, вернее, предварительной иллюстрацией к пессимистической философии второй части. В последний раз автор отдается сладким своим воспоминаниям. Они не приносят ему утешения, еще больше усиливают его грусть, ярче оттеняют безысходность его положения: стареющего, во всем разочарованного человека. «Суета сует и всяческая суета»; вместе с любовью отрицаются и другие «вечные ценности»: слава, искусство, истина и т. п. Все тлен и прах, раньше или позже, — время, неумолимый закон смерти коснется и их. Попутно приводятся цитаты из произведений самых знаменитых писателей, делаются ссылки на поэтов, музыкантов, живописцев, философов; тут и

* Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Пб., 1911. Т. 13. С. 189.

** Там же.

Паскаль, Гофман, Шекспир: его «Макбет», «Гамлет», «Король Лир», «Ричард III»; Венера Милосская, симфонии Бетховена, картины Рюисдаля, поэмы Гете, «Юпитер» Фидиаса, драгоценнейшие строки Софокла, картина Апеллеса и опять Гете: слова Мефистофеля и Фауста. Все они привлекаются на данное мгновение в доказательство того, что они тоже так думали, что все тлен и прах и нет под луною ничего вечного *. Достоевский издевается над этой манерой, в которой он видит всю ту же эгоистическую узость: «Великий европейский философ, великий ученый, изобретатель, труженик, мученик» — все они «для нашего русского великого гения решительно вроде поваров у него на кухне». И снова припоминаются потугинские идеи: «ничего нет приятнее ему, как объявить банкротство России во всех отношениях». Словом, всюду и во всем проявляется эта неустанная забота о себе, о своей личности, противопоставление своего раздутого «я» всему окружающему, всему прошлому и настоящему человечества, в лучших его проявлениях. И весь его скептицизм, свидетельствующий о такой нищенской скудости духа, есть не более как следствие старческого безверия, от которого отделяться можно одной презрительной гримасой: «тут казенный припадок байроновской тоски, гримаса из Гейне, что-нибудь из Печорина — и пошла, и пошла, засвистала машина».

В диалоге с «голосом» из задних рядов публики Кармазинов говорит: «Впрочем... впрочем, вы совершенно правы. Никто более меня не уважает реальную правду...» И лицо его так и выражало: «Я ведь не такой, как вы думаете, я ведь за вас...» Здесь утрируется смысл и тон последних абзацев из «По поводу „Отцов и детей“», где Тургенев, путем сопоставления разных фактов, в частности — приведением отзыва о Базарове Каткова как бы невольно внушает молодому поколению, что Базаров — это апофеоз «Современнику». Некоторые мысли из этой статьи «По поводу „Отцов и детей“», как вполне убедительно доказывает Юр. Никольский, пародированы во вступлении и в послесловии к «Mergis», где Кармазинов прощается навсегда с читателем **. В последней главе «Довольно» отказ от литературной деятельности мотивируется еще той же пессимистической философией, которой

* См.: Никольский Ю. Тургенев и Достоевский. С. 75.

** Там же. С. 71—72.

проникнута вся элегия. «Чем заставить их (художников) стряхнуть свою немую лень, свое унылое недомыслие... если только мысль о тщете всего человеческого, всякой деятельности, ставящей себе более высокую задачу, чем добывание насущного хлеба, закралась им в голову». Для них «лавры и терния стали равно незначительны». И «зачем пойдут они опять на этот толкучий рынок призраков, на это торжище, где и продавец, и покупатель равно обманывают друг друга, где все так шумно, громко — и все так бедно и дрянно... Нет... Нет... Довольно... довольно... довольно!»

V

Кармазиновский рассказ «Мерси», сказали мы выше, является третьей завершительной пародией на Тургенева. В первый раз была пародирована его личность в плоскости психологической — это аспект низший, в котором у Достоевского обычно развертывается роль героя в сюжете. Здесь центром была «Казнь Тропмана». Второй аспект — средний — общественно-политические воззрения Тургенева, его «потугинские идеи»; они даны в концепции «Отцов и детей» в виде сочувствия «творца идеи» к попыткам ее реализации у поколения «детей». В рассказе же «Мерси» первые два аспекта даны лишь попутно, они повторены как бы для того, чтобы найти им их первопричину, данную в аспекте высшем: творчески-идеологическом. На элегии «Довольно» построена преимущественно пародия в этом третьем, завершающем аспекте: взята ее тема, ее философия, ее приемы.

Ставим мы еще раз вопрос о роли «Призраков» — пародированы ли они в каком бы то ни было аспекте? Как *целое* — безусловно, нет. Основная концепция их осталась совершенно нетронутой, как оказались тем более неприкосновенными те главы — а их большинство, — в которых Достоевский уловил, при первом чтении, реальную «тоску развитого и сознающего существа, живущего в наше время», и «намекы (в картинах как утес и проч.) на стихийную, еще не разрешенную мысль, ту самую, которая есть во всей природе». Мы знаем, что уже при втором чтении, когда «Призраки» появились в 1-й кн. «Эпохи», Достоевский отказался от своего толкования, понял, что

в их основе совсем другая тоска — тот самый «казенный» скептицизм, что в «Довольно», — «старческое неверие от бессилия». Но именно «Призраки», эту «единственную повесть, напечатанную в некогда издаваемом им журнале», Достоевский и пощадил.

Только *одной* главы из 25 глав «Призраков» слегка коснулась его пародия: главы XIII, где рассказывается о полете над Италией вблизи Рима, о том ужасе, который сжал сердце летающего после того, как он трижды воскликнул: «Divus Gajus Julius Ceasar» *¹), и «зашевелились тени, мириады теней с копьями и шлемами», и голова императора стала медленно выдвигаться из-за равнины. В «Мерси» этот эпизод упоминается дважды; один раз более отдаленно: «вдруг они видят Помпея или Кассия накануне сражения»; другой раз — ближе, с воспроизведением двух деталей: «из тумана в лавровом венке над кровлями Рима появился Анк Арций». Оба эти упоминания воспринимаются комически на фоне совсем другой темы, под воздействием комических эффектов из того же пародированного «Довольно». Во всяком случае, их роль среди других пародируемых элементов ничтожна — это роль случайного аксессуара, почему-то вспомнившегося Достоевскому и лишь кстати им использованного. На «Призраки» — мы утверждаем — Достоевский ни в малой степени не ориентировался. Лишь обаянием слов Тургенева, воздействовавшим и на такого тонкого и углубленного исследователя, как Юр. Никольский, во всех других случаях определенно ставший *на сторону* Достоевского — можем мы объяснить то место в его книге, где он говорит про «Призраки»: «как раз это произведение выбрал Достоевский для своей пародии» *. Юр. Никольский приводит в подтверждение этого положения своего, кроме Помпея или Кассия и Анк Марция, еще следующие параллели: к пародируемым в «Мерси» цветовым эффектам. В «Призраках»: «весь воздух внезапно наполнился каким-то почти неестественным багрянцем: листья и травы, словно покрытые свежим лаком, не шевелились...» И еще: «Какой-то дымчато-голубой, серебристо-мягкий не то свет, не то туман — обливал меня со всех сторон». Но в «Мерси» этих красок нет, пародируются же вообще цветовые эффек-

*¹) Божественный Гай Юлий Цезарь (лат.).

* Н и к о л ь с к и й Ю. Тургенев и Достоевский. С. 18.

ты, которых у Тургенева в изобилии — не в одних «Призраках». Тоже и следующая параллель: в «Призраках» жалобно прозвенела струна, а в «Мегсі» — «звуки эоловой арфы». Элегическая музыка с жалобными струнами у Тургенева часто встречается; эолова арфа — символ шаблонный, обычно сентиментально-романтический. Или в «Мегсі»: «опять за клубился туман, явился Гофман», в «Призраках»: «Эллис соткана из полупрозрачного молочного тумана». Но опять же, туман есть не только в «Призраках» — весь рассказ «Стук-стук» сделан на фоне «густого», «полупрозрачного», «волокнутого» тумана. Другое упоминание в «Мегсі» о тумане: «Меж тем за клубился туман, так за клубился, так за клубился, что более похож был на миллион подушек, чем на туман»; этот окарикатуренный туман, по всей вероятности, имеет в виду именно «Стук-стук».

«Казнь Тропмана» и «Довольно» — вот два центральных произведения, которые взяты были Достоевским для пародии: первая для пародирования главным образом личности Тургенева, второе — его художественной манеры. Уже на третьем месте стоит «По поводу „Отцов и детей“», «Призраки» же — на самом последнем; мы бы сказали: рядом с «Стук-стук». К этим выводам мы стремились отнюдь не для того, чтобы снять с Достоевского обвинение в вероломстве — это дело биографа, моралиста и т. п. Раз навсегда нужно установить, в плоскости историко-литературной, градацию тех материалов, которыми пользовался Достоевский, создавая свой памфлет на Тургенева, дабы знать твердо, от чего он преимущественно отталкивался, что для него было органически и до конца неприемлемо.

ДОСТОЕВСКИЙ И СУСЛОВА

(Предисловие к книге: А. П. Сусл ова. Годы близости с Достоевским)

Дневник Аполлинаруи Прокофьевны Сусловой я использовал в одной своей работе о Достоевском *. По несчастным разбросанным записям за небольшой

* См.: Долинин А. С. Достоевский и Сусл ова//Достоевский: Статьи и материалы. Сб. 2/Под ред. А. С. Долинина. Л., 1924. С. 153—284.

отрезок времени — всего два года — пытался я в той работе восстановить нравственный облик этой исключительной женщины, поскольку судьба ее тесно сплелась с трагической судьбою Достоевского и с цветущей молодостью одного из лучших его истолкователей, потому что был он во многом ему конгениален — Василия Васильевича Розанова.

Я слышал потом упреки себе за то, что дневник был опубликован не полностью¹. И эти упреки мне казались заслуженными. У каждого действительно могло шевелиться сомнение, не находился ли я, когда рисовал ее портрет, под властью ложной интуиции: заранее предвзятого образа, к которому сами собой подбирались факты и черты ее сложного характера, соответствующие этому образу. А между тем истинное знание о ней — кто же она, какие необыкновенные силы таились в ее душе, чтобы оставить такой неизгладимый след в жизни и творчестве этих двух больших писателей, — чрезвычайно ценно. И не только с точки зрения биографической. Вот ставит ее Розанов в реальную связь с героинями Достоевского второго периода: к ней подходит и Дуня, сестра Раскольниковова, и Аглая (из «Идиота»). «Только Грушенька (из «Братьев Карамазовых») — ни-ни-ни. Грушенька, русская, похабная, в ней (Сусловой) ничего грубого, похабного». Но если Дуня и Аглая, то и Лиза Дроздова из «Бесов», и, может быть, также Ахмакова из «Подростка», и, уж наверно, Катерина Ивановна из «Братьев Карамазовых», потому что это та же Дуня и Аглая. А дочь Достоевского * свидетельствует об этом еще более определенно: с Сусловой списана фигура Полины из «Игрока», всех героинь, которые названы и Розановым, и, сверх того, ее черты находятся еще в образе Настасьи Филипповны (в «Идиоте»).

Так может быть оправдано, уже этим одним, настоящее полное издание Дневника и одной неоконченной повести, в которой тоже находит свое отражение ее сюжет с Достоевским, полный захватывающего драматизма.

* Достоевский в изображении его дочери Л. Достоевской/Под ред. и с предисл. А. Г. Горнфельда. М.; Пг., 1922. С. 38. При всей ненадежности этого источника в данном случае можно им пользоваться, так как утверждение Л. Ф. Достоевской о прототипности не соответствует тенденции автора, а явно противоречит ей.

Но ценен в высшей степени Дневник и сам по себе со всеми своими мельчайшими набросками, несмотря на нарочитую сухость его тона, на отсутствие «стиля» и неяркую эмоциональность. Под покровом реалистической трезвости, столько характеризующей умонастроение эпохи (шестидесятые годы), билась страстная, тревожная, много ищущая и глубоко страдавшая душа женщины, которая рано вышла на дорогу, чтобы стать одной из первых жертв идей своего времени, так пленительно представших перед молодым тогдашним поколением. К тем немногим личностям принадлежала она, в которых сущность движения и воплощается: они соединяют в себе недюжинную силу духа с врожденной чуткостью к голосам эпохи, служат идее, не извне пришедшей, другими созданной, а сами ее вынашивают, делают ее предметом веры и убеждения. И пусть Суслова в жизни своей не приобрела никакой славы, для общества, в сущности, почти ничего не сделала: не стала по тому времени ни первой женщиной-врачом, химиком или инженером, ни основательницей каких-нибудь фельдшерских или акушерских курсов, не сделалась даже настоящей писательницей. Но она много и глубоко жила: жизнью в высшей степени напряженной, тело и душу свою несла на заклятие чарующему идеалу свободной творческой личности. И в этом смысле ее нужно считать одной из типичнейших представительниц своего времени, внутренне (в глубинах психологических) меньше всего трезвого и холодного, несмотря на то, что «философия эпохи» обязательно строилась тогда в полном согласии «с только что узнанной истиной, что человек происходит от обезьяны».

Три раза нарисован портрет Сусловой: словами и в своеобразии стиля тех людей, которые не хотели да и не могли к ней относиться с достаточным спокойствием, чтобы оставить потомству объективно очерченный образ. И потому, что эти люди, при всем своем пристрастии, говорят об одних и тех же чертах характера, строят его на одинаковой основе,— ее портрет приобретает особенную убедительность.

«С Суслихой я первый раз встретился в доме моей ученицы А. М. Щегловой (мне 17 лет, Щегловой 20-23, Сусловой 37): вся в черном, без воротников и рукавчиков (траур по брату), со «следами былой» (замеча-

тельной) красоты... Взглядом опытной кокетки она поняла, что «ушибла» меня — говорила холодно, спокойно. И, словом, вся — Екатерина Медичи. На Катьку Медичи она в самом деле была похожа. Равнодушно бы она совершила преступление, убила бы слишком равнодушно; «стреляла бы в гугенотов из окна» в Варфоломеевскую ночь — прямо с азартом. Говоря вообще, Суслиха действительно была великолепна, я знаю, что люди были совершенно ею покорены, пленены. Еще такой русской я не видал. Она была по стилю души совершенно русская, а если русская, то раскольница бы «поморского согласия», или еще лучше — „хлыстовская богородица“*.

Этот портрет пристрастной рукой набросал Василий Васильевич Розанов, по-видимому, всю жизнь испытывавший к Сусловой глубочайшую ненависть в соединении с неискоренимым восхищением: ею, совершенно русским стилем ее души. И видим мы здесь в этом портрете, необычайную собранность характера — человека с исключительной, фанатической волей, властно сдавливающей всякие колебания, если вера его, убеждение, требуют непосредственных действий. Да, таким существом люди должны быть «совершенно покорены, пленены». «Раскольница поморского согласия», «хлыстовская богородица» — она не умеет ни прощать человеческие слабости, ни понимать их: пожалеть человека за его слабости.

А в одном из писем, от 19 апреля 1865 года, к ее сестре, с которой он был очень дружен, Достоевский говорит то же самое обыденным стилем повседневно-сти: «Она требует от людей в с е г о, всех совершенств, не прощает ни единого несовершенства в уважение других хороших черт, сама же избавляет себя от самых малейших обязанностей к людям. Она корит меня до сих пор тем, что я недостойн был любви ее, упрекает меня беспрерывно, сама же встречает меня в 63 году в Париже фразой: «Ты немного опоздал приехать**, то есть что она полюбила другого... Я люблю ее еще до сих пор, очень люблю, но я уже не хотел бы любить ее... мне жаль ее, потому что, предви-

* См.: Гроссман Л. П. Путь Достоевского. Л., 1924. С. 152, где приводится письмо Розанова к Волжскому.

** См. вторую запись в Дневнике от 13 августа//Сулова А. П. Годы близости с Достоевским. М., 1928. С. 47.

жу, она вечно будет несчастна. Она нигде не найдет себе друга и счастья... Она не допускает равенства в отношениях наших... считает грубостью, что я осмелился говорить ей наперекор, осмелился высказать, как мне больно. Она меня третировала всегда свысока. Она обиделась тем, что и я захотел, наконец, заговорить, пожаловаться, противоречить ей».

Это было писано, когда уже приближался окончательный разрыв между ними, в котором активную роль играла она, а не Достоевский. Но пройдут еще два года, разрыв станет совершившимся фактом, он успокоится, судьба пошлет ему в последние спутницы молодую, покорную жену, перед ним благоговеющую, — тогда снова будет нарисован портрет Суловой, в последний раз; будут повторены те же черты ее характера, в тех же почти словах, но уже в совершенно ином освещении. То, что должно было служить ей здесь * в укоризну, возводится в перл создания; на самую высшую ступень возносится ее этический максимализм, ее неуменье «прощать людям ни единого несовершенства».

«...Я не знаю твоей жизни за последний год и что было в твоём сердце, но судя по всему, что о тебе знаю, тебе трудно быть счастливой.

О, милая, я не к дешёвому необходимому счастью приглашаю тебя. Я уважаю тебя (и всегда уважал) за твою требовательность, но ведь я знаю, что сердце твоё не может не требовать жизни, а сама ты людей считаешь или бесконечно сияющими, или тотчас же подлецами и пошляками...

До свиданья, друг вечный».

Это из последнего письма к ней Достоевского из Дрездена от 5 мая 1867 года **. Не о себе ли это говорит он, когда противопоставляет её непримиримой требовательности «дешёвое необходимое счастье»? Ж и т е й с к и был он с Анной Григорьевной, своей последней женой, весьма счастлив. Поскольку вообще в жизни мыслимо было для него успокоение, оно было достигнуто. «Поэзия» же всегда таит в себе непредвиденные великие опасности, и тот, кому нужно «необходимое счастье», справедливо её опасается.

* В неопубликованном письме Д[остоевского] к сестре её.

** Письмо было впервые опубликовано Н. Л. Бродским в сб. «Недра». Книга вторая. М., 1923. С. 271—273.

От эпохи Сулова взяла свой идеал человека, свои высокие нравственные требования к нему. И в соответствии с умонастроением эпохи, пусть философски несравненно более низкой, чем предшествующие 40-е или 30-е годы, она обладала тем беспокойным активным мироощущением, которое настойчиво требовало действительного участия в создании новых форм жизни. Прибавим еще, что никакие традиции прошлого над ней не тяготели. Крестьянка по крови, она пришла в мир с той неумолимой прямолинейностью, с тем высоким нравственным закалом, которые и являются типическими чертами наиболее ярких представителей 60-х годов. Да, она была по стилю души «совершенно русская» — русская, простонародная; действительно «раскольница поморского согласия»: по стойкости, одержимости одной идеей и властности.

Расскажем сейчас, как можно короче, то, что знаем о Суловой из ее биографии. Это будет к ее Дневнику, столь необычно «бесстильному», как бы предварительным комментарием, без которого читателю было бы почти невозможно проникнуть в глубь ее внутреннего мира, порою так тщательно спрятанного под внешним покровом скупых, намеренно холодных, слишком обрывистых записей.

Ее отец — крестьянин, крепостной графа Шереметева, родом из села Панина, Горбатовского уезда, Нижегородской губернии. Был он человек незаурядный, крепкого нравственного закала и больших умственных способностей*. Надо полагать, что откупился он на волю еще до освобождения крестьян, оставаясь на службе у своего же бывшего помещика и занимая у него весьма ответственные должности. В начале 60-х годов он управляет всеми его делами и огромными имениями, постоянно живет в Петербурге, и дети его учатся в высших учебных заведениях. А во второй половине 60-х годов имеет уже собственную фабрику в Иваново-Вознесенске.

Где и в какой обстановке протекло детство нашей героини, об этом почти ничего неизвестно**. Не знаем

* В моих руках были письма его к целому ряду лиц; они выписаны прекрасным литературным языком, совершенно свободным от диалектизмов, виден в них человек серьезно начитанный и привычный к отвлеченному мышлению.

** В одной из записей Дневника (см.: Сулова А. П. Указ. соч. С. 87—88) сказано мимоходом, что до 15 лет жила в деревне.

также, где получила она первоначальное образование. Биограф ее сестры, Надежды Прокофьевны (в свое время пользовалась большой популярностью как первая в России женщина-врач), рассказывает, что годы отрочества она провела в одном частном московском пансионе, по общеобразовательным предметам, кроме новых языков, плохо поставленном*. Быть может, там же училась и Аполлинурия Прокофьевна? Сестры были очень дружны, и разница между ними всего в два-три года (Аполлинурия Прокофьевна старше, родилась в 1840 г.). В одном из ее рассказов, где героиня уже с ранних лет казалась девочкой чужой в семье подруг, гордой, одинокой и никем не понятой, — рисуется быт женского закрытого пансиона с такой подробностью, с такими тончайшими деталями, какие могут быть известны только тому, кто сам находился в такой обстановке. А пишет Сулова свои женские образы обыкновенно с себя, эпизоды из личной биографии объективирует в художественные сюжеты.

Недостаточны наши сведения и о ранней ее молодости. Знаем смутно, что она вращалась в среде студенческой молодежи; ходила вместе с сестрой в университет слушать публичные лекции популярных тогда профессоров: Костомарова, Спасовича, Стасюлевича и др. И надо думать, что они обе должны были играть в студенческой среде роль очень заметную: энергичные, с пылким темпераментом, быстро и страстно увлекающиеся натуры, красочно одаренные, да к тому еще особенно восприимчивые, по демократическому своему происхождению, к «светлым освободительным идеям» эпохи. Не здесь ли та первая нить, которая ведет нас к повести ее жизни, связанной с Достоевским? Студенчество принимало ведь самое горячее участие — для него они и устраивались — в тех публичных чтениях с выступлениями знаменитых писателей, где Достоевский должен был пользоваться, наравне с Шевченко, особенным вниманием. Страдалец только что вернулся из Сибири с ореолом борца, так жестоко поплатившегося за свои революционные убеждения. Знал Достоевский, что молодежь встречала его восторженно как бывшего каторжника;

* См. «Женский вестник» 1867 г. № 8; еще: «Русские врачи-писатели» Л. Ф. Змеева. Пб., 1868 г.

временами, быть может, было ему неловко выступать в такой роли, и все же выступал. Ибо еще не пришло «перерождение убеждений»; открыто, во всяком случае, еще не обнаружилось. Пусть оно даже и подготавливалось, уже нарастало — выставлять это на вид Достоевский тогда не торопился.

И вот следующая нить, уже вполне надежная, ведущая сюда, к этому центральному моменту в жизни нашей героини: то, что она очень рано сознает себя писательницей, и первый свой рассказ, «Покуда», печатает во «Времени», в журнале Достоевского. На вопрос, когда и при каких обстоятельствах они познакомились, у нас есть в ответ пока единственная прочная дата: цензурная пометка (21 сентября 1861) на пятой книге «Времени», где был помещен этот рассказ. Считаем приблизительно месяц на печатание книги; остается, по-видимому, последней гранью август 1861 года. Но, само собой разумеется, рассказ мог быть представлен в редакцию задолго до печатания книги, и очень может быть, Достоевский потому и дал ему место в своем журнале, что лично уже знал ее. Рассказ достаточно слаб художественно, и невольно напрашивается мысль: именно потому, что уже знал ее и относился к ней с особенным интересом, его оценка оказалась далеко не объективной. Была ведь она в юные годы вовсе не «холодной и не спокойной»; пленяла мысль, как бы скорее, на деле, показать себя свободной от «предрассудков», от общепринятых норм, и первая, как уверяет дочь Достоевского, написала ему свое «наивное поэтическое письмо» *. Может быть, на каком-нибудь публичном чтении заметила, что произвела на него большое впечатление, «ушибла» его; тогда пришлось бы еще дальше назад отодвинуть их первое знакомство.

Но как бы то ни было, несомненно — близость между ними установилась еще в Петербурге, во всяком случае, до второй поездки Достоевского в Европу в 1863 году. И можно заранее сказать: когда близость эта приняла характер глубоко интимный, то вряд ли она была для нее до конца радостной. Ибо можно ли представить себе Достоевского иначе, как только таким, который умел в одно и то же время любить и мучить: мучить, любя, и в самой любви. Говорим это

* См.: «Достоевский в изображении дочери». С. 34.

не на основании одних его произведений: так свидетельствует Страхов *, знает и Аполлон Майков **. И в юной восторженной ее душе должны были отлагаться тяжелыми пластами какие-то темные переживания. Переживания росли, наслаивались; узел затягивался все туже, неминуемо должен был наступить тот момент, когда человеку становится уже невыносимо и он с закрытыми глазами бросается в пропасть, чтобы хоть на мгновение избавиться от страшного кошмара мучительной действительности.

Ниже приводится одно письмо Суловой к Достоевскому, оно бросает яркий свет на характер их отношений, подтверждая только что высказанные предположения. «Ты просишь не писать, что я краснею за свою любовь к тебе. Мало того, что не буду писать, могу уверить тебя, что никогда не писала и не думала писать... Я могла тебе писать, что краснела за наши прежние отношения, но в этом не должно быть для тебя нового, ибо этого я никогда не скрывала и сколько раз хотела прервать их до моего отъезда за границу».

Так проводится резко грань между любовью и проявлением этой любви; не любовь — за нее она не краснела, отношения были для нее тяжки, глубоко оскорбительны. Не знаем точно, когда эти строки писались: отклик ли это непосредственный только что пережитому? Но, без сомнения, писала тогда, когда близость еще была; петербургский период встает не как далекое воспоминание о былом, а свежо и остро. Не «краснею за свою любовь» — очевидно, она еще длится: но за прежнюю. Вряд ли писала бы так после путешествия по Италии, в 1864 году, тем более — в 1865 году. Но самое главное — что говорит она это самому Достоевскому, чувствуя, очевидно, право свое так говорить с ним.

А дальше письмо еще теснее подводит к исходному моменту нашей драмы; характер их отношений, в ранний петербургский период, воспринимается уже почти ощутимо, так что невольно возникает вопрос:

* См. письмо Страхова к Л. Н. Толстому от 28/XI 1893 г. //Толстовский Музей. Сб. 2. СПб., 1914. С. 307—309.

** См.: Долинин А. С. Достоевский и Сулова. С. 175, примеч.

не здесь ли скрыта основная причина, которая сделала для нее совершенно невыносимой их связь и неминуемо должна была привести к разрыву? Сулова пишет: «Они, отношения, для тебя были приличны. Ты вел себя как человек серьезный, занятой, который не забывает и наслаждаться на том основании, что какой-то великий доктор или философ уверял даже, что нужно пьяным напиться раз в месяц. Ты не должен сердиться, что я выражаюсь легко, я ведь не очень придерживаюсь форм и обрядов». Вот что она понимает под словами: «о т н о ш е н и я» в отличие от «любви». За любовь она бы «не краснела»; в том и трагедия, что любовь оказалась в действительности далеко не такой чистой и возвышенной, какой впервые предстала она юным девическим мечтам ее. Были жгучие наслаждения; было, по всей вероятности, отнюдь не радостное, распаленное сладострастие и в то же время какая-то строгая, жестокая «методичность» «человека серьезного и занятого». Тогда бы каждый приход его приносил с собою, вместе с захватывающими переживаниями сладостно-грешными, и глубокое незабываемое оскорбление. И раскалывался надвое образ «сияющего»: «князь» и «самозванец»; не э р о с , а п а т о с . И тем более мучительно переживалось превращение, что ведь это был он, творец «Униженных и оскорбленных», сам только что обливавшийся слезами умиления над идеалом чистой самоотверженной любви главного героя романа.

В письме к Волжскому, плененный неиссякаемым, несмотря на долгие годы, чувством обиды, быть может, и мести за ее уход, за те слезы, которые он проливал, «не зная, что с собой делать, куда деваться в тоске по ней», В. В. Розанов воспроизводит между прочим такой диалог: «— Почему же вы разошлись, А〈поллиария〉 П〈рокофьевна〉 (разумеется с Достоевским)?

— Потому что он не хотел развестись с женой, чахоточной, «так как она умирает».

— Так ведь она умирала?

— Да. Умирала. Через полгода умерла. Но я уже его разлюбила.

— Почему разлюбили?

— Потому что он не хотел развестись.

Молчу.

— Я же ему отдалась любя, не спрашивая, не

рассчитывая. И он должен был так же поступить. Он не поступил, и я его кинула...»

Розанов утверждает: «Это ее стиль, разговор у меня с ней этот был, и почти буквален. Тезисы, во всяком случае, эти самые».

Весь Дневник, который здесь печатается, полностью отрицает эти «тезисы», как и отрицает их только что приведенное ее письмо к Достоевскому, письма Достоевского к ней и к ее сестре. Да, это верно: она действительно ему отдалась любя, «не спрашивая, не рассчитывая». А фактически с женой он уже тогда развелся: она ведь жила не в Петербурге, а во Владимире и в Москве². Причина разрыва именно та, которая здесь указана: она — в самом х а р а к т е р е его любви, в этот первоначальный петербургский период, казалось бы, еще никем и ничем не омраченной.

И вот возникает такая тревожная мысль. Много раз и сурово свидетельствует Сулова против Достоевского в своем Дневнике; вспыхивает, порою кажется, беспричинной ненавистью к нему, и линии обычно ведут — как бы само собой это вырывается у нее — к этой первой поре их отношений. Сумеет ли мы когда-нибудь воспроизвести, в ее конкретности, всю волнующую нас правду? По мере того как жизнь Суловой складывается все более и более неудачно, возрастает, быть может, ее субъективизм? Но в плоскости иной, отнюдь не в плоскости только житейской — она меньше всего должна интересоваться, — ставится нами вопрос: действительно, справился ли Достоевский с этим тяжким испытанием, ему ниспосланным судьбою? Как подошел он к этой юной, неопытной душе, так преданно перед ним открывшейся? Он, уже проживший бóльшую половину своей жизни, глубочайший и тончайший испытатель человеческих страстей, — к ней, наивной, только начинающей свой жизненный путь, страстно ищущей в окружающей действительности и в людях воплощения некоего высшего идеала? Был этот идеал прекрасен в своих неясных очертаниях, и сиял он пленительно сквозь зыбкую поверхность позитивистических идей, к которым она прислушивалась, быть может, заявляла и считала себя сторонницей этих идей, но вряд ли воспринимала их до конца в своей душе. В ее Дневнике нередко звучат недоверчивые ноты к идеям эпохи и к людям, которые служили им. Спрашиваем: как

поступил Достоевский с этим юным существом? Взрастил ли, поднял ли до высоты совершенства? Или сам не удержался на высоте? И зажглись слепые, жестокие страсти и в ее душе; открывалась бездна, в которую, быть может, сила темная, исходившая от него, первая ее и толкнула. И если это так и был он причастен ко греху, к вовлечению в темную сферу греховности, то как он относился к самому себе в минуты просветления, когда затихали кипевшие в нем страсти? К себе, пусть даже и косвенно соблазнившему «одну из малых сих»?

Сознаем всю тревожность и ответственность этого вопроса, когда ищем зависимости или хотя бы соответствия и в сфере эмоциональной, между личным опытом писателя и его претворением в художественном творчестве. Нам кажется, что именно здесь и находится один из узлов каких-то очень глубоких трагических переживаний Достоевского, нахлынувших на него, вместе с ощущением этого непоправимого греха, совершенного им по отношению к Сусловой. Так открылась бы нам первопричина столь огромной эмоциональной насыщенности, в плоскости подобных переживаний, «Записок из подполья», позднее «Идиота» (Настасья Филипповна), быть может, даже «Исповеди Ставрогина» (в «Бесах»).

Мы вынуждены оставить нашу гипотезу неразвернувшейся. Пусть мелькает она время от времени перед читателем. Мы у преддверия Дневника Сусловой: первая запись в нем, как раз в связи с Достоевским, датирована: «19 августа. Париж». Год не указан, но не подлежит сомнению, что это 1863 год: Сусллова ждет его со дня на день, они вместе поедут в Италию, а это случилось во вторую поездку Достоевского за границу вскоре после закрытия «Времени» (в мае 1863 года). В предыдущем году он путешествовал по Европе сначала один, а конец июля и август — вместе со Страховым *. Сусллова очутилась вдруг в Париже. Уехала одна, без Достоевского, весной или в начале лета, потому что не хотела его дожидаться, — один этот факт не говорит ли уже за то, что в их отношениях произошла какая-то крутая перемена, точно она действительно «покинула его», торопится

* См.: Материалы к биографии Ф. М. Достоевского. СПб., 1883. С. 240—243.

порвать с ним, спасаясь почти бегством. И вот в течение этих нескольких месяцев, трех или четырех, которые она провела в Париже, вспыхнуло в ее душе новое чувство, молодое и яркое, захватило ее с такой внезапностью, разожглось пламенем такой слепой страсти, что без всяких размышлений о будущем, со слабой уверенностью в настоящем, ни о чем не рассуждая и не взвешивая последствий, — она отдала свое сердце и всю себя человеку чуждой среды и племени *. Только бегством от самой себя, состоянием как бы одержимости единой мыслью: скорее и как можно дальше, бесповоротно оттолкнуться от недавнего пережитого, — нужно объяснить эту столь быстро загоревшуюся страсть. Или душа ее, после петербургского периода, не была уже столько юной и чистой? От любви мрачной, размеренно-методичной бросилась она к любви человека пусть элементарно несложного, ничем не одаренного, но, быть может, именно этой простотой своей и пленительного — своим крепким душевным здоровьем.

В «Игроке», где личный сюжет с Суловой ближе всего претворен, говорится, в связи с «французиком» де-Грие, о той «законченной» внешней форме европейца, которая так нравится именно русской женщине. По нескольким чертам, разбросанным в Дневнике в разных местах, встает перед нами образ молодого «красивого зверя», с едва проступающим на верхней губе пушком; у него гордое, мужественное, самоуверенно-дерзкое лицо и безукоризненные аристократические манеры. И прежде всего эта необыкновенная самоуверенность, которую русские ошибочно принимают за крайне развитое чувство собственного достоинства, никогда не допускающее человека унижаться до лжи и обмана. Так стремительно и сложно запутывается сейчас второй, главный узел в жизни Суловой. Подобно власти де-Грие из «Игрока» — тоже над Аполлинарией («Полина Александровна»), — власть и этого европейца с «законченной формой» над Суловой оказалась беспредельной. Гордая, независимая, ценившая превыше всего свое свободное «я», она позволяла себе стоять перед ним в согбенной позе умоляюще, когда тот стал постепенно к ней охладе-

* Из Дневника видно, что он родом испанец — не то студент-медик, не то молодой врач, по имени Сальвадор.

вать — ей так не хотелось этому верить, — и убеждала себя, что все еще любима. Слишком короткой оказалась эта новая яркая полоса ее жизни, оставившая на долгие годы такой глубокий след в ее душе: в течение всего нескольких месяцев — лета и ранней осени — была пройдена она до конца. Буквально за миг счастья поплатилась муками разочарования, горькой неотомщенной обиды, стыда и раскаяния.

Достоевского Сулова воспринимала очень сложно. Двойственным являлся он ей: в сиянии высшего идеала и в то же время — своей мутной, тяжелой, чувственной стороной. И тем мучительнее была обида для нее как женщины, что наносил эту обиду он, «сияющий». Меркнул свет перед черными тенями, исходившими от него же, и это было невыносимо. А здесь: простым и ясным, элементарно сильным было ее чувство, оттого и казалось оно вначале таким полным и радостным. Но, очевидно, только в самом начале. Не была бы Сулова натурой столь исключительно сложной и многосторонне противоречивой, если б она переживала только радость. Через год, оглядываясь назад на недавно пережитое, она кратко рассказывает в Дневнике о своем душевном состоянии в те «ночи, когда вдруг просыпалась, в ужасе припоминала происшедшее днем, бегала по комнате и плакала». Был ужас в том, что снова увидела лик зверя: повторение — по-видимому, в еще более грубой форме — того, что уже раз оттолкнуло ее от себя.

И вот ожидало ее еще глубочайшее оскорбление, когда чувственность, ничем не осложненная, оказалась вскоре удовлетворенной. С этого момента Дневник и открывается, когда впервые стала улавливать признаки охлаждения со всею обычной для среднего пошловатого европейца мелкой ложью, прикрываемой искусственными ласками, если любящая начинает тревожиться, что-то смутно подозревая. И в это время все ближе и ближе надвигалась встреча с Достоевским. Ясно представляла, как будет он мучиться, когда узнает все то, что было ею пережито в его отсутствие. Сама страдала, жалея Достоевского, боялась встречи с ним, принимала меры, чтобы не произошло этой встречи. И в то же время — все же ждала его, в этом чужом, огромном и блудном Вавилоне; ждала, быть может, как единственного близкого человека,

который может и должен помочь в этом ее положении, все более и более запутывающемся.

Теперь, в новом, уже явно на нее надвигавшемся несчастье, когда наваждение, исходившее от Достоевского, как бы рассеялось, — из недавнего прошлого в памяти восстает облик только «великого и великодушного»: он один отнесется к ней — можно бы сказать — с величайшим бескорыстием князя Мышкина. Так определяется содержание и основной тон первых страниц Дневника. Мотив Достоевского, в первых записях еще слабый, начинает вскоре звучать все сильнее и сильнее, пока совершенно не вытеснит — только на время — мотивы парижской полосы ее жизни.

Борются между собой, переплетаясь, обе темы: прошлое и настоящее; Достоевский ненадолго снова появляется на первом месте, следы оставляет и на этот раз не менее глубокие, чем в период петербургский, не меняя его также и качественно. Заносится под одной и той же датой сцена последнего свидания с «законченным европейцем» и первое сообщение о Достоевском. Она пишет ему письмо, которое здесь же приводится: о том, что он «едет немножко поздно... Все изменилось в несколько дней». Он когда-то говорил ей, что она «не скоро может отдать свое сердце» — она его отдала по «первому призыву, без борьбы, без уверенности, почти без надежды, что ее любят...». Достоевский надолго запомнит эти слова: «едешь немного поздно». Как мы знаем из начала очерка, на них он и сошлется как на слова грубые и оскорбительные в своем оправдании перед ее сестрой, Надеждой Суловой, когда та бросает ему тяжкое обвинение в том, что он любит наслаждаться человеческими мучениями.

Но о б ъ е к т и в н о — в этом письме ясно воспринимается черта какой-то роковой внезапности, какого-то крутого перелома, происшедшего в ее душе. Точно сама недоумевает, как это случилось, что так покорно, без борьбы, без надежды отдалась охватившему ее порыву. И не может себя порицать за это, чувствуя за собой какую-то правоту. У Достоевского были колебания: «не скоро отдала ему свое сердце», тем и «ушибла»; его именно пленило это целомудрие девической чистоты, милой скромности. Теперь она с грустью оглядывается на минувшее, и перед неведо-

мым и страшным, которое таит в себе наступающее завтра, из всего пережитого с Достоевским память отчеркивает лишь мгновения чистые и светлые.

«В эту минуту, — читаем дальше в ее Дневнике, — мне очень и очень грустно. Какой он великодушный, благородный. Какой ум, какое сердце».

Эти слова относятся к Достоевскому, точно мысленно прощается с ним навсегда. А пока, за эти несколько дней до его приезда, драма парижская быстро нарастает, и скупое — больше всего боится Сулова в своем Дневнике сентиментальностей — заносятся ее перипетии. Колеблется между надеждой и отчаянием, жаждой верить в любовь возлюбленного и очевидностью фактов, эту веру разрушающих, — этих фактов становится с каждым днем все больше и больше. Вспыхивает на мгновение и чувство гордости, проносятся перед нею планы широкие, давно лелеемые: произойдет разрыв, она станет еще свободнее. Она хочет «видеть Европу и Америку, съездить в Лондон (очевидно, к Герцену) посоветоваться... поступить в секту бегунов... Нужно жить полнее и шире...».

И снова возврат к основной теме любви, и снова страницы Дневника заполняются записями о двух главных лицах драмы.

Достоевский приехал к ней до получения того письма, и ей пришлось, при первой встрече, лично сказать обо всем случившемся. Это первое свидание она подробно описывает, рассказывая не столько о себе, о своих переживаниях, сколько о нем, что он говорил и что делал, когда узнал об этой роковой любви ее. Себя, свою роль тщательно затушевывает, тем ярче выступает роль Достоевского. И то, что она здесь крайне обеднила свое психологическое содержание, не утрирует своих переживаний, не становится ни в какие позы, — делает эту сцену особенно убедительной. Позднее, по-видимому, она пыталась ее использовать для рассказа «Чужая и свой».

Попытку первой художественной стилизации находим уже здесь, на страницах Дневника, в виде поправок на полях карандашом и разными чернилами. Читатель сравнит первую передачу встречи с Достоевским с более подробным ее изложением в рассказе; увидит он, как художественное претворение отходит от первоначальной редакции главным образом

в плоскости ремарок, усиливающих жестикуляцию героя и драматизм сцены целым рядом подчеркнутых эффектов сентиментально-романтического характера. Суслова бессильна изменить что-нибудь в основе; остов остается, без особого труда изымается он из художественной оболочки определенного штампа ее писательского стиля.

В этом смысле, поскольку Суслова строит свои рассказы по лично пережитому и художественные средства ее простираются преимущественно на усиление эмоционального тона, почти не затрагивая мотивов сюжетного характера, — ее художественная интерпретация «Чужая и свой» для нас особенно ценна. В ней она была менее связана, в о в р е м е н и, фактической правдой — тем, что происходило только в этот момент первой парижской встречи, и сумела ввести несколько новых мотивов, тоже отнюдь не сочиненных художественно, а реально пережитых. Мотивы из прошлого более далекого и недавнего прошлого, ближе к окончательному разрыву с Достоевским, когда оценка первого петербургского периода уже приняла свои последние суровые очертания. Здесь прежде всего важен образ героини, ее собственный образ, воспроизведенный достаточно полно и правильно. Запоминается особенно автохарактеристика: «Ее собственные мнения были несколько резки, она не отличалась умеренностью ни в похвале, ни в осуждении». И черта эта ставится в связь с ее глубокой верой в человека, дающей ей право предъявлять к нему свои очень большие требования. Повторяем сказанное в начале очерка: так воспринимал ее и Достоевский, и в этом он видел глубочайшую и драгоценнейшую основу ее характера; быть может, не сейчас и не через два года, когда переживания его, в связи с нею, были особенно остры и болезненны, а потом, когда они уже разошлись, душою, в сущности, никогда не разошедшись: уже после женитьбы на Анне Григорьевне. Было у Анны Григорьевны немало оснований ревновать его к Сусловой, и не только к их прошлому; в ее Дневнике есть об этом жгучие строки.

Сюда же относим и то, как героиня рассказа «Чужая и свой», словами «х о р о ш о т ы э т и м в о с п о л ь з о в а л с я», мысленно прерывает длиннейшую реплику героя о том, что слишком много она значила для него, что под влиянием так близко подо-

шедшего к нему молодого прекрасного существа в нем воскресла вера и «остаток прежних сил». Подобную реплику Суслова, по всей вероятности, не один раз слышала от Достоевского в первый петербургский период и тоже, быть может, выражала мысленно, про себя, свою тяжелую затаенную обиду словами: «хорошо ты этим воспользовался». Недаром так упорно постоянен этот мотив в Дневнике, неизменно появляется каждый раз, когда она обращается к начальной поре своей самостоятельной жизни и к роли в этой жизни Достоевского.

Прошлое держит в своих тисках настоящее и будущее обоих. Но сейчас, при первом свидании, Достоевский почувствовал к ней острую жалость. Чтобы рассеять ее тоску, предложил поехать вместе в Италию, и он будет ей «к а к б р а т». Как в истории с первой женой, снова берет на себя роль т р е т ь е г о: утешителя и друга, так преданно отзывающегося любимому человеку в самые тяжелые минуты его жизни. Герой «Подполья», чтобы тем сильнее казнить себя, выставляет напоказ всю свою мерзость; тяжелее всего воспринимается его поступок с падшей, к которой он тоже вначале приходит как спаситель. На этот раз надолго ли оставалась бескорыстной роль утешителя и друга? Был ли он «к а к б р а т»? Быть может, только в первые дни, в минуту первого порыва жалости и сострадания. С того самого момента, как Суслова, хотя бы и на малое время, взята им из омота парижской жизни, отдалена от непосредственных чар второй ее любви, еще более чувственной и грешной, — испытание, ниспосланное ему судьбою, делается еще ответственнее. На тончайшем острие колебалась в эту минуту душа Сусловой, дважды испытавшей жгучие укусы страстей. Стало одинаково возможным: либо падение, как она потом сама выражалась, в тину засасывающей пошлости, и дальше — омерзение к себе и отчаяние, которое действительно вскоре пришло и чуть не окончилось самоубийством; либо осияет и спасет ее близкий, человек в ореоле, истинно до конца великодушный. Требовалась со стороны Достоевского высшая жертва. Как женщина, Суслова стала теперь вдвойне соблазнительна. И тоже на тончайшем острие, в соответствии с нею, должна была колебаться и его душа. Был также одинаково близок подвиг или еще большее падение. Эти колебания вряд ли ясно им

сознавались уже тогда или в ближайшие дни. Процесс совершался где-то в глубине, сознательно переживался вновь позднее, в отражении; охваченный страстью, Достоевский вначале не ощущал его. Но тем острее должны были быть потом его переживания, еще глубже трагедия духа, когда затихала страсть и он мучился оттого, что был далеко не «как брат», оказался ниже ее доверия.

Не поднялся Достоевский и на этот раз выше петербургского периода. «Записки из подполья» мучительно остро вскрывают именно эти его переживания, эти тревоги его духа. Записки были зачаты, быть может, в это самое время, написаны, во всяком случае, сейчас же непосредственно после путешествия с Суловой. И мыслятся эти два произведения — «Подполье» и «Игрок» — в такой временной последовательности. Был задуман сначала «Игрок» в плоскости душевного; здесь внимание сосредоточено на сцеплении внешних событий и на разворачивающейся страсти. Алексей Иванович, играющий в романе, по отношению к Полине (Аполлинарии), роль Достоевского, так говорит: «Во все последнее время мне как-то ужасно противно было прикидывать поступки и мысли мои к какой бы то ни было нравственной мерке. Другое управляло мной». Но потребность катарсиса, в плоскости духа, оттеснила этот замысел, и выдвинулось на его место «Подполье». Нет необходимости настаивать на сознательном воспроизведении своего личного сюжета; важно то, что они были, эти переживания, и источником для них, в сфере психической, является, безусловно, этот второй момент, заграничный, в его истории с Суловой.

3 или 4 сентября по новому стилю они выехали вместе в Италию. Сулова покидает Париж с чувством томительной грусти (запись в дневнике от 5 сентября, Баден-Баден). Она невольно вспоминает о том душевном состоянии, в котором она уезжала из Петербурга. Тогда была радость, избавилась от тяжелого кошмара, и вновь воскресали светлые надежды и мечты о новой и свободной жизни. И вот чем все это завершилось: «Мне кажется, я никого никогда не люблю». Приводится цитата из Лермонтова, о которой она говорила по дороге с Достоевским: «И ничего на этом свете благословить он не хотел...» Да, он был прав. Жизнь и ей кажется «ничтожной и глупой

шуткой». Тем контрастнее воспринимается настроение Достоевского. Он полон сил, жизнерадостен, снова чувствует себя помолодевшим, его взволнованное состояние проявляется во взрывах неистощимой веселости, в юношеской беспечности. (Мы сейчас увидим, как быстро это настроение обрывается.)

Так начинается краткая полоса их совместного итальянского путешествия. Оно продолжалось не более двух месяцев и сыграло в их отношениях решающую роль. И теперь Сулова встает перед нами в несколько уже новом облике противоречивых черт своего характера. Казалась нам до сих пор стремительной в своих поступках, прямолинейно-гордой, особенно чутко и ревниво относящейся к чувству человеческого достоинства, к чувству чести. В ней сочетание наивной мечтательности с позитивной трезвостью эпохи, идеала чистоты и внутреннего целомудрия — со способностью отдаваться во власть чувственных темных страстей. При всей своей активности, она все же рисовалась нам скорее жертвой, тратившей силы своей недюжинной природы на примирение неодолимых противоречий между идеалом и действительностью.

И вот улавливаем в ней новую черту: как и Достоевский, она тоже умеет мучить не только себя, но и другого с той же утонченностью, у последнего предела ею же пробужденной страсти. Сказывается эта черта, в сущности, уже в самом согласии ее на совместную поездку в Италию, еще ярче — во время путешествия. Пусть в первые дни, в состоянии отчаяния, верила в его «братское» бескорыстие — хотелось верить, — но потом, вскоре, когда мысленно себе рисовала это совместное путешествие и воскресало в ее памяти пережитое с ним в Петербурге, то должно же было предстать перед ней положение во всей своей сложности. И, однако, согласилась поехать, взяла на себя ответственность за те мучения, которым он подвергался целых полтора месяца. В той ситуации, в которой развертываются дальнейшие события — когда она, любя другого, молодого и красивого, им покинутая и все еще продолжающая его любить, позволяет Достоевскому подходить к ней очень близко, но полностью чувства ему не отвечает, — в этой ситуации к мукам его неутоленной страсти и ревности должно было еще присоединиться чувство оскорблен-

ного мужского самолюбия. Нечто вроде презрения должен был ощущать с ее стороны, и это было самое невыносимое. Что же это с ее стороны? Утонченная месть за прошлое? И только?

В «Игроке» Алексей Иванович, alter ego Достоевского, говорит о сложности своего чувства к Полине: «И еще раз теперь я задал себе вопрос: люблю ли я ее? И еще раз не сумел на него ответить, то есть, лучше сказать, опять, в сотый раз ответил себе, что я ее ненавижу. Да, она была мне ненавистна. Бывали минуты (а именно, каждый раз при конце наших разговоров), что я отдал бы полжизни, чтобы задушить ее... А между тем, клянусь всем, что есть святого, если бы... она действительно сказала мне: «бросьтесь вниз» (с вершины любой горы), то я бы тотчас же бросился и даже с наслаждением». И дальше так рисуется ее к нему отношение: «Мысль о том, что я вполне верно и отчетливо сознаю всю ее недоступность для меня, всю невозможность исполнения моих фантазий,— эта мысль, я уверен, доставляет ей чрезвычайное наслаждение, иначе могла ли бы она, осторожная и умная, быть со мной в таких короткостях и откровенностях?» Это чувство презрения со стороны Полины Александровны подчеркивается в «Игроке» не один раз, и ощущается оно именно в этом позволении «говорить ей беспрепятственно и бесцензурно о своей любви». В художественном оформлении, почти в той же сюжетной ситуации, воспроизводится Достоевским то сложное сплетение чувств, которые кипели в нем в эту пору, в первые дни итальянского путешествия, — ответно отношениям к нему Сусловой. Возбужденность его душевного состояния поднималась до высшего напряжения, она этому способствовала, сама ее вызывала, а чувство оставалось неразрешенным.

Так, значительной в высшей степени является запись в Дневнике от 6 сентября, Баден-Баден. Запись начинается несколько издали: «Дорогой он сказал мне, что имеет надежду, хотя прежде утверждал, что нет. На это я ему ничего не сказала, но знала, что этого не будет. Ему понравилось, что я так решительно оставила Париж. Он этого не ожидал. Но на этом еще нельзя основывать надежды — н а п р о т и в». Это «напротив» очень характерно. Потому и согласилась так скоро поехать с ним в путешествие, что чувствовала себя спокойной, его присутствие ни в ма-

лой мере не пугало ее. «Знала, что этого не будет». А Достоевский? Только ли в дороге появилась у него надежда? Передается первая жуткая ночная сцена, в которой, при всей безыскусственной однотонности речи Дневника, ясно слышится напряженное борение с охватившей его страстью, особенно запоминается первый прилив страсти, когда, взволнованный, внезапно встает, едва сдерживая желание поцеловать у нее ногу. С исключительной остротой подчеркивается в «Игроке» «следок ноги ее (Полины), узенький и длинный — мучительный, именно мучительный». И дальше из разговора, уже назавтра после ночной сцены, из слов Достоевского, здесь же приводимых, так же ясно воспринимается, как она ощущает свое превосходство, власть безграничную над ними, как и Полина в «Игроке» — над Алексеем Ивановичем. «Он сказал, что у меня была очень коварная улыбка, что он верно казался мне глуп, что он сам сознал свою глупость, но она бессознательна».

Их душевные переживания подвергаются дальше большим колебаниям. Вскоре наступают дни сравнительно тихие, умиротворенные; улеглись на время страсти, и засиял лик истинно человеческий. Тогда, точно лучи солнца, пробирающегося среди темных облаков в кусок ясной лазури, обнаруживается и другая основа их отношений. Была не одна только страсть, слепая, воспаленная, с его стороны, и не одно, со стороны Сусловой, наслаждение своим превосходством, своей властью, с оттенком мучительства, но и настоящая духовная близость, глубокое чувство сострадания и жалости друг к другу. Так, среди набросков записей, в которых мелькают, лениво отражаясь, легкие быстротекущие впечатления в пути, выделяется одна значительная запись (от 17 сентября, Турин), действительно бросающая этот новый, тихий и радостный свет душевного покоя и умиротворения. Суслову охватывает сознание своей вины; у нее нежность и ласка родного, близкого человека. И он ответно — уже «как брат». И мысль его, освобожденная от тягостных переживаний прошедших дней, снова выходит, хотя бы на короткий момент, за узкие пределы личного «я». Он смотрит на девочку, которая брала уроки, и говорит: «Ну, вот представь себе — такая девочка со стариком, и вдруг какой-нибудь Наполеон (приказывает): «Истребить весь город».

Всегда так было на свете». Видится доподлинный Достоевский таким, каким мы его знаем по его художественным творениям, с этими обычными трагическими сопоставлениями: «носитель рока», Наполеон, и рядом малое, невинное дитя.

Но вот снова наступает бунт страстей. «Рыцарь бледный» опять превращается в настойчивого и жестокого Алексея Ивановича, преследующего свою жертву; слова стали более обнаженными, резко изменился тон, сделался откровенным до цинизма. Измученный, неудовлетворенный, он, очевидно, уже окончательно убедился, что вся надежда его на Италию не оправдалась. Такова ночная сцена, воспроизведенная в записи Дневника от 29 сентября, Рим. Сцена груба и цинична и в то же время проникнута его глубокой печалью, чувством безнадежности. Среди бурного, ничем уже не сдерживаемого чувства ревности прорывается вдруг жалоба: «Не хорошо мне. Я осматриваю все, как будто по обязанности, как будто учу урок». Оскорбленное мужское самолюбие, мужская гордость сделала его на минуту искусственно веселым и развязным, но тут же он сам сознается, что эта «веселость досадная», а она видит это и понимает, какая боль скрывается за его «грубостями» и «циничностями». Мы имеем здесь, в передаче Сусловой, второй и самый высший момент личной драмы Достоевского. Быть может, никогда раньше она не переживалась им так остро и напряженно, как именно в этот последний месяц. По мере приближения путешествия к концу, драма все более и более нарастала, и вот теперь он ясно увидел, что прошлое, петербургский период остался далеко позади, ему уж никогда не повториться.

Обольстительностью романтической тайны окутывает Достоевский облик Полины Александровны из «Игрока»: она проходит как-то чистой, незапятнанной среди той грязи, которая окружала ее, в которую было сама добровольно окунулась. В сюжетной ситуации ее путь, в сущности, тот же, что и *m-lle Blanche*; в прошлом — француз де-Грие, в будущем, тоже без любви, — англичанин, мистер Астлей. Истинная любовь у нее к одному только Алексею Ивановичу — любовь в соединении с глубочайшей ненавистью и отращением за ту ночь, когда она «пришла к нему вся», — бросает этот таинственный свет на ее гордую

фигуру. Не так ли воспринимал Достоевский и Суслову? Не только позже, когда воспроизводил ее сложную натуру в художественной памяти своей,— в 1866 году, когда писал «Игрока»,— но и во время самого путешествия, вот сейчас, мстя ей грубо-цинично за «ее недоступность и всю невозможность исполнения его фантазий». В конце 1865 года, накануне окончательного разрыва, когда Суслова была уже в Петербурге, виделась часто с Достоевским — он тогда «предлагал ей руку и сердце и только сердил этим», — приводится в ее Дневнике такая фраза, им произнесенная: «Ты не можешь мне простить, что раз отдалась, и мстишь за это».

Плоской, лакейски-грубой шуткой закончил Достоевский эту ночную сцену 29 сентября: «Мне унижительно так тебя оставлять... Ибо россияне никогда не отступали...» Но в памяти остается острота его очень грустных слов: «Не хорошо мне... я на все смотрю, как будто по обязанности, как будто учу урок».

Сентябрь месяц был самым бурным в их путешествии; дальше наступает видимое успокоение, и, очевидно, оно уже больше не нарушалось. В Дневнике опять идут мелкие наброски небольших жанровых картинок, несколько случайных встреч с случайными людьми, упоминание о ссорах с Достоевским, но уже идейного характера (одна ссора «из-за эмансипации женщин») и т. д. Выделить нужно, пожалуй, только одно событие, к сожалению тоже переданное очень кратко: это неожиданное свидание с Герценом и его семьей «на корабле, в самом Неаполе». Свидание было, по-видимому, весьма дружеское. Достоевский провожал Герценов, они сошли в Ливорно, и был у них в гостинице. Из приложенных здесь писем Достоевского к Сусловой видно, что в это время он особенно дорожил вниманием Герцена.

На этой встрече с Герценом, которая обоих воодушевила, кончается последняя запись в Дневнике о путешествии по Италии. На обратном пути они доехали вместе до Берлина. Прожив там двое суток, Суслова вернулась в Париж, а Достоевский направился в Россию: не прямо, а через Гамбург. Алексей Иванович из «Игрока», после всех своих приключений в Бадене, потеряв уже навсегда Полину Александровну, тоже отправляется в Гамбург, пробует счастье, ставя на рулетку последний гульден. Так

и Достоевский. В записи от 27 октября Суслова пишет, что «вчера получила письмо Ф[едора] М[ихайловича] — он проигрался и просит прислать ему денег. Я решила заложить часы и цепочку». Она достала триста франков и немедленно послала ему. Так, одному из «предрассудков» отвергнутого ею (в одной из записей Дневника) «катехиза» она невольно отдала свою дань, оплатив сейчас же расходы свои во время путешествия.

Обрываются надолго, больше чем на год, непосредственные их отношения. Продолжалась переписка, порою очень оживленная; переписывались не только до самой женитьбы Достоевского на Анне Григорьевне Сниткиной, но и после. Были за это время и попытки к новому сближению, кажется от него исходившие. Нужно думать, что из переписки она многое знала из дальнейших событий его жизни. В Дневнике, однако, все это почти не находит отражения. Да и самое имя Достоевского мелькает отныне все реже и реже: так резко расходятся их жизненные пути; ее внимание поглощено иной сферой интересов, новыми встречами и новыми связями. Но осталась неизгладимой печать, наложенная на нее Достоевским; пережитое в связи с ним определило в большой степени характер последующей ее жизни.

Она вернулась в город суеты и соблазнов, очутилась в прежней обстановке, и снова придвинулась парижская полоса, вызывая то же прежнее сложное чувство к «законченному европейцу»: любви, горечи, незабываемой обиды, быть может, и жажды мщения, и оно, это чувство, целиком ее захватило и покорило себе. И оттого, что так поглощена своими личными переживаниями, она кажется особенно одинокой в этом огромном мире чуждых ей людей и интересов. И это сразу и надолго определяет ее отношение к Парижу: он представляется ей «решительно отвратительным». В первый раз прозвучал здесь (в записи от 22 октября) мотив отвращения к чужой и чуждой культуре, и будет он все сильнее и сильнее звучать в дальнейших ее записях вместе с часто возвращающимися к ней воспоминаниями об этом «европейце»: точно через призму своих отношений к нему она отныне и надолго воспринимает все окружающее. А вспоминает Суслова о нем часто, и неизменно все в той же сфере безнадежной любви и горького разоча-

рованья. Так смотрит она на пестрый, волнующийся вокруг чуждый ей мир из глубины своего одиночества и все усиливающейся тоски неудовлетворенного сердца. В словах, взятых у Достоевского («Зимние заметки о летних впечатлениях»), еще вероятнее — у Герцена («С того берега»), находит она лучшую формулировку собственным мыслям, своей личной оценке. За внешним, ослепительно блестящим покровом западноевропейской жизни и тех идей, которые выросли на ее почве, ей тоже видится, как и им, нравственный распад и погружение в мещанство; гибель физическая и духовная. «Я скажу в качестве варвара, как некогда знаменитый варвар сказал о Риме: «этот народ погибнет». Лучшие умы Европы думают так: здесь все продается, все: совесть, красота; продажность сказывается во всем: в позах, в выточенных словах, в костюмах, в походке» (запись от 12 декабря). И дальше: «Какая суетность. Я теперь одна и смотрю на мир как-то со стороны, и чем больше я в него вглядываюсь, тем мне становится тошнее. Что они делают, из-за чего хлопочут, о чем пишут? Вот тут у меня книжечка, шесть изданий и вышло в шесть месяцев. Восхищаются тем, что в Америке булочник может получить несколько десятков тысяч в год, что там девушку можно выдать без приданого, 16-летний сын в состоянии себя прокормить. Вот их надежды, вот их идеал. Я бы их всех растерзала» (запись от 17 февраля 1864 г.).

Сулова отвергает этот окружающий мир с его мелкими, ничтожными интересами и бескрылыми идеалами. А когда думает о себе, о тех узах, которые невольно связывают ее с Парижем, то испытывает страх за себя и за свое будущее. В кипении пустом тратятся теперь ее силы, и, в сущности, ей глубоко безразлично, где жить и чем заполнять бесконечно долгие часы бесцельных дней. Она — одна из тех, у кого нет определенного места и цели, а такие не могут оторваться от этого города, «для них он действительно имеет что-то». Так пишет она в Дневнике от 2 апреля 1864 года, и в той же записи следующие очень грустные строки: «Назойливая тоска не оставляет меня в покое. Страшно давящее чувство овладевает мной, когда я смотрю с Бельведера на город. Мысль потеряться в этой толпе наводит какой-то ужас».

Видим здесь сложнейший узел запутанных, своих и заимствованных, мыслей и чувств, которые она не в состоянии собрать воедино; ослабела прежняя воля, не стало сил, чтобы сделать какой-нибудь решительный шаг. Исчезли какие-то основы жизни, самые нужные, — это первая ступень духовного падения. Ей предстояло до конца пройти этот круг, путем новых и новых испытаний докатиться до той последней грани, за которой либо окончательная гибель, либо... возрождение. В данный момент она решает, что нужно идти по линии наименьшего сопротивления. Начинается с того, что у нее появляется жадность на новые лица и впечатления. Мелькают изредка, среди знакомых и временно близких, люди покрупнее, у них она иногда ищет и находит поддержку: в среде эмигрантов, с некоторыми сойдясь довольно близко, снова вспоминает на время свои былые, еще из Петербурга, общественно-политические интересы. Но это меньше всего тема ее жизни. Вот записи Дневника, узко личные, создают постепенно другой фон; на этом фоне — и чем дальше, тем это яснее, а по истечении первого года после итальянского путешествия среди ее знакомых большинством оказываются герои данного момента, поскольку можно хоть на миг испытать с ними, с каждым из них, некую иллюзию полноты и цельности переживаний. И после каждой легкой вспышки чувства, похожего на страсть, душа испытывает еще большую неудовлетворенность, и мысль о самоубийстве становится привычной.

Такова, в общих чертах, внутренняя жизнь Суловой в этот второй парижский период, сменивший недолгий итальянский период с Достоевским. И соответственно разворачивается и внешняя ее история. Выделить особо можно, пожалуй, встречу с двумя писательницами: одна старая, уже начинавшая терять свою былую популярность графиня Салиас (Евгения Тур), другая — только что стала известной, благодаря усиленному покровительству Тургенева — Марко Вовчок (Маркович). Знакомство с Маркович (в начале апреля 1864 г.) ограничилось всего несколькими встречами; в Дневнике ее имя попадает в апрельских и майских записях, позднее — еще раз другой и потом исчезает. Здесь не было равенства. В упоении своей начинающейся славой, Вовчок явно выказывала высокомерие: снисходительно похвали-

вала рассказы Сусловой, когда та читала их у нее на дому; всячески, вольно и невольно, подчеркивала свое «величие». Но с Салиас отношения сложились иначе. С первой же встречи они почувствовали друг к другу большое расположение, которое превратилось очень скоро в дружбу, длившуюся до самой смерти Салиас. Помимо записей в Дневнике, об этом свидетельствует еще и переписка с ней, охватывающая не только весь период заграничной жизни Сусловой, но продолжавшаяся и дальше, уже по возвращении ее в Россию в течение нескольких десятков лет. И видим мы по этой переписке, как они были между собою открытвенны. Салиас знала всю ее внутреннюю жизнь, раскрывала перед нею и свою, с материнской чуткостью относилась к ее горестным переживаниям, нередко пытаясь воздействовать словом, согретым истинной любовью.

В доме Салиас Сулова и столкнулась с этой новой эмигрантской средой, молодой и деятельной: с Утиным, Лугининым, Николадзе, с сыном Салиас — Вадимом и др.³ Встречалась с ними довольно часто, некоторых зная близко еще по Петербургу. Казалось бы: вот они, стойкие и смелые борцы за те идеи, которые сама исповедовала в начале своего жизненного пути. В поисках дела, которое целиком бы ее захватило, она могла бы стать теперь, пусть на время, политической деятельницей. Но органически чужды были ей крайние воззрения этой молодежи в ту пору; она говорит о них в своем Дневнике часто с насмешливой иронией. В розни отцов и детей, которая, надо полагать, нередко ощущалась в доме Салиас, Сулова вряд ли была целиком на стороне детей. Сама ярко выраженная личность, она больше всего дорожила свободой и самобытностью человека — тем, что делает его индивидуальность. Оттого и передает она так возмущенно слова Лугинина, что «с большим бы удовольствием послужил Франции или Англии, но остается в России потому, что знает русские обычаи и русский язык, но с русскими ничего общего не имеет: ни с мужем, ни с купцом, не верит его верованиям, не уважает его принципов...» Подобным взглядам Сулова резко противопоставляет свою горячую любовь к родине, в частности к мужику; все детство провела в деревне, нутром своим знает мужика; мужицкая кровь течет в ее жилах, и она этим гордится. Так

обнаружилось вскоре коренное расхождение между нею и молодежью, и это еще больше углубило чувство ее одиночества. Дальнейшие ее записи сосредоточены на тех же прежних ее переживаниях.

От прошлого остались одни лишь «оскорбления и страдания» — таков печальный итог пройденной полосы ее жизни. Итог неполный: одну часть его, и самую страшную, Сулова выражает словами очень редко и скупно, но вся ближайшая ее жизнь, в течение нескольких месяцев — осень 1864, зима 1865 г. — свидетельствует об этой части итога с достаточной яркостью; это то, что мы выше определили как духовное падение и в чем она больше всего винит Достоевского. Падение сказывается прежде всего в катастрофическом понижении всего диапазона ее душевных переживаний, ставших вдруг какими-то маленькими и мелочными, в этой явно ощутимой пошлости, которая проявляется теперь в ее отношениях к окружающим ее людям.

Зимой прошлого, 1864 года, при всей сосредоточенности ее на сугубо личном, на переживаниях в связи с дважды неудачной любовью, она все же жизнь свою разнообразила, как умела, посещала лекции, ходила заниматься в библиотеку, обнаруживала порою милый и легкий юмор: в беседах ли с окружающими людьми, в зарисованных ею жанровых картинах; нередко и охотно пользовалась своим художественным зрением, отмечая характерное в данном факте или жизненной сценке — ее смешную или печальную сторону. Все это теперь как будто исчезает. Она ищет только одного: как бы рассеяться, забыться хотя бы на мгновение, именно чтобы ее заняло что-нибудь, — в сущности, даже безразлично что.

«Новое может меня занять, и то до известных пределов» — так заканчивается запись от 24 сентября. И на поиски этого нового, скоропреходящего — пусть оно легкой рябью бороздит поверхность ее души — тратит Сулова остаток своих сил, порою чувственностью подменя некогда ею изведенное чувство любви. И мелькают в ее Дневнике, точно серые сумеречные тени, лишённые яркости и глубины, эти слабо очерченные фигуры, герои романа на час, игру в любовь с которыми она подробно описывает, как бы вновь пытаясь пережить приятную раздраженность одним и тем же занятого воображения. С некоторыми

пробует шире раздвинуть эти «известные пределы», тогда появляется иллюзия настоящей любви, и душа на мгновение точно оживает; но опыт выработал в ней способность к самоанализу и к иронии. Поэтому тем быстрее наступает отрезвление и уже остается после него не только горечь, но и мутный осадок плотно прилипшей грязи, которую сама же допустила.

Эти героини большей частью безымянные — в той плоскости, в которой она ими интересуется, они ведь так похожи друг на друга, затушеванные под своей национальностью (валах, грузин, англичанин, француз) или под профессией (лейб-медик); она попеременно дарит свое внимание каждому из них, иногда кому-нибудь особенно подчеркнуто, чтобы тем самым вызвать усиленный интерес у другого — если можно, нечто вроде ревности. «Валах простой, наивный. Это новизна...» «Мы долго говорили, а когда пошел домой, он крепко жал мою руку». Или: «Я сказала лейб-медику, что взволнована одной встречей. Он этому придал большую важность и был грустен... Прощаясь со мной, он по нескольку раз принимался жать мою руку... уходя, оборачивался в дверях, чтобы еще раз взглянуть на меня» и т. п., и т. п. Отношения к лейб-медику с самого начала разворачиваются сложнее. Ее увлекает его наступательная активность, игра начинает казаться занимательной, тем более что сопровождается небольшими ссорами и примирениями, которые еще больше сближают их. Но тут же — в перерыве — целый эпизод с неким Робескуром, жившим в одной с ней гостинице. И дальше еще целый ряд лиц: какой-то русский доктор, «которого принуждена была выпроводить за слишком сальное с ней обращение», какой-то англичанин, опять валах и лейб-медик... «Утин крепко жал руку и не выпускал...» «Был Вадим и долго говорил о любви...» Подчеркивается чуть ли не каждое крепкое пожатие мужской руки, каждое слово, сказанное так, что можно за ним усмотреть другой, потаенный, потому тем более соблазнительный смысл. Так проходит в томительнейшем однообразии большая часть ее Дневника, сосредоточенного преимущественно на этой одной теме. Блеснет изредка старое: какое-нибудь меткое наблюдение над людскими нравами, едкая насмешка над человеческой тупостью и лицемерием; подхватит и передаст наиболее характерное у собеседника

или — очень точно — большой и серьезный политический диалог (революционера Утина с конституционалистом Усовым⁴, поклонником английской государственности), не пощадит порою смешные стороны даже друзей (графини Салиас). Но все это лишь отдельные пятна на главном и основном сером фоне записей за последние месяцы. В Дневнике это самые тяжелые страницы, от которых порою остается гнетущее впечатление, точно присутствуешь при начавшемся уже разложении некогда столь сложной души. Все глубже и глубже затягивала ее тина пошлости, и она сама сознавала свое медленное, но неуклонное измельчание, и мучилась тем более, что все слабее и слабее чувствовала в себе те силы, которые могли бы разом вырвать ее оттуда, из этой тины пошлости.

«Я чувствую, что мельчаю, погружаюсь в какую-то тину нечистую и не чувствую энтузиазма, который бы из нее вырвал, спасительного негодования» (из записи от 14 декабря 1864 г.). И опять, как и во всех других случаях, когда волна отчаяния доходит до своего предела, в памяти ее сейчас же всплывает образ Достоевского, все тот же ранний петербургский период. «Когда я вспоминаю, что была я два года назад, я начинаю ненавидеть Д[остоевского]. Он первый убил во мне веру». Никогда еще не указывала она так ясно на первопричину своего духовного падения, как в этот раз, когда почувствовала себя униженной этой «тиной нечистой» в своих собственных глазах.

«Я хочу вытряхнуть эту печаль» — так заканчивает она эту последнюю запись. Но как? Каким из двух путей? Путем ли трудного восхождения, медленным очищающим актом воли, направляемой идеалом «сияющей чистоты», или падением уже окончательным, подменой доподлинной человеческой гордости, источник которой в обаянии совершенства, цинической личиной последнего отрицания? В ее душе разыгрывается сложнейшая борьба. Уста открыто «произносят хулу»; ей кажется, вся беда в том, что у нее еще очень много «предрассудков», надо только освободиться от них, и жизнь станет простой и легкой. А между тем внутри, медленно, но неуклонно начинается и идет поворот, быть может, ей самой еще неясный. «Предрассудки», к счастью, оказались гораздо сильнее, чем она думала. Все чаще и явственнее в потоке чувственности ощущаются ею какие-то оста-

новки; своей волей усмиряет ее напряженность, в смутном чаянии возрождения и в предчувствии возможности его. Так возникает у нее мысль уехать в какой-нибудь маленький город, чтобы быть совсем одной, подальше от общественной лжи. И пусть осуществляет эту мысль свою не сейчас — из Парижа она уезжает лишь в последних числах февраля 1865 года, — ее настроение уже сейчас начинает казаться как бы ровнее, как бы отдаленнее от волнующих переживаний последнего полугодия.

Суслова выбрала Монпелье, думается, не без связи с тем, что там находилась в то время Тучкова-Огарева, с которой она познакомилась довольно коротко благодаря графине Салиас; Герцен и Огарев уже давно были с Салиас в приятельских отношениях. Они встречались с нею у Левицкого⁵, бывали у нее на званых обедах, изредка переписывалась. В эту зиму, в конце ноября и в декабре, они должны были видаться особенно часто, когда у Тучковой дети болели скарлатиной, двое из них умерли в течение одной недели, а Лиза, третий ее и Герцена ребенок, была взята графиней. Тогда, по всей вероятности, Суслова познакомилась ближе и с Герценом.

Оттенок серьезного раздумья улавливается теперь в ее записях — в период пребывания в Монпелье. И что всего характернее — перед нею снова начинают носиться планы будущей жизни, — и близкой кажется мысль о возвращении в Россию, чтобы поселиться где-нибудь в провинции и открыть школу для народа. Мысль вскоре приобретает реальные очертания. Из переписки с Огаревой (в середине марта Огарева уехала в Женеву) ясно видно, как сильно занимает Суслову эта будущая деятельность; она, по-видимому, решила использовать ближайшее время для более серьезной к ней подготовки. И точно вглубь уходят ее былые переживания, утихает ненависть к своему прошлому, к Достоевскому; тогда, очевидно, снова выступает перед нею начало светлое в нем. Надо полагать, что на его зов откликается она своей поездкой к нему в Висбаден осенью 1865 года.

Мы приблизились к моменту возвращения Сусловой в Россию: в первых числах октября она была уже на родине. В Петербурге пробыла около четырех месяцев. В ее Дневнике за это время имеются всего две записи: от 2 и 6 ноября; они обе касаются Достоевско-

го и видно по ним — отношения у них очень тяжелые. Это последние ее записи, на них Дневник обрывается и вместе с ним и наши прямые сведения, от нее исходящие, о дальнейшей судьбе ее в связи с Достоевским. Что отношения не совсем прекратились — время от времени они продолжали во всяком случае переписываться, — мы узнаем уже из другого источника, тоже дневника *: законной жены Достоевского, Анны Григорьевны. В нем несколько раз упоминается имя Сусловой, и, как уже было указано, жгучей ревностью проникнуты те строки, в которых рассказывается о фактах, питавших это чувство.

«...Я скоро узнала, что было мне нужно, — пишет Анна Григорьевна в дневнике от 27 апреля 1867 года, — и вернулась домой, чтобы прочитать письмо, которое я нашла в письменном столе Федя. Это письмо было от С[условой]. Прочитав письмо, я так была взволнована, что просто не знала, что делать. Мне было холодно, я дрожала и даже плакала». Это, по всей вероятности, то письмо Сусловой, ответ на которое Достоевского был уже напечатан **. Отмечаем здесь еще раз, как глубоко еще его чувство к ней; невольно, а может быть и намеренно, вскрывается та истинная причина, по которой он решил пожертвовать «поэзией» — Сусловой ради «прозы» — Анны Григорьевны: «О, милая, я не к дешевому необходимому счастью приглашаю тебя. Я уважаю тебя (и всегда уважал) за твою требовательность... ты людей считаешь или бесконечно сияющими, или тотчас же подлецами и пошляками». Повторяем: так определяет сам Достоевский ту схему колебаний, в которую, в известной степени, укладывались ее отношения и к нему.

Ответ Сусловой на это письмо, поскольку можно судить по дневнику А. Г., был, по-видимому, очень определен и резок; А. Г. получила его в отсутствие Достоевского. «Я торопливо пришла домой — страшно в душе волнуясь, достала ножик и осторожно распечатала письмо. Это было очень глупое и грубое письмо, не выказывающее особенного ума в этой

* Дневник А. Г. Достоевской, изд. «Новая Москва». 1923.

** См.: Недра, № 2; письмо приложено здесь вместе с другими письмами Достоевского к Сусловой.

особе. Потом я вынула чемодан и рассмотрела его письма, многие из них я уже читала прежде» *.

Но вряд ли правильно охарактеризовала Анна Григорьевна письмо Сусловой. На Достоевского оно, во всяком случае, произвело впечатление чрезвычайно сильное, должно быть, всколыхнуло в нем всю сложную гамму его прежних чувств, столь глубоко и столь тесно связывавших с ней. В записи от 15 мая А. Г. так рассказывает об этом: Достоевский только что вернулся из Гамбурга, они сидели за чаем, и он «спросил, не было ли ему письма. Я ему подала письмо от нее. Он или действительно не знал, от кого письмо, или притворился незнающим, только едва распечатал письмо, потом посмотрел на подпись и начал читать. Я все время следила за выражением его лица, когда он читал это знаменитое письмо. Он долго, долго перечитывал первую страницу, как бы не будучи в состоянии понять, что там было написано, потом наконец прочел и весь покраснел. Мне показалось, что у него дрожали руки. Я сделала вид, что не знаю, и спросила его, что пишет Сонечка. Он ответил, что письмо не от Сонечки, и как бы горько улыбался. Такой улыбки я еще никогда у него не видала. Это была улыбка презрения или жалости, право не знаю, но какая-то жалкая, потерянная улыбка. Потом он сделался ужасно как рассеян, едва понимал, о чем я говорю».

Вряд ли можно уловить здесь хоть тень презрения: «он весь покраснел», и «дрожали у него руки», и «улыбка горькая, жалкая, потерянная улыбка...» Анна Григорьевна каждую запись обыкновенно кончает лирическим рефреном: ночным прощаньем — этим «часом или получасом, составляющим самое задушевное и счастливое время нашего дня». В этот день этого счастливого часа не было.

От 29 мая она снова записывает в дневнике, что было письмо от С. (Сусловой): его переслал вместе с другими письмами Паша из Петербурга.

В одном месте Анна Григорьевна приводит еще такую сцену: она собиралась идти на почту отправлять матери письмо; «уходя, когда он меня спросил, на какую я иду почту, я отвечала, что на эту, чтобы не

* См. запись от 4(16) мая. С. 48.

беспокоился, что я не пойду на большую почту и не возьму его письмо, что этого не будет. Он ничего не отвечал, но когда я отошла, он быстро подошел ко мне и, с дрожащим подбородком, начал мне говорить, что теперь он понял мои слова, что это какой-то намек, что он сохраняет за собою право переписываться с кем угодно, что у него есть сношения, что я не смею ему мешать».

Дневник Анны Григорьевны обрывается на 24 августа, и мы не знаем, как долго продолжалась на этот раз переписка Достоевского с Сусловой. Быть может, удастся когда-нибудь найти еще следы этой длительнейшей и глубочайшей связи Достоевского с той, которую он называет — именно в этот период, после целого года разлуки и уже после женитьбы на Анне Григорьевне — своим «д р у г о м в е ч н ы м».

Нам осталось теперь досказать вкратце то, что нам известно о Сусловой, о дальнейшей ее жизни из других источников.

В историко-революционном архиве хранится дело под таким заглавием: «Производство высочайше учрежденной в С.-Петербурге следств. комиссии о суд. следователе Лебедянского уезда Василие Прокофьеве Суслове и сестре его, дочери вознесенского купца — Аполлинарии Прокофьевне Сусловой». Начато 2 июня 1866 года, кончено 17 апреля 1869 года. В основу дела положены показания некоей Ал. Комаровой о том, что Вас. Суслов давал ей прокламацию № 2 «Свободы», а у Сусловой была большая пачка прокламаций «Великоросс». Комарова познакомилась с Сусловым на второй день Пасхи 1863 года, жил он тогда, по ее сведениям, с матерью и сестрой.

В феврале 1864 года Василий Прокофьевич был переведен в Тамбовскую губернию следователем. В сентябре 1865 года за ним был установлен негласный надзор за принадлежность к партии нигилистов, а 2 июня 1866 года послан был телеграфный приказ Муравьева: Суслова обыскать и бумаги переслать в Петербург. Про Суслову тамбовский губернатор сообщает, что она приехала из Петербурга в Тамбовскую губернию в марте 1866 года и что ей 26 лет. Из «дела» же мы узнаем, что 4 июля того же года Суслова обратилась к лебедянскому исправнику с просьбой

вернуть ей забранные при обыске рукописи, среди которых «имеются произведения, приготовленные для печати». Указывается адрес, по которому она просит их переслать: «Владимирская губ., Шуйского уезда, село Иваново».

Такова первая стадия дела о Сусловой. Она осталась на свободе, хотя из отобранных бумаг ее видно было, что за границей она находилась в «сношениях с лицами, враждебными правительству»: с Утиным, с Герценом, и что в письмах к ней были «ругательства на Россию» за жестокую расправу с поляками во время польского восстания.

Дальше следует перерыв в два года. Мы знаем только, что в конце 1868 года она сдала при Московском университете какой-то экзамен — очевидно, на звание учительницы — и 12 декабря открыла в с. Иванове школу-пансион для приходящих девиц. Председатель следственной комиссии Ланской 2-й доводит об этом до сведения мин. нар. просв. Д. Толстого, предоставляя «дальнейшее решение на личное его усмотрение». В то же время просит также и гр. Шувалова, шефа жандармов, не оставить ее своим вниманием; обвинения против нее такие: она нигилистка, была одно время распорядительницей в воскресной школе при Михайловской артиллерийской Академии и опять: сношения с эмигрантами. А дальше было так: министр нар. просв. Д. Толстой затребовал объяснения от попечителя Моск. учебн. округа, тот от директора училищ Владимирской губернии, и в результате — о Сусловой было сообщено следующее: Суслова действительно человек неблагонадежный — во-первых, она носит синие очки, во-вторых, волосы у нее подстрижены. Кроме того, имеются слухи, что «в своих суждениях она слишком свободна и никогда не ходит в церковь».

Школа просуществовала месяца два и была закрыта, удостоившись очень теплого некролога одного из местных жителей, описавшего яркими красками потерю, понесенную иваново-вознесенцами, и горе детей, оставшихся без школы. В некрологе было и негодование, и слезы, и жалоба на судьбу, и похвалы Сусловой, и горячее к ней сочувствие. См. Пет. Вед. от 29/III 1869 г.

И снова обрываются наши сведения о Сусловой до 1872 года, когда она на время появляется среди пер-

вых слушательниц только что открывшихся в Москве курсов Г е р ь е. Нам рассказывала о ней тоже одна из первых слушательниц на этих курсах — Е. Н. Щепкина. Щепкина помнит ее сидящей за тем столом, который облюбовали себе наиболее серьезные студентки, пришедшие на курсы не из-за моды, а с целью работать и учиться. То было новое поколение, с иными, уже общественными настроениями, вздымалась выше революционная волна, носилась в воздухе идея хождения в народ. Сулова была среди них чужой, человеком 60-х годов; она ни с кем не сблизилась; замкнутая, она, однако, импонировала им своей «серьезной сосредоточенностью», особой печатью строгости; она казалась им несколько таинственной. По словам Е. Н. Щепкиной, Сулова недолго пробыла на курсах, и снова уехала к брату, может быть, в ту же Тамбовскую губернию.

Несколько менее скудны наши сведения о ней (о втором длительном петербургском периоде ее жизни) в связи с В. В. Розановым.

Розанов женился на Суловой еще при жизни Достоевского в 1880 году, когда ей было сорок лет, а ему двадцать четыре. В его переписке с А. Г. Достоевской ей уделяется особенное внимание. Письма его писались через десять лет после разрыва, в момент очень тяжелый для новой его семьи, незаконной, страдавшей от своей «незаконности» именно благодаря Суловой. Было у Розанова достаточно причин, чтобы относиться к ней весьма враждебно. Если с точки зрения фактической правды в том, что он пишет Анне Григорьевне, мы пока еще не имеем достаточных оснований сомневаться до конца, то освещение он дает характеру и роли Суловой в его жизни, безусловно, слишком субъективное. Тем более что здесь нужно еще считаться с тем, кому он обо всем этом пишет. Может быть, то чувство ревности, которое Анна Григорьевна когда-то питала, не совсем умолкло и после смерти Достоевского, и Розанов пишет ей так, как пишут человеку, в сочувствии которого заранее убеждены, поскольку у них как бы общие интересы, соприкасающиеся в единой плоскости переживаний.

Он говорит о Суловой с большой горечью: это она исказила навсегда весь его характер и всю его деятельность, исковеркала семейную его жизнь; ему,

безвинному, мстила тем, что в течение почти двух десятков лет ни под каким видом не соглашалась на развод, так что дети его от второй жены долго не могли носить его фамилии. Розанов соглашается с Анной Григорьевной, что Суслова «цинична», свою совместную жизнь с нею он представляет как сплошную жертву, в течение шести лет выносил он все «мучительно фантастические изломы» ее невыносимого характера, пока наконец в 1886 году не разыгралась одна из чудовищных по нелепости выходов Сусловой, и она его бросила.

Шесть лет они прожили вместе, шесть лет он страдал от нее. И вот как рассказывает о том, что он чувствовал и как мучился, когда она его покинула. «Я помню,— пишет он,— что когда Суслова от меня уехала, я плакал и месяца два не знал, что делать, куда деваться, куда каждый час времени девать». «С женой жизнь так ежесекундно слита и так глубоко слита, что образуется при разлуке ужасное з и я н и е п у с т о т ы и искание забвенья вот на этот час — неминуемо».

Вот как болезненно Розанов ощущал ее отъезд, и не только в первые два месяца. В 1890 году, через четыре года после того, как она его покинула, он все еще отказывает ей в выдаче отдельного вида на жительство, все еще надеется, что она возвратится к нему. Он пробует все средства воздействия на нее: умоляет приехать к нему на новое место службы (в Елец), но получает в ответ «грубые и жестокие слова отказа»: «Тысяча людей находится в вашем положении и не воют — люди не собаки»; обращается за помощью к отцу Сусловой, у которого она временно поселилась,— тот бессилён, и, наконец, жалуется на нее жандармскому начальству.

Суслова к нему не вернулась. И вот только в 1897 году, когда у него было уже двое детей, Розанов согласился выдать ей отдельный вид на жительство. Что за странная, таинственная сила была в этой натуре, если и второй, почти гениальный, человек так долго любил ее, эту раскольницу поморского согласия, так мучился своей любовью к ней? Повторяем, мы имеем все основания с самого начала относиться несколько настороженно к характеристике, данной ей Розановым: факты, им же сообщенные, говорят против него. «Она исказила навсегда весь его характер

и всю его деятельность» — тогда ли, в те шесть лет, когда была его женой, или тем, что бросила его? И когда она стала для него «циничной»?

А Сулова действительно почему-то мстила ему долго, чуть ли не всю жизнь; считала себя вправе лишить его, поскольку это от нее зависело, семейного благополучия. В 1902 году к ней отправился в Севастополь друг Розанова просить ее, чтобы она согласилась дать развод. Тогда ей было уже шестьдесят два года; она говорит о Розанове с крайней злобой и наотрез отказывается пойти на какие бы то ни было уступки. И уж всего за несколько лет до смерти, в 1916 году, переменившая — быть может, под влиянием своей сестры, Надежды Прокофьевны, и людей, ее окружавших, — убеждения своей молодости, настроенная, во время империалистической войны, крайне патриотически, — тогда в статьях Розанова Сулова могла бы найти достаточно яркий и талантливый отклик своим взглядам, — но пишет она своему племяннику, молодому писателю Е. П. Иванову: «Стану я читать такого фальшивого, чиновного и продажного человека!..»

Как объяснить эту непотухающую злобу? Какое освещение этой полосе ее жизни могли бы дать ее письма, если она кому-нибудь писала об этом втором петербургском периоде своей жизни с Розановым и если бы эти письма могли быть когда-нибудь обнаружены!.. *

Фигура великого мученика и мучителя — Достоевского — бросает жуткий зловеющий свет на начало

* Статья эта была уже набрана, когда нам представился случай, благодаря любезности Е. П. Иванова, ознакомиться с новыми письмами Салиас к Суловой, совершенно по-иному освещающими причину ее разрыва с Розановым. Как видно из письма Салиас от 10 августа 1868 г., уже тогда вопрос о разводе стоял весьма остро: Сулова, очевидно, спрашивала ее совета, и Салиас, настаивая на согласии, приводит между прочим такие доводы: «Смотрите, чтобы этот муж, которого вы н а с и л ь н о ж е л а е т е б ы т ь ж е н о й, не наделал вам бед. В его руках много для этого способов. Он может вас по этапу к себе вытребовать — и не прибегая к такому резкому способу действий, просто не дать вам паспорта и заставить вас сидеть подле своей любовницы». И в следующем письме от 17 августа того же года, по-старушечьи осуждая Сулову за ее бесцельные скитания по белу свету, за то, что все еще не успокоилась, не хочет и не может нигде основаться, Салиас снова возвращается к теме о Розанове: «Раздумайте, если желаете жить с мужем, покоритесь его ветреностям и н е в е р н о с т я м — не можете, поселитесь с отцом и живите в его

жизненного пути Сусловой. Это первый ее петербургский период; Розанов, в известной мере ему конгениальный (преимущественно в одной области, в области пола), освещает еще не конец, но уже сумерки этого пути. Но тем ли жутким, зловещим светом? Беспримерно огромной амплитуды колебаний Достоевского Розанов, во всяком случае, не знал, никогда не испытывал; сердце его, сердце человеческое в нем, тоже, конечно, было «полем битвы», но на этом поле все же не «сатана с богом» боролись, а силы несколько поменьше.

В этом огне, последнем, было, быть может, немало и копоты.

Узнаем ли мы когда-нибудь всю правду и об этом втором петербургском периоде жизни автора Дневника?

ПРИМЕЧАНИЯ

К с. 188.

В работе моей о Сусловой во втором сборнике «Достоевский» вопрос о значении ее в жизни и творчестве Достоевского разработан более полно; там же приведены письма к Сусловой графини Салиас и Тучковой-Огаревой.

К с. 189.

Василий Васильевич Розанов (1856—1919) — талантливый публицист, критик и мыслитель, один из лучших толкователей творчества Достоевского — с точки зрения религиозно-философской. Критика школы символистов (Мережковский, Лев Шестов, Вольтинский, Вяч. Иванов и их ученики) только углубляет и расширяет те основные положения о Достоевском, которые были высказаны впервые Розановым в его замечательной работе «Легенда о великом инквизиторе» (Петербург, 1893). Мыслями Достоевского Розанов вдохновлялся всю свою жизнь, по характеру своему, по своему душевному укладу представляя собой удивительную смесь различных черт, как положительных, так и отрицательных, героев Достоевского. «Навозная жижица, на поверхности которой плавают золотые рыбки» — так сам Розанов однажды определил себя как писателя, в течение многих лет сотрудничавшего в самой беспринципной

утешение». Кто же из них прав, обвиняя друг друга в «неверностях»? Суслова или Розанов, себе на каждом шагу противоречащий, как в характеристике, которую он и дает ей в письмах к А. Г. Достоевской и к Волжскому, так и в сообщаемых им фактах?

и самой нечистоплотной газете «Новое время», ради высокого гонорара нередко писавшего то, во что сам не верил.

Дочь Достоевского, Любовь Федоровна (1869—1925), писала романы из жизни великосветского круга. Биографию отца написала в последние годы своей жизни, в эмиграции; это книга тенденциозно-фальшивая, порою по незнанию, чаще нарочито искажающая факты, придавая им совершенно ложное освещение, поскольку это нужно для доказательства той или иной ее предвзятой мысли (см. оценку ее книги в моей работе «Достоевский и Суслова»).

К с. 191.

Письмо Достоевского от 19 апреля 1865 г. к Надежде Прокофьевне Сусловой-Эрисман хранится в архиве ее второго мужа, профессора Голубева, в настоящее время находящемся в Симферополе; письмо приготовлено к печати проф. Е. В. Петуховым и появится в одной из ближайших книг «Известий Академии наук».

Суслова-Эрисман, Надежда Прокофьевна, род. в 1842 г. По сдаче гимназического экзамена поступила вольнослушательницей в Медико-хирургическую (ныне Военно-медицинскую) академию. В 1864 г., по распоряжению военного министра, не допущена к дальнейшему слушанию лекций. В 1865 г. она уже была в Швейцарии, где окончила Цюрихский университет (в 1867 г.); защитив блестяще диссертацию на доктора медицины. Участница (до поездки за границу) петербургских радикальных кружков, она с 1865 г. состояла под надзором полиции. По агентурным сведениям, была членом Интернационала и находилась в сношениях с эмигрантами.

К с. 194.

Рассказы А. П. Сусловой печатались в журналах Достоевского; первый ее рассказ «Покуда» — в сентябрьской книге журнала «Время» за 1861 г.; там же рассказ «До свадьбы» — март 1863 г.; рассказ «Своей дорогой» — в «Эпохе», шестая книга за 1864 г. Ее же перу принадлежит перевод с французского «Жизнь Франклина» М: Минье (М., 1870).

Костомаров Николай Иванович (1817—1885) — известный русский историк, начавший свою преподавательскую деятельность в Киевском университете в 1846 г.; член Кирилло-Мефодиевского о-ва, распространявшего идеи общеславянского федеративного строя. За участие в этом обществе Костомаров был арестован, просидел год в Петро-

павловской крепости и выслан в Саратов под надзор местной полиции с воспрещением ему преподавания и печатания его произведений. Лишь в 1856 г. был снят с него надзор и отменено запрещение печататься. В 1859 г. он был приглашен в Петербургский университет, где открыл курс лекций по русской истории, пользовавшихся огромным успехом как у студентов, так и у посторонних слушателей (полный список его многочисленных трудов в «Литературном наследии» 1891 г.).

Спасович Владимир Данилович (1829—1906) — выдающийся юрист-практик и ученый, критик и историк литературы. С 1856 г. читал в Петербургском университете лекции по уголовному праву, пользовавшиеся большой популярностью, благодаря его блестящему ораторскому дарованию. Из работ его по критике и истории литературы замечательны статьи: о Гамлете, о предшественниках Байрона, о байронизме у Пушкина, Лермонтова и Мицкевича, статьи о дружбе Шиллера и Гете (см. собр. его сочинений, т. 1—9, Петербург, 1889), а также очерк истории польской литературы для «Истории славянских литератур» А. Н. Пыпина.

Стасюлевич Михаил Матвеевич (1826—1911) — известный общественный деятель, публицист и историк, редактор и издатель журнала «Вестник Европы» (со дня его основания в 1866 г. до 1908 г.). В 1859 г. был избран профессором Петербургского университета и читал лекции по истории средних веков. В октябре 1861 г., по поводу происходивших тогда студенческих волнений, вышел в отставку вместе с лучшими профессорами того времени: Кавелиным, Утиным, Пыпиным и Спасовичем.

Шевченко Тарас Григорьевич (1814—1861) — знаменитый украинский поэт, крепостной помещика Киевской губернии. Благодаря поэту Жуковскому и живописцу Брюллову выкупился на волю и поступил в Академию художеств. Член Кирилло-Мефодиевского о-ва, он был арестован в 1847 г. в Киеве; определен рядовым в Оренбургский отд. корпус с запрещением писать и рисовать. Служил в Орской крепости. Амнистию получил в 1857 г. и вскоре появился в Петербурге. На литературных вечерах студенчество встречало его, как и Достоевского, особенно горячо (см., напр., воспоминания Штакеншнейдер — «Голос минувшего». 1916, книга 2).

К с. 195.

Новые убеждения Достоевского сказываются впервые более или менее ясно в «Зимних заметках о летних впечатлениях», напечатанных в книгах 2—3 «Времени» за 1863 г., хотя и здесь доминирующим мотивом является критика буржуазной Европы в духе Герцена (об этом см. мою работу «Достоевский и Герцен» в 1-м сб. «Достоевский» под моей ред., изд. «Мысль», Петроград, 1922).

Биограф Достоевского Страхов свидетельствует определенно о его тяготении в эту пору к лагерю прогрессистов, во главе которого стоял тогда «Современник» Некрасова и Чернышевского (см. биогр., с. 234—240).

К с. 197.

Сюжет «Униженных и оскорбленных» очень близко воспроизводит личный сюжет Достоевского, историю его любви к первой жене, Марии Дмитриевне. В первом томе полного собрания писем (выходит под моей редакцией) восстановлены почти полностью письма его к Врангелю за 1856—1857 гг., до сих пор печатавшиеся в крайне изуродованном виде, особенно в тех местах, где разворачиваются перипетии этой страстной, крайне болезненно им переживавшейся любви. Мария Дмитриевна тоже любила тогда другого, молодого, и Достоевский готов был пожертвовать собою ради ее счастья, заботился о нем, об этом возлюбленном ее, искал для него лучшей службы, чтобы только она не бедствовала.

Диалог Розанова и Суловой совершенно не соответствует действительности. Может быть, такой диалог и был, может быть, Сулова и подавала ему эти реплики, но тогда она сама, сознательно или бессознательно, исказила фактическую правду. Требование развода совершенно не согласуется с ее тогдашним идеалом свободной женщины и свободной любви в духе Жорж Занд; тем более что Мария Дмитриевна уже весной 1863 г., до поездки Суловой за границу, была перевезена во Владимир (см., напр., письмо к Тургеневу от 17 июня 1863 г., «Достоевский», сб. 2-й, под моей ред., с. 312).

К с. 199.

Журнал «Время» был закрыт за статью Страхова «Роковой вопрос», напечатанную в апрельской книге за 1863 г. по поводу польского восстания, начавшегося 10 января 1863 г. и продолжавшегося почти полтора года. Статья Страхова, отнюдь не полонофильская — ее главная мысль, что русская культура, народная, «п о ч в е н н а я», резко отличается от польской культуры, культуры высших слоев и чуждой народным массам, — была воспринята как выражение сочувствия полякам, благодаря скверному истолкованию смысла статьи Петерсоном, известным реакционным публицистом «Московских ведомостей», а также благодаря кампании, поднятой «Русским вестником» Каткова и газетой «День» Аксакова против поляков и нашей эмиграции, возглавлявшейся Герценом с его «Колоколом», а также против петербургской радикальной прессы, к которой, в известной степени, причислялось и «Время».

К с. 203.

«Секту бегунов» Сусллова воспринимала, по всей вероятности, не со стороны ее религиозной, а со стороны общественно-демократической, так, как разъяснял сектанство историк Щапов во «Времени» (см. «Время», октябрь и ноябрь 1862 г., статья «Земство и раскол»).

Рассказ «Чужая и свой», с вполне уже установленным сюжетом, в композиционном и стилистическом отношении должен был еще претерпеть целый ряд изменений, и, по всей вероятности, были бы введены в него новые мотивы и эпизоды, соответственно его заглавию, которое пока совершенно не оправдывается его содержанием.

К с. 206.

«Игрок» был задуман еще в Италии во время путешествия с Сусловой, о чем свидетельствует письмо Достоевского к Страхову от 30 сентября 1863 г. (см. Страхов, стр. 259—263). Из писем Достоевского к брату (см. там же, стр. 141—158, отд. писем) в начале 1864 г. видно, что «Записки из подполья» очень скоро вытесняют замысел «Игрока», осуществление которого отсрочивается на целых три года: «Игрок» писался летом и осенью 1866 г.

К с. 211.

Знакомство Достоевского с Герценом состоялось 5 октября 1846 г. в Петербурге в квартире И. И. Панаева (см. письмо Герцена к жене, Герцен, собр. сочин., ред. Лемке, том IV, стр. 423). В первых числах июля 1862 г. Достоевский провел с неделю в Лондоне, встречаясь все время с Герценом; тогда-то они, по-видимому, и сошлись довольно близко. См. письма Герцена к Огареву от 17 июля 1862 г.: «Вчера был Достоевский. Он наивный, не совсем ясный, но очень милый человек. Верит с энтузиазмом в русский народ» (Герцен. Собр. соч., том XV, стр. 334). 1862 г. как раз и является годом наибольшего влияния Герцена на Достоевского в области общественно-идеологической (см. мою работу Достоевский и Герцен — «Достоевский», под моей ред., том I).

К с. 214.

Салиас-де-Турнемир Елизавета Васильевна, рожденная Сухово-Кобылина (1815—1892), известная под псевдонимом Евгении Тур. Среди ее близких друзей — Грановский, Тургенев; известный исторический романист гр. Салиас — ее родной сын, а автор «Свадьбы Кречинского» Сухово-Кобылин — родной брат ее. В 1849 г. она выступила в «Современнике» Некрасова с повестью «Ошибка», имевшей огромный успех, как и роман ее «Племянница», напечатанный в следующем году в том же «Современнике». Тургенев посвятил разбору романа большую статью; отзывались о нем в очень теплых тонах популярные критики того времени Аполлон Григорьев и Дружинин. Однако

дальнейшие ее произведения («Долг», «На рубеже» и др.) уже не имели такого большого успеха; по мере приближения к середине 60-х гг. популярность ее все более и более падает. В 1861 г. Салиас основывает собственный журнал «Русская речь», просуществовавший всего один год; здесь она пишет прекрасные просудные критические статьи о целом ряде писателей, между прочим и о Достоевском, отзываясь о нем уже тогда, еще до «Мертвого дома», как о великом писателе. Из произведений последних лет ее жизни особенно нужно отметить повести для юношества («Последний день Помпеи», «Катакомбы» и др.).

Марко Вовчок — псевдоним писательницы Марии Александровны Маркович (1834—1907). Первые ее вещи вышли на украинском языке («Народні оповідання Марка Вовчка», 1857 г.). Рассказы имели очень большой успех, тем более что они переведены были на русский язык Тургеневым. Ее следующие «Рассказы из народного русского быта» вышли уже по-русски и встретили восторженный отзыв Добролюбова. В статье Достоевского «Г-н Б-ов и вопрос об искусстве» («Время», февраль 1861 г.) ведется горячая полемика с Добролюбовым по поводу этого отзыва. В начале 60-х гг. Марко Вовчок уехала вместе со своим сыном в Париж, откуда в середине 60-х гг. вернулась в Петербург. Здесь она переходит от жанра народных рассказов к роману и повести из жизни интеллигенции («Живая душа». Отеч. Зап. 1868 г., «Теплое гнездышко» 1873 г., «В глуши» 1875 г.), и тогда сразу обнаруживаются скромные размеры ее таланта. Новое произведение было новым ее падением.

К с. 219.

Тон переписки Герцена и Огарева с Салиас обычно дружеский. Они не только старые знакомые еще с 40-х гг. по Москве, но Салиас разделяет и многие взгляды Герцена. Так, в письме Огарева от 31 декабря 1863 г. Герцен делает приписку: «Вы видите, что *les vieux de la vieille garde* (ветераны старой гвардии) не совсем утратили дух. Полагаю, что во 2 листе Вы будете довольны, если не письмом к Гарибальди, то «Портретом Муравьева» «3/70» и «Календарем за 1863 год» (см. Герцен, том XVII, стр. 16). Из этого же письма видно, что Огарев поручает Салиас сбор денег для Чернышевского, Серно-Соловьевича и других революционеров, находившихся тогда в Петропавловской крепости и в ссылке, а Герцен, с своей стороны, добавляет: «Да, действительно, надо помочь жертвам нашего „краткодушника“» (очевидно, Александр II). См. также письмо Герцена к Салиас от 26 мая 1864 г., где он спрашивает ее: «Довольны ли Вы моим письмом и к будущему другу?» и дальше пишет: «Ив(ан) Тург(енев), я полагаю, недоволен» (Герцен, том XVII, стр. 125. В том же томе еще письма к ней — стр. 400, 401, 406, 468).

По поводу болезни и смерти детей и помощи, которую Салиас оказывала Огаревой, Герцен пишет несколько раз Огареву (см. Герцен, том XVII, стр. 420—422).

Письма Тучковой-Огаревой к Сусловой приведены нами во 2-м сбор. «Достоевский» (стр. 278—281). О том, что Сулова ехала в Монпелье на попечение Огаревой, имеются указания в письме Герцена от 22 февраля 1865 г. к Огаревой же: «Насчет Сусловой ты можешь всегда сговориться с отелем в небольшой прибавке или в особом блюде» (Герцен, том XVIII, стр. 39). Там же (стр. 147) имеется письмо Герцена к старшей дочери от 17 июня 1865 г., где он пишет, что была у них в Женеве «нигилистка из Цюриха Сулова с сестрой, доктором медицины; эта девушка очень умная; жаль, что ты ее не увидишь».

В Висбаден Достоевский уехал от своих кредиторов, а главное для того, чтобы там писать, вдали от петербургской повседневной сутолоки, «Преступление и наказание». О крайне тяжелом материальном его положении свидетельствуют письма его к Сусловой, здесь же ниже приведенные, а также письма к Врангелю за сентябрь 1865 г. (см. Стрехов, — отдел писем, стр. 160—165).

К с. 222.

Комарова Александра Андреевна (род. в 1842 г.) привлекалась в 1866 г. по делу Каракозова, стрелявшего в Александра II (4 апреля 1866 г.), и дала «откровенные показания». Тогда-то она, по-видимому, и назвала Суловых, может быть, как первых своих «просветителей». Комарова позднее участвовала в реакционной прессе. См. автобиографический ее роман, где она рассказывает о своих былых политических увлечениях, «Одна из многих» (Петербург, 1880 г.).

«Свобода» выпускалась Центр. Комитетом «Земли и воли», номер 1-й вышел в феврале 1863 г., а номер 2-й в июле того же года; очевидно, Комарова номера перепутала, не 2-й номер «Свободы», а 1-й, так как в июле Сулова была уже за границей.

«Великорусс» продолжал выходить и после провала о-ва «Великорусс» в октябре 1861 г. Так, номер 2-й «Великорусса» рассылался по Москве в апреле 1863 г. (см. Герцен, том XVI, стр. 69—102).

К с. 223.

Ланской 2-й Петр Петрович, генерал-адъютант (женат на вдове Пушкина; умер в 1877 г.), был председателем следственной комиссии по делу «о нигилистах» и очень усердно с ними боролся, особенно во 2-й половине 60-х гг.

Толстой Дмитрий Андреевич (1823—1889) — с 1865 г. обер-прокурор Святейшего синода, а с 1866 г. министр народного просвещения; оба эти поста занимал до

1880 г.; с 1882 г. до самой смерти — министр внутр. дел и шеф жандармов. Поборник «сильной власти», Толстой провел целый ряд мер, направленных к возвышению дворянства и к регламентации крестьянского быта; им же было подготовлено положение о земских начальниках и значительно ограничена свобода печати знаменитыми «Временными правилами 1882 г.». В качестве министра просвещения он провел реформу среднего образования, заключавшуюся в значительном усилении преподавания древних языков, причем только воспитанникам классических гимназий было предоставлено право поступать в университет.

Шувалов Петр Андреевич (1827—1889) — принадлежал к строго консервативной партии, относился крайне несочувственно к реформе 60-х гг. Был вначале петербургским оберполицеймейстером, затем директором департамента общих дел министерства внутренних дел, управляющим III отделением, а с 1866 г. по 1874 г. — шефом жандармов.

«Воскресные школы» для рабочих, ремесленников и нижних воинских чинов стали открываться в Петербурге и других университетских и провинциальных городах в конце 50-х гг. Правительство вначале относилось к ним довольно благосклонно. Но уже в конце 1860 г. шефом жандармов была представлена секретная записка, где школы были названы «бессознательным увлечением праздных и бродящих умов» и рекомендовалось «обратить все народные школы в учреждения государственные и неощутительно привлечь к участию лишь высшее сословие, благонадежность коих не подлежит сомнению». 8 января 1861 г. было уже издано высочайшее повеление о надзоре за вечерними школами и о назначении в них священников. В 1862 г., во время петербургских пожаров, гонение на школы усилилось; их обвиняли «в потрясении религиозных верований, возмущении против правительства и распространении социалистических понятий»; 13 июля того же года школы были закрыты.

К с. 224.

Герье Владимир Иванович (1837—1919) — известный историк. С 1865 г. доцент по общей истории Московского университета. В самом начале 80-х гг. им были основаны Высшие женские курсы, во главе которых он стоял в течение 16 лет, пока они не были закрыты; при восстановлении курсов был назначен директором, которым состоял до 1905 г.

Щепкина Екатерина Николаевна — магистр истории и профессор б. Бестужевских курсов, существовавших в Петербурге до самой Октябрьской революции.

В 1894 году, когда Страхова, одновременно с его ровесником Львом Толстым, избирали в почетные члены популярного в то время Московского психологического общества, ему дана была такая характеристика:

«Человек разносторонне и широко образованный, мыслитель тонкий и глубокий, замечательный психолог и эстетик, Н. Н. Страхов представляет и как личность выдающиеся черты — стойкостью своих убеждений, тем, что он никогда не боялся идти против господствующих в науке и литературе течений, восставать против увлечений минуты и выступать на защиту тех крупных философских и литературных явлений, которые в данную минуту подвергались гонению и осмеянию» *.

Московским психологическим обществом руководил тогда Н. Грот, во многом единомышленник Страхова, тоже идеалист, последователь Шопенгауэра, метафизику его пытавшийся использовать для обновления старой, реакционной, христиански-славянофильской «этики отречения». То, что Страхов шел «против господствующих течений» (разумеется, против материализма и позитивизма), боролся с демократическим крылом в литературе второй половины прошлого века, с Чернышевским, Добролюбовым, Писаревым, Некрасовым и Салтыковым, — ставилось ему при избрании, очевидно, в особенную заслугу. В его характеристике дальше так и сказано: «Как политический мыслитель Н. Н. Страхов всегда писал в духе и в защиту славянофильства».

Страхов действительно был человек разносторонне и широко образованный: философ, историк, литературовед, физиолог и психолог. Он был естественник по образованию; окончил физико-математический факультет и представил магистерскую диссертацию по зоологии («О костях запястья млекопитающих», 1857). Его философские труды: «О методе естествен-

* Вопросы философии и психологии. 1896. Кн. 2 (32). С. 299—300.

ных наук и их значении в общем образовании» (1865), «Мир как целое» (1872), «Философские очерки» (1895), многочисленные статьи по психологии, в частности книга «Об основных понятиях психологии и физиологии» (1886), три книги по философии культуры («Борьба с Западом в нашей литературе», 1882—1887, первоначально в «Заре» 1870 г.), в которых для того времени (семидесятые годы) дается оригинальная по тону, нарочито «спокойная» оценка философским и историческим воззрениям таких, с точки зрения «правых», одиозных мыслителей, как Герцен, Ренан, Тэн. Во всех этих работах видна обширная эрудиция автора.

Эрудитом является Страхов и в своих литературных статьях, отличающихся прозрачностью языка и ясностью изложения. Тон осторожного исследователя, наукообразной убедительности стремился он соблюдать в своих оценках и приговорах. И это давалось ему тем легче, что навыки, им приобретенные в занятиях естественными науками, вполне соответствовали его крайне уравновешенному характеру, вследствие которого он никогда не играл роли застрельщика.

«Один из трезвых между угорелыми» — так, говорил Страхов, можно будет написать на его могиле. «Угорелыми» были для него не одни «нигилисты», последователи идей «Современника» и «Отечественных записок».

Он мог бы так называть и «защитников православия», грубо выступавших против Толстого. «Они стоят за веру,— иронизировал он,— а потому разрешают себе всякое извращение и неуважение чужих мнений, они стоят за нравственность, а потому считают долгом быть резкими и грубыми»*.

Подобие «либерализма» в вопросах морали, позиция как бы несколько со стороны, позволявшая ему в какой-то мере свободно относиться к «своим» же, подвергать их, хотя бы изредка, критике и осуждению, и в особенности широта кругозора, охватывавшего самые разнообразные стороны человеческого творчества,— вот что давало Страхову право на *расположение* таких людей, как Толстой и Достоевский.

* Вопросы философии и психологии. 1896. Кн. 2(32). С. 304.

Говорим о *расположении*, но не о настоящей духовной и душевной близости. Были отношения весьма приятельские. Страхову они порою казались даже «нежными». Страхов принимал активное участие в журналах Достоевского «Время» и «Эпоха», часто встречался с ним на редакционных собраниях, бывал у Достоевского и дома. Хлопотал об устройстве его денежных дел, когда тот находился за границей.

А в области идей был у них, безусловно, ряд точек соприкосновения: в вопросах прежде всего философских, одно время — и общественно-политических и литературных. Казалось совершенно законным стремление Страхова использовать для подтверждения своих взглядов силу и авторитет Достоевского. На самом же деле, за исключением разве периода «Бесов», они, в сущности, часто расходились по самым жгучим, волнующим вопросам эпохи: о движении среди молодежи, о круге Чернышевского и Добролюбова, о понимании задач литературы и критики. Страхов пытается всеми доступными ему мерами ослабить впечатление от целого ряда фактов, которые сам же сообщает в своих воспоминаниях, если эти факты не умещаются в его схему; он говорит о них тогда лишь туманными намеками и в таком контексте, что почти исчезает их подлинный смысл. Так скажет он мельком о тех поправках, которые вносил Достоевский в его статьи, резко меняя их тон и характер, в частности — в его статью о «Свистке» Добролюбова*.

С оттенком явной иронии, в которой звучит и насмешка, рассказывается Страховым о «студентской истории», о сочувствии арестованным со стороны передовой части петербургского общества, в том числе и редакции журнала Достоевского «Время»**.

В 1865 году, упоминает вскользь Страхов, происходит у него размолвка с Достоевским, и до самой свадьбы Достоевского (в 1867 году) они не встреча-

* Стр а х о в Н. Материалы для жизнеописания Достоевского. СПб., 1883. С. 235.

** Там же. С. 231—234.

ются. В чем была размолвка, из-за чего разошлись — Страхов умалчивает, надо думать — из-за вопросов характера не бытового. Об отношениях с Достоевским в письмах к Толстому имеются такие строки: «Достоевским я очень недоволен: он стареет видимо с каждым днем» *. «Я <...> не люблю самого себя так, как Достоевский...» ** «Я Тургенева и Достоевского — простите меня — не считаю людьми; но Вы — человек» ***, — добавляется дальше в адрес Толстого, что звучит несколько льстиво. Достоевский в письмах к Анне Григорьевне несколько раз упоминает об отрицательном отношении к нему Страхова; в последний раз поводом к этому был роман «Подросток» ****.

Само помещение романа в журнале Некрасова и Салтыкова-Щедрина, очевидно, было крайне враждебно принято не только Страховым, но и Майковым. «Не нравятся они мне оба, а пуще не нравится мне и сам Страхов; оба они со складкой» *****,— писал Достоевский Анне Григорьевне 11 февраля 1875 года. После «Подростка» в письмах Достоевского Страхов не упоминается ни разу. Очевидно, они не встречаются в последние пять лет жизни Достоевского (исключая, конечно, случайные и официальные встречи).

Разбираясь, уже после смерти Достоевского, в своих отношениях с ним, Страхов писал, подводя, по своему обыкновению, частный случай под некое обобщение: «Близость между людьми вообще зависит от их натуры и при самых благоприятных условиях не переходит известной меры. Каждый из нас как будто проводит вокруг себя черту, за которую никого не допускает, или лучше — не *может* никого допустить. Так и наше сближение встречало себе препятствие в наших душевных свойствах» *****.

Сразу же после смерти Достоевского Страхов,

* Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым // Толстовский музей. Т. 2. СПб., 1914. С. 27 (Письмо от 15 марта 1873 г.).

** Там же. С. 185 (Письмо от 14 сентября 1878 г.).

*** Там же. С. 214 (Письмо от 11 марта 1879 г.).

**** См.: Достоевский Ф. М. Письма. Т. 3. М.; Л., 1934. С. 148 (Письмо от 6 февраля 1875 г.).

***** Там же. С. 154.

***** Страхов Н. Материалы для жизнеописания Достоевского. С. 224.

взволнованный и огорченный, писал Толстому о чувстве «ужасной пустоты», но и здесь он не мог не прибавить: «мы не ладили все последнее время» *. Особенно показательно его откровенное признание об отношении к Достоевскому, свидетельствующее не только об их чуждости друг другу, но и о резко отрицательном отношении, почти ненависти к Достоевскому. И это не в минуту гнева или обиды, а результат всей жизни; точно исповедаться хочет он перед Толстым, «носителем правды», о том, что лгал о Достоевском не только в своих воспоминаниях, где была цель создать ему апофеоз, а, в сущности, всю жизнь: рисовал образ его идеальным, с точки зрения своих же нравственных понятий и убеждений, и сам же сознается, что лгал намеренно, что *все выдуманно*. Посылая Льву Толстому биографию Достоевского, которую только что закончил, он пишет ему свою «покаянную»: «Все время писания я был в борьбе, я боролся с подымавшимся во мне отвращением <...> Я не могу считать Достоевского ни хорошим, ни счастливым человеком (что, в сущности, совпадает). Он был зол, завистлив, развратен <...> Лица, наиболее на него похожие, — это герой «Записок из подполья», Свидригайлов в «Преступлении и наказании» и Ставрогин в «Бесах» <...> Это был истинно несчастный и дурной человек, который воображал себя счастливецом, героем и нежно любил одного себя <...> я бы мог записать и рассказать и эту сторону в Достоевском, много случаев рисуются мне гораздо живее, чем то, что мною описано, и рассказ вышел бы гораздо правдивее, но пусть эта правда погибнет, будем щеголять одною лицевою стороною жизни, как мы это делаем везде и во всем» **.

В конце своих «Воспоминаний» А. Г. Достоевская должным образом оценивает Страхова как человека, приводит достаточно фактов, изобличающих его во лжи по отношению к нравственному облику Достоевского ***.

Возникает поэтому для установления истины крайняя необходимость подойти к фактам, которые

* Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. С. 266 (Письмо от 3 февраля 1881 г.).

** Там же. С. 307—309 (Письмо от 28 ноября 1883 г.).

*** Достоевская А. Г. Воспоминания. М.; Л., 1925. С. 285—292.

Страхов сообщает как можно осторожнее. Не поддаваться прежде всего *соблазну заостренной логики* Страхова, резко разграничить факты с точки зрения достоверности, когда они касаются социально-политических убеждений Достоевского. И дело даже не столько в самих фактах, сколько в своеобразном их освещении с определенной целью. Это нужно особенно иметь в виду, когда речь идет о первых главах воспоминаний Страхова — об истории журналов Достоевского первой половины шестидесятых годов. Тем более что здесь Страхов — почти единственный из сверстников Достоевского, который отлично знает и помнит обо всем, что творилось в общественной жизни той эпохи, и о своеобразном ее отражении в журнальной деятельности писателя. Знает как ближайший сотрудник, принимавший деятельнейшее участие в борьбе литературных течений того времени. Было бы его свидетельство весьма ценным, если бы он не задавался целью представить Достоевского во всем своим единомышленником — славянофилом, верноподданным, борцом против нигилизма, материализма и т. д.

Иным должно быть отношение к тому, что пишет Страхов о материальном положении Достоевского в тот или другой период, о двух его поездках за границу (в 1862 и 1863 гг.), об обращении к издателям с предложением своих романов и повестей, только что задуманных, и т. д., и т. п. Касаясь жизни Достоевского преимущественно лично-бытового характера, Страхов становится более точным, соответственно, возрастает и значение его сообщений.

Но, повторяем, не в этом, в сущности, основной интерес материалов, освещающих творчество Достоевского, которые мы находим у Страхова. Ценность их выявляется особенно с того момента, когда перед нами Страхов не столько мемуарист, сколько мыслитель-философ, решающий задачи глубоко принципиальные, в размерах очень широких, в пределах которых творчество отдельного человека, как бы он ни был велик, кажется частностью.

Страхов с Достоевским познакомился в начале 1860 года, вскоре по возвращении Достоевского из Сибири. Они оба бывали у довольно популярного в то время писателя и педагога, «преподававшего литературу по Белинскому», — А. П. Милюкова, с которым братья Достоевские состояли в дружеских отноше-

ях еще с сороковых годов как с петрашевцем, членом кружка Дурова. У Милюкова, фактического редактора только что основанного (в январе 1860 г.) журнала «Светоч», собирались по вторникам разные литераторы: поэт Аполлон Майков, Достоевские, фельетонист и поэт Д. Минаев, молодой Вс. Крестовский; приглашен был и Страхов, напечатавший в первой книжке «Светоча» свою первую большую статью, с которой он выступил в петербургской большой прессе, — «Значение Гегелевой философии в настоящее время» *.

3

Они встретились вначале как люди резко противоположных интересов и направлений, как представители двух разных эпох и культур. Страхов, по его собственным словам, занимаясь философией и зоологией, «прилежно сидел за немцами и в них видел вождей просвещения» **. Понимать Гете было для него верх образования; он поклонялся «науке, поэзии, музыке, Пушкину, Глинке» — словом, совсем идеалист тридцатых годов, подобно Аполлону Григорьеву, который тоже вскоре появится и в окружении Достоевского.

В то же время литераторы из кружка Милюкова, и прежде всего сам Достоевский, среди них «первенствовавший не только по своей известности, но и по обилию мыслей и горячности, с которой их высказывал», — наоборот, немцев совсем не уважали; они «очень усердно читали французов, политические и социальные вопросы были у них на первом плане и поглощали чисто художественные интересы». Достоевский, по утверждению Страхова, был тогда «вполне проникнут этим публицистическим направлением». Он придерживался «теории среды», ставил своей задачей «наблюдать и рисовать различные типы людей, преимущественно низкие и жалкие, и показывать, как они сложились под влиянием окружающих обстоятельств»; суждения свои о человеческих свойствах и действиях высказывал «не с высоты

* Светоч. 1860. Кн. 1. Отд. II. С. 3—51.

** Ст р а х о в Н. Материалы для жизнеописания Достоевского. С. 172.

нравственных требований, не по мерилу разумности, благородства, красоты, а с точки зрения неизбежной власти различных влияний и неизбежной податливости человеческой природы».

Немецкая субъективно-идеалистическая эстетика с ее теорией «свободного искусства», ставившей художника над жизнью, вне «идеалов и забот сегодняшнего дня», столкнулась, в лице Страхова, с «теорией французской», материалистической и просветительской,— с теорией, требовавшей, как ее определяет Страхов, «служения современной минуте», уловления и отражения в образах «последней и новейшей черты в общественной жизни» *. Так утверждается категорически столь авторитетным свидетелем Страховым, что не в Сибири, не под влиянием пережитого на каторге началось «перерождение убеждений» Достоевского. Продолжается, по-видимому, все та же линия, которая привела его к петрашевцам, к самому левому крылу их, к тем, которые группировались возле Спешнева **.

И все же были, очевидно, в воззрениях Достоевского уже в то время какие-то стороны, которые не укладывались в господствующую «теорию среды»; начались какие-то колебания. Страхов говорит об этом неясно, словами отвлеченными: «Был он мне слишком непонятен»; «поражал неистощимой подвижностью своего ума»; порою казалось, что «в нем как будто *не было ничего сложившегося*, так обильно нарастали мысли и чувства, столько тайлось неизвестного и непроявившегося под тем, что успело сказаться». И в другом месте — о раздвоении Достоевского, о том, что сам Достоевский называл «рефлексией», — о способности его очень живо предаваться известным мыслям и чувствам и в то же время смотреть на них со стороны, с некоей непоколебимой точки душевного центра. Она сказывалась, эта рефлексия, в необычайной широкости его *сочувствий*, в умении «понимать различные и *противоположные взгляды*» ***.

* Страхов Н. Материалы для жизнеописания Достоевского. С. 174.

** См.: Д о л и н и н А. С. Достоевский среди петрашевцев // Звенья. Т. VI. М.; Л., 1936. С. 512—545.

*** Страхов Н. Материалы для жизнеописания Достоевского. С. 175—176.

Было не только понимание, но уже и некое сочувствие противоположным взглядам, стал обнаруживаться начавшийся процесс «перерождения убеждений». И пример конкретный — отношение Достоевского к статьям Страхова натурфилософического содержания, на которые он уже тогда обратил особое внимание.

Как ни осторожен был Страхов в первых своих выступлениях, его приверженность к немецкой идеалистической философии и в связи с этим, в области вопросов нравственности, его отрицание *теории среды* были высказаны в этих статьях с достаточной ясностью.

В 1860 году печатается целый ряд статей Страхова под заглавием «Письма о жизни» *; в них речь об основных свойствах органического мира. И вот утверждает им, что в организме происходят два противоположных ряда явлений или процессов: одни, «явления круговорота», «служат только для возобновления организмов в прежнем виде» — это ряд *механический*; другие же связаны с *развитием* организма как с *основным* его признаком, с его «*постепенным совершенствованием*». *Развитие*, таким образом, есть процесс, как бы из самого себя проистекающий, из некоей таинственной сущности, в организме заключенной, то есть из начала *духовного*, из идеи. Страхов так и говорит: «переход в высшие формы зависит не столько от внешних условий, сколько от *самого* организма».

Дальше будет указано, какое влияние окажет на строящееся мировоззрение Достоевского эта страховская натурфилософическая концепция. Применительно к вопросам нравственности, в смысле влияния окружающей действительности на поведение человека в обществе, она не так уже явно оборачивается против «теории среды», чего добивается Страхов уже в одной из первых своих статей **, в разборе книги П. Л. Лаврова «Очерки вопросов практической философии».

Страхов, полемизируя с Лавровым, утверждает, что «истинным двигателем истинно человеческой дея-

* Светоч. 1860. Кн. 3. С. 1—40; Кн. 5. С. 1—23; Кн. 8. С. 1—23.

** Светоч. 1860. Кн. 7. С. 1—13.

тельности всегда были и будут *идеи*», что на поведение человека среда не должна оказывать и не оказывает никакого влияния. «Существенным, необходимым образом воля подчинена только одному — именно *идеи своей свободы, идеи неподчинения, самобытного и сознательного самоопределения*». На этой идее будут вскоре построены «Записки из подполья» *, где герой сплошь и рядом подпадает под влияние среды, как бы он ни сопротивлялся ей.

Страхов рассказывает, что эти-то статьи его в «Свечке» за 1860 год, направленные против «реализма» Чернышевского и Лаврова, и «обратили на себя внимание Достоевского». Решившись начать с будущего года издание толстого ежемесячного журнала «Время» и подбирая для него сотрудников, Достоевские «заранее *усердно* приглашали его», Страхова, гегельянца, идеалиста, работать в журнале **.

4

Лицо журнала Достоевского «Время» определялось в значительной мере Страховым. Родоначальником идеологии «почвенничества», которую журнал разрабатывал, был Аполлон Григорьев; страстно проповедовал ее Достоевский. Но Григорьев крайне сложен; свою мысль он никогда не мог довести до ясности. Те взгляды, которые он пытался высказывать на каком-то особом, своем языке, представляли собою для читателя не столько систему, сколько сплав, состоявший из самых разнородных и противоречивых элементов. Достоевский, «необыкновенно живо *чувствовавший мысль*», обладавший исключительной способностью вдруг зажигаться какой-нибудь идеей, самой простой, иногда давно известной, и давать ей резкое, образное выражение, — тоже логически никогда ее не разъяснял, как он сам часто жаловался на этот недостаток, «не умел разворачивать *содержания* своих мыслей». Один только Страхов умел быть понятным и в меру убедительным для тех, кто искал в журнале ответа на вопрос: в чем же заключается сущность этого направления — «почвенничества»?

* Впервые напечатаны в 1864 г. в «Эпохе».

** Страхов Н. Материалы для жизнеописания Достоевского. С. 177.

Как «почвенники», Аполлон Григорьев и Достоевский все время твердили, что они *не западники и не славянофилы*. Хотя они тоже, как славянофилы, выдвигают главной своей мыслью, что интеллигенция «оторвалась от своей почвы» и что «следует искать *своей* почвы» в народных началах, но их «почва» совсем другая, не славянофильская, и другое они понимают под «народными началами». Были здесь возможны два пути: путь к Герцену, противопоставление России Европе в свете *истории и вопросов современности*, — подобно Герцену тоже стать на ту точку зрения, что только русский народ способен осуществить идею, которой «беременна Европа», идею социализма, русский народ к этому подготовило своеобразие его исторических судеб, сохранившийся до сих пор его общинный строй, — или уж прямо скатиться к славянофильству, признать, что русский народ — «народ-богоносец», истинное христианство, православие определяет его душевный строй.

Достоевский решил идти по первому пути *. Страхов объясняет это тем, что со славянофилами «он был тогда почти незнаком». А то малое, что знал о них, — надо думать, не из первоисточников — вряд ли разделял. Это, конечно, неверно; как будет дальше показано, статья Достоевского против славянофильского журнала «День» — одна из первых во «Времени».

Про этот начальный период сближения с идеями Герцена Страхов и говорит: «Некоторое время я расходился с направлением «Времени», причем не могу сказать, чтобы я горячо проповедовал или отстаивал свое расхождение»; очевидно, Страхову уже тогда хотелось верить, что по первому пути Достоевский далеко не пойдет. Слова Страхова о себе здесь очень показательны: «Мысль о новом направлении, однако же, сперва занимала меня (...) но очень скоро, по своему *нерасположению к неопределенности*, я порешил, что нужно прямо признать себя славянофилом» **.

И дальше Страхов ведет свой рассказ так, что дело, которое хоть «и без того шло своим естественным

* См. об этом подробно в работе «Последняя вершина» (Д о л и н и н А. С. Последние романы Достоевского. М.; Л., 1963. С. 289—293).

** Ст р а х о в Н. Материалы для жизнеописания Достоевского. С. 205.

путем к необходимому выводу», к славянофильству, пришло к нему сравнительно скоро, — роль его была очень большая. Она сказалась прежде всего в той борьбе, которую он повел во «Времени» против нигилистов и «теоретиков» — против Чернышевского, Добролюбова и Писарева. И здесь он говорит полную правду, но вряд ли выгодную для себя: именно он, Страхов, а вовсе не Достоевский, положил начало борьбе с нигилистическим направлением*.

«Но мне, — говорит Страхов, — не терпелось и хотелось скорее стать в прямое и решительное отношение к нигилистическим учениям». В статье «Еще о петербургской литературе» в июньской книжке «Времени» за 1861 год он и стал впервые в это прямое, решительное и враждебное отношение и дальше продолжал в этом роде чуть не в каждой книжке журнала. «Рассказываю обо всем этом потому, — читаем мы тут же у Страхова, — что дело это имело *чрезвычайно важные* последствия: оно повело к *совершенному* разрыву «Времени» с «Современником», а затем к общей вражде против «Времени» всей петербургской журналистики».

Нарочитая скромность была свойственна Страхову. Свою роль он никогда явно не преувеличивал. На этот раз «скромность» изменила ему: разрывом своим с «Современником» «Время» в большей мере действительно ему обязано, но вовсе не потому, что он открыл эту полемику и повел ее в слишком резком тоне, — статьи его справедливо воспринимались как более ясное выражение некоей идеологии, которая *стремится* стать определяющей по отношению к журналу в целом, идеологии еще не оформившейся, еще в тенденции. В свете статей Страхова воспринимался смысл статей и других авторов, которые почему-либо не хотели или не могли быть столь же понятными.

5

Процесс «перерождения убеждений» у Достоевского, если говорить о явных его признаках, длился очень долго. В «Зимних заметках о летних впечатлениях», напечатанных в первой книжке «Времени» за

* Страхов Н. Материалы для жизнеописания Достоевского. С. 235.

1863 год, колебания его между путем Герцена и путем славянофилов отнюдь не склоняются в сторону славянофилов. Стал он ясным, этот процесс, в 1864 году в «Эпохе». Это были годы наибольшей близости со Страховым. Позднее, в 1873 году, во времена редактирования «Гражданина», Достоевский так прямо и сказал Страхову: «половина моих взглядов — ваши взгляды» *. Страхов объясняет эту «большую похвалу» тем, что «люди с художественным складом ума часто видят большое достоинство в логическом развитии мыслей, к которому сами они мало расположены, и когда в основах есть совпадение... то художникам бывает очень приятна отвлеченная формулировка их идей и чувств» **.

Психологически это, может быть, в известной степени и верно. И то вряд ли. Мы знаем, как Толстого раздражал перевод на язык логический художественных его идей ***. Но дело здесь не в психологии, а в самом факте признания Достоевским, как многим он обязан Страхову в своих взглядах; сказано это в период *именно* «Гражданина», действительно наиболее реакционный в деятельности Достоевского.

Страхов пытается объяснить причины и обстоятельства установившегося единомыслия: «Когда обмен мыслями происходит в виде личных бесед, это особенно действенно». Страхов так вспоминает об этом периоде, об этих первых шестидесяти годах, когда дружба его с Достоевским, которая «имела преимущественно умственный характер, была очень тесна»: «Разговоры наши были бесконечны, и это были лучшие разговоры, какие мне достались на долю в жизни (...) Самое главное, что меня пленяло и даже поражало в нем, был его необыкновенный ум, быстрота, с которою он схватывал всякую мысль по одному слову и намеку. В этой легкости понимания заключается великая прелесть разговора, когда можно вольно отдаваться течению мыслей, когда нет нужды настаивать и объяснять, когда на вопрос сейчас получается ответ, возражение делается прямо против центральной мысли, согласие дается на то, на

* Страхов Н. Материалы для жизнеописания Достоевского. С. 238.

** Там же. С. 238—239.

*** Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. (Юбилейное изд.). М., 1953. Т. 62. С. 269.

что его просишь, и нет никаких недоумений и неясностей. Так мне представляются тогдашние бесконечные разговоры, составлявшие для меня и большую радость, и гордость» *.

В одном из писем ** Страхов говорит об этих «бесконечных» беседах с тем же чувством радости, что они были, и в то же время и грусти: были, и, увы! их давно уже нет. Та полоса в их отношениях, когда «чувство переходило уже в нежность», никогда больше не повторялась; с 1865 года начались скитания Достоевского, их разделило расстояние. Здесь же воспроизводится интимная атмосфера, которая так сильно содействовала взаимному проникновению мыслями; разговаривали на «всевозможные темы». Предметом разговоров были «очень часто отвлеченные вопросы»: «о сущности вещей, о пределах знания», и тут уж, конечно, тон задавал Страхов. «Достоевский, — прибавляет он, — любил эти вопросы»; выработывалась целостная идеологическая система, которая должна была стать основой творчества Достоевского, особенно второго периода. Приурочено все это Страховым к первым шестидесятым годам. Точнее — какие это годы? Процесс не конкретизируется в его деталях, — намеренно, должно быть, — несмотря на всю исключительную его важность. По Страхову, кроме петербургских «бесконечных разговоров», их сблизило еще совместное заграничное путешествие летом 1862 года, когда они в течение месяца с небольшим, были неразлучны; никого не было знакомых — ни из русских, ни из иностранцев; на осмотр исторических памятников, произведений искусства, окрестностей итальянских городов, по словам Страхова, тратили времени очень мало. Так и остались от этого путешествия особенно памятными «вечерние разговоры за стаканом красного местного вина» ***.

Здесь невольно напрашивается следующее сопоставление фактов. Страхову запомнилось своеобразие интересов Достоевского за границей: «все его внимание было устремлено на людей, и он схватывал

* Страхов Н. Материалы для жизнеописания Достоевского. С. 225.

** Шестидесятые годы. Л., 1940. С. 259. (Письмо середины марта 1868 г.)

*** Страхов Н. Материалы для жизнеописания Достоевского. С. 244.

только их природу и характеры» *, как они проявлялись в уличной жизни и в общественных местах. Россия и Европа; западная культура, в чем ее сущность — не в прошлом, а в настоящем, в свете русской действительности, — вот тот вопрос, с которым Достоевский приехал в Европу, чтобы решать его не отвлеченно, не по-книжному, а на основании собственных наблюдений. Отсталая Италия, где он отдыхал вместе со Страховым, — это история, прошлое Европы. Париж и Лондон — вот высочайшие вершины тогдашней буржуазной цивилизации. Достоевский был в этих столицах до Италии, и там он впервые не то что понял, а почувствовал, глубочайшим образом пережил современную проблему Европы: непримиримость классовых противоречий, когда на одном полюсе — неслыханные богатства, звериная жестокость эксплуатации, а на другом — ужасающая нищета, голодная смерть и гибель, физическая и нравственная, ни в чем не повинных детей. В «Зимних заметках о летних впечатлениях» все это передано с такой болью за человека и с такой потрясающей силой, с какой до сих пор еще никто не говорил в русской литературе. В Лондоне были встречи с Герценом. И конечно, не воздействие Герцена в смысле только *литературном* имеет в виду Страхов, когда утверждает, что к Герцену Достоевский «тогда относился очень мягко, и его «Зимние заметки» отзываются несколько влиянием этого писателя» **. В личных беседах — когда «возражение делается прямо против центральной мысли, когда на вопрос сейчас получается ответ и нет никаких недоумений и неясностей» — сопоставляет Достоевский свои взгляды со взглядами Герцена по теме, одинаково их волновавшей, — о России и Европе, и вот, по-видимому, о чем были «вечерние разговоры» со Страховым в Италии, во Флоренции — все о той же теме, и как Герцен ее ставит и решает. Россия, ее история, ее роль в грядущих судьбах человечества — по Герцену или по славянофилам? Страхов, который, как он сам говорил о себе, «не любил неопределенности», давно уже твердил, что «надо прямо признать себя славянофилом». И теперь ему,

* Страхов Н. Материалы для жизнеописания Достоевского. С. 243.

** Там же. С. 240.

наверное, казалось, что победа уже окончательно осталась за ним. Основная тема в «Зимних заметках» — из восьми глав ей посвящено семь — современное положение Западной Европы. В главах: пятой — «Ваал», шестой — «Опыт о буржуа», седьмой — «Продолжение предыдущего» и восьмой — «Брибри и мабишь», по гневному пафосу отрицания буржуазного строя, мы в сфере мыслей и настроений «Писем из Франции и Италии» и «С того берега» Герцена. Но этим семи главам резко противостоит по тону и настроению глава третья, названная «Совершенно излишняя» и посвященная России. Точно легкая болтовня, нарочито комическая, о разных случайных эпизодах из жизни простого народа и в контраст ей — привилегированных классов, преимущественно дворян, которые рабски копируют манеры Парижа. Это, конечно, совсем еще не славянофильство. Характерно в этом отношении заступничество (в этой же третьей главе) за Тургенева, которого «отхлестали» за то, что он «осмелился не успокоиться», «досталось же ему за Базарова, беспокойного и тоскующего (признак великого сердца), несмотря на весь его нигилизм» *.

Страхов не мог услышать голос славянофила в той же главе в следующих жестоких словах, в которых Достоевский характеризует современного «прогрессиста»-западника: «Теперь мы с такою капральскою самоуверенностью, такими фельдфебелями цивилизации стоим над народом, что любо-дорого посмотреть: руки в боки, взгляд с задором, смотрим фертом, — смотрим да только поплеываем: „Чему у тебя, сипамужик, нам учиться, когда вся национальность-то, вся народность-то в сущности одно ретроградство да раскладка податей, и ничего больше“» **.

Но так приблизительно пародировал умеренного «прогрессиста» из категории западников любой народник шестидесятых — семидесятых годов.

«Зимние заметки», где «русские начала» провозглашены уже явно как единственное средство спасения человечества от гибели, были напечатаны в январе 1863 года. Тогда же началось польское восстание,

* Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 10 т. М., 1956. Т. 4. С. 79.

** Там же. С. 80.

на отношении к которому ясно определились классовые позиции борющихся социальных сил в России. Славянофильский «День» Аксакова и недавно еще «англизировавшие» «Московские ведомости» Каткова сразу и резко повернули на путь свирепейшей реакции, поддерживая все решения самодержавного правительства. Петербургская демократически-левая пресса по цензурным условиям почти сплошь молчала; журнал же Достоевских «Время» решил занять особую позицию — ставить польский вопрос не в плоскости конкретных политических действий, а, как выражается Страхов, «возвести его в общую и отвлеченную формулу». Страхову и поручено было это дело; за подписью «Русский» он написал статью под заглавием «Роковой вопрос», из-за которой журнал был закрыт.

Вышло недоразумение: статья оказалась слишком спокойной в своей отвлеченности; Страхов не призывал в ней к «крови и железу», и «свирепые патриоты» из «Московских ведомостей» обвинили его в полонофильстве. Мысль статьи была та, что борьба поляков с русскими представляет собою, в основе, борьбу двух цивилизаций — европейской и русской, ложной, аристократической — и истинной, *народной*; окончательное решение польского вопроса наступит лишь тогда, когда русские одержат над поляками *духовную* победу; для этого необходимо осознать, в чем наше различие от Европы, уяснить и развить свои самобытные начала. Достоевский, говорит Страхов, был очень доволен статьей и хвалился ею *. Это те же мысли, что в «Зимних заметках», та же антитеза — Россия и Европа. Когда же в «Московских ведомостях» неким Петерсоном был напечатан на «Время» донос и пошли тревожные слухи, что журналу грозит смертельная опасность, Достоевский написал ответ, в котором подчеркнул свой сдвиг в сторону славянофильства **.

Прошел почти год, пока правительство разрешило вместо закрытого «Времени» издавать журнал «Эпоха» ***. Вот когда произошло действительное *поправе-*

* Страхов Н. Материалы для жизнеописания Достоевского. С. 247.

** Там же. С. 249—254.

*** «Время» было закрыто в мае 1863 г., первая книжка «Эпохи» вышла в марте 1861 г.

ние Достоевского. В «Эпохе» Страхов продолжал свою «борьбу с нигилизмом» с еще большей решительностью. Достоевский выступил со своими «Записками из подполья» *, этим своеобразным прологом ко всей его литературной деятельности второго периода, когда борьба с революцией стала одной из главных его тем, по крайней мере до второй половины семидесятых годов. Ниже будет показано подробно, как в «Записках из подполья», написанных против романа Чернышевского «Что делать?», взгляды Достоевского — действительно наполовину взгляды, высказанные раньше Страховым.

По причинам внешним и внутриредакционным «Эпоха» просуществовала только год **; никто ее не закрывал: она уже была вполне благонамеренной; «Эпоха» сама закрылась за отсутствием достаточного количества читателей. Мы знаем, что тогда наступило между Достоевским и Страховым охлаждение, но вряд ли по причинам идеологического характера. Позднее, в период «Подростка», когда в их отношения действительно вмешается — в значительной мере — несогласие в идеологии, Достоевский скажет о Страхове суровые слова: «это скверный семинарист, и больше ничего; он <...> прибежал только после успеха „Преступления и наказания“» ***. Характеристика, безусловно, неверная, продиктованная минутным раздражением. Письма Страхова за 1867—1871 годы, в сопоставлении с письмами к нему Достоевского, ясно показывают, что идейно они были единомышленниками в охватываемый этой перепиской заграничный период Достоевского. Страхов говорит об основной идее «Идиота», воплощенной в образе князя Мышкина, как о самой дорогой ему и близкой. Страхов редактирует (в годы 1867—1870) славянофильствующую «Зарю» и совершенно искренне пишет Достоевскому, что в «Заре» он, Достоевский, будет чувствовать себя так же свободно, как и в своем собственном журнале. «Бесы» приводят Страхова в восторг. Во время редактирования Достоевским «Гражданина» Страхов опять сотрудничает с ним. Книга Данилевского, бывшего фюрериста, петрашевца,

* Напечатано в «Эпохе». Кн. 1—2 и 4.

** Закрылась на мартовской книге 1865 г.

*** Достоевский и Ф. М. Письма. Т. 3. С. 155.

ставшего потом одним из самых главных эпигонов славянофильства, реакционную сущность которого он выразил с наибольшей резкостью, его книга, написанная в 1869—1870 годы, «Россия и Европа» воспринимается обоими как «капитальное событие».

В некоем покаянном состоянии, в одном из писем к Данилевскому же, с которым он был всю жизнь особенно дружен, идейно и лично, но за что-то на него рассердился, Страхов, между прочим, так пишет о своих отношениях с Достоевским во вторую половину семидесятых годов *: «Я становлюсь все больше и больше молчаливым. С Достоевским все последние годы я был в разладе, все собирался помириться, да так и проводил его в могилу. На вас я тоже, как вы знаете, сердился. И отчего это все происходит? Мне кажется, что я прав, что другие виноваты; но, наконец, я прихожу к мысли, что есть, должно быть, во мне какой-то недостаток, вызывающий других, так сказать, соблазняющий их на несправедливости. Все это очень, очень грустно, потому что приходит старость и тоска растет с каждым годом».

6

Период существования «Времени» и «Эпохи», как указывалось выше, был периодом наибольшей близости между Достоевским и Страховым. Страховым велась главная «борьба с нигилизмом», его статьи определяли в большей мере общественно-политическое лицо этих журналов. Но воздействие шло гораздо дальше, оно проникало — в той области, в которой он действительно мог быть для Достоевского авторитетом, — в глубь философских воззрений Достоевского, освещая в его сознании самый метод его художественного творчества.

Это была философия, которую сам Страхов определял как «правоверно гегельянскую». Так писал он Н. Гроту в апреле 1893 года **, почти за три года до смерти: «Я гегельянец, и чем дольше живу, тем твер-

* Рус. вестник. 1901. № 1. С. 458 (Письмо от 12 мая 1882 г.).

** См.: Вопросы философии и психологии. 1896. Кн. 2. С. 308. Умер Страхов 24 января 1896 г.

же держусь диалектического метода». И о том же, о преклонении его перед совершенством гегелевской философии, читаем в первой его статье 1860 года — «О значении Гегелевой философии в настоящее время»*: «Вместе с Гегелем кончен раздор между философами; он возвел философию на степень науки, поставил ее на незыблемом основании...» И дальше: «В самой сущности Гегелева взгляда лежит примирение всех взглядов, учений, их взаимное понимание, их слияние воедино». Подтверждает Страхов свою преданность гегелевской философии и в ряде других статей и писем; во имя же Гегеля он ведет свою полемику с Антоновичем**.

Но уже современники отметили с достаточным основанием, что из «всех учений, примиренных в гегельянстве», Страхов ставит превыше всего учение Декарта. Утверждается Страховым, казалось бы совсем по Гегелю, тождество мышления и действительности, «знания и бытия», «субъекта и объекта»: «Мысль и то, что не есть мысль (то есть бытие), — совпадают, тождественны». А на деле «мир духовный, мир сознательный, непротяженный» слишком уж резко противопоставляется им миру материальному, «протяженному и несознательному». Для Страхова *бытие* всегда является чем-то косным; по отношению к «субъекту», к идее действительность пребывает в положении покорного раба. Человек, его разум — вот «центр и мера вселенной, во всем ее прошлом, настоящем и будущем» — так твердит он постоянно в своих работах.

И здесь особенно для нас важна та область, в которой Страхов чаще и яснее всего применяет свою философию. Занимаясь главным образом вопросами о взаимоотношении физиологии и психологии, он придает разуму безграничную творческую силу больше всего в деле познания *душевных* явлений — того «загадочного», «темного» в *человеке*, что особенно трудно поддается постижению. Иллюстрируется эта безграничная сила разума басней о том, как солнце пошло осматривать землю, когда ему донесли, что на земле во многих местах в некоторые часы дня и време-

* Светоч. 1860. Кн. 1. С. 3—51.

** См. его статью «Об индюшках и о Гегеле» (Время. 1861. Кн. 9. С. 69—79).

на года темно. И вот, куда оно ни являлось, все оказывалось ярко освещенным; тогда «солнце не поверило доносу, успокоилось и стало светить по-прежнему». Так и человеческий разум: стоит только указать ему на что-нибудь «темное», как «самый взгляд разума будет уже озарением этого темного» *. На «темное» в человеческой душе, до того необычное, что многим оно казалось сплошной фантастикой, и направлял Достоевский свой творческий разум. В страховском толковании отвлеченнейшего из положений о тождественности мышления и бытия — всякого мышления и *мышления образами* — было достаточно основания для укрепления веры Достоевского в свой реализм. Говорю: «укрепление»; нет надобности думать, что страховское гегельянство определило в основе творческий метод Достоевского; речь идет только об *осознании* им своего метода, о *философском подтверждении* его законности.

В этой именно плоскости особенно важным является для нас вопрос: как смотрел Страхов, идеалист, правый гегельянец, на взаимоотношение тех начал, к которым восходят у него мышление и бытие, — на взаимоотношение *духа и материи*? В эстетических воззрениях Достоевского этот вопрос занимает место центральное, сливаясь с вопросом об отношении искусства и действительности, а в строении образа, особенно центрального героя, — с вопросом об идее, которой герой проникнут, об идее как о силе, формирующей его психический склад, равно и реальную обстановку, им создаваемую. Так, например, идея «все позволено» определяет полностью Раскольников и Ивана Карамазова — их душевные переживания, их быт, их отношения к людям. То же и Ставрогин, Шатов, Кириллов, князь Мышкин, Алеша Карамазов — все они и во всем претворение определенных идей в действительности.

В «Предисловии» ко второму изданию «Об основных понятиях психологии и физиологии» Страхов останавливается на обычном, наивном представлении религии об отношении души и тела: душа «есть некоторое существо, заключенное внутри тела, как бы в оболочке... в минуту смерти она покидает тело,

* Стр а х о в Н. Философские очерки. СПб., 1895. С. 20—21.

вылетает из какого-то внутреннего места тела». Это представление, говорит Страхов, «чисто механическое», о душе мыслят как о «каком-то тонком вещественном предмете», окруженном предметом более грубым — телом. На самом же деле «различие между душой и телом (...) не во внешней отдельности, а в *существенной противоположности*», и связь между ними «гораздо глубже, чем простое соприкосновение одного вещественного предмета с другим, в котором он заключен». «Тело — не есть существо, чуждое душе, в которое она как бы насильственно вложена, а составляет некоторое *непрерывное* ее создание, или, как говорится, *воплощение*». Душа и тело, идея и природа, дух и материя — это разные выражения все того же двучлена, в котором первый член является *активным*, творчески *созидающим* по отношению ко второму. В одном из писем к Н. Гроту * Страхов выражает эту же мысль следующим сравнением: «*Материя*, по-моему, есть только поприще духовных явлений, их поле, те леса и лестницы, по которым *дух* движется. Параллельность выходит так же, как ступени лестницы параллельны шагам поднимающегося или спускающегося человека. Ступени не только не производят этого движения, но даже должны быть совершенно неподвижны». Материя и по Страхову, конечно, подвижна, как и дух, ее движущий, — каждый новый момент в становлении духа находит свое воплощение в формируемой им материи; но сравнение это отлично подчеркивает подчиненность материи духу, как и тела — человеческой душе.

Эта родственность страховского дуализма с философскими воззрениями Достоевского, которые мы улавливаем и в художественных его построениях, идет еще дальше и глубже. Мир материальный и мир духовный резко противоположны, с точки зрения Страхова. В мире материальном все «наружное, познаваемое»; к нему могут быть приложены все наши познавательные силы и способности, для которых нет никаких пределов в смысле познания законов внешней природы. В мире же духовном все внутреннее, закрытое для чужого глаза; «душа есть область *темная и таинственная*» **; если она и поддается познава-

* Вопросы философии и психологии. 1896. Кн. 2. С. 314.

** Стр а х о в Н. Об основных понятиях психологии и физиологии. СПб., 1894. С. 36.

нию, то приемы, во всяком случае, должны быть совершенно другие. Так как здесь, по Страхову, возможно только *внутреннее наблюдение*, «устремление взора *внутрь* себя», то, очевидно, мы должны сделать усилие, дать нашим мыслям *непривычный* ход, обратный их обыкновенному ходу, уединить себя, для целей *внутреннего* наблюдения, от мира внешнего. «Главное,— продолжает Страхов,— здесь заключается не в старании *закрыть* себя от внешнего мира, а в том особенном *повороте* мысли, который Декарт выражает словами: «Буду считать все образы вещественных предметов пустыми и ложными, буду смотреть на свои ощущения и образы только как на виды своего мышления». Очевидно, я могу и *должен* уметь это сделать и не закрывая глаз и не затыкая ушей» *. Это положительно точное описание психологического метода Достоевского, его постоянного «обратного хода» — от внешнего мира к внутреннему, и именно не затыкая ушей и не закрывая глаз, смотрят у него люди «на свои ощущения и образы как на виды своего мышления» — в основе у него ведь всегда идея.

Когда же перед Страховым стоит вопрос, в чем же сущность души, истинная ее природа, то на это он так отвечает: «Истинная ее природа обнаруживается, конечно, *при полном ее раскрытии* (...) и в те минуты *полной душевной энергии*, которые иногда испытывает человек. Рассматривая эту полную душевную жизнь, мы видим, что признание *истины, блага и свободы* (...) составляет то необходимое условие, при котором только и можем мы жить, без которого мы видим перед собою пустоту, ничтожество и бессмыслие (...). Без этих понятий, которых ниоткуда нельзя вывести (...) нельзя иметь представления о душе и ее жизни» **.

Так замыкается идеалистическая система, в центре которой человек, его душа как высшая ступень духовного. В книге своей «Мир как целое» спокойный, уравновешенный Страхов поднимается почти до поэзии, когда мыслит о месте человека в природе, устанавливает, по выражению Толстого, «иерархию су-

* Страхов Н. Об основных понятиях психологии и физиологии. С. 39—40.

** Там же. С. 85.

ществ и явлений» *. «Наука, — говорит Страхов в своей книге «О вечных истинах», — не объемлет того, что для нас всего важнее, всего существеннее, — не объемлет *жизни*. Вне науки находится главная сторона нашего бытия, то, что составляет нашу судьбу, то, что мы называем богом, совестью, нашим счастьем и достоинством (...) Поэтому не только созерцание этих предметов в действительности, не только высокие отражения их у великих мыслителей и художников, а даже иной плохой роман, иная грубо придуманная сказка могут заключать в себе более общедоступный и сильный интерес, чем превосходнейший курс физики или химии. *Каждый из нас* — не простое колесо в огромной машине; каждый, главным образом, есть герой той комедии или трагедии, которая называется его жизнью» **.

Так проводится резкая грань между философией и искусством, с одной стороны, и естественными науками, изучающими внешний мир, природу, — с другой. Искусство не то что *истиннее* науки, у искусства задачи совершенно другие, более сложные и более высокие и, в сущности, от внешнего мира даже не зависящие, как не зависит от этого внешнего мира человек, его душа. Природа есть непрерывное создание духа, как и тело человека — создание и выражение его души. Такова основа страховского идеализма. Душа, идея — единственная активная, творящая сила в окружающей действительности. Человек ставит себе задачи и цели. И «пока есть задача, которая *не решена*, пока есть замысел, который *не исполнен*, пока есть цель, которая *не достигнута*, — до тех пор возможна деятельность». В этом смысле «жизнь не только самоудовлетворение, но и *саморазрушение, самонедовольство*» ***. Герои Достоевского выражают эту же мысль на своем языке: кто сказал, что человек непременно стремится к счастью? «Может быть, он ровно настолько же любит страдание?» «Муки души, — продолжает Страхов, — побуждают нас вперед, к неразгаданному, несовершенному. Они суть муки рождения».

* Стр а х о в Н. Мир как целое. Изд. 2-е. СПб., 1892. С. X—XI.

** Стр а х о в Н. О вечных истинах. СПб., 1887. С. 54—55.

*** Стр а х о в Н. Мир как целое. С. 186—188.

Страхов, исходя из своей идеалистической философии, так пронизирует по адресу «утилитаристов», в том числе и Чернышевского: «Но бросим и историю, и философию, и поэзию, и все искусства. Одна будет у нас цель — и притом кто не будет для нее работать! — *материальное благосостояние*. И действительно, мы, вероятно, прекрасно устроимся, как скоро бросим заниматься пустяками. У каждого будет работа; все мы будем сыты, одеты, не будем терпеть ни голода, ни нищеты, будем здоровы, а заболеем — найдем всегда докторов и лекарства. И тогда — тогда, конечно, можно будет позволить себе иногда позабавиться музыкаю или поэзиею или пофилософствовать на сытый желудок» *; эти слова мы читаем у Страхова в первой статье, направленной против «Современника», в майской книжке «Времени» за 1861 год.

В статье Страхова «Пример апатии» с эпиграфом из Пушкина: «Мы сердцем хладные скопцы» — она тоже печаталась у Достоевского во «Времени» в январской книжке за 1862 год — идет разговор все о том же «материальном благосостоянии и вообще об устранении страданий, которым подвержено человечество» **. Страхов тоже считает, что это «самый живой современный вопрос». Но поднят он уже давно; о нем «говорится в Евангелии, и сказано там именно следующее: «ищите прежде царствия Божия, и вся сила приложится вам». Мне кажется, и ныне нет нужды изменять этого решения». По Страхову, это абсолютное значение души человека, высшее к нему уважение. Ибо: «Люди всегда были, есть и будут идеалистами». И дальше это положение так развивается: «Иногда говорят: хорошо человечество! Сколько времени люди живут на земле и до сих пор не умели устроить так, чтобы никто не умирал с голоду. Какой несправедливый упрек! Разве люди когда-нибудь ставили себе подобное устройство главною и единственною целью? <...> Люди всегда желали *больше*; они вечно увлекались другими целями, иными желаниями. Они постоянно хотели сделать из жизни какое-то

* Страхов Н. Из истории литературного нигилизма. 1861—1865. СПб., 1890. С. 37.

** Там же. С. 122—125.

очень серьезное занятие, превратить ее в дело более важное и приятное, чем простое *отсутствие* страданий». Идеализм этот неискореним: «Отнять у человечества идеализм значит совершенно то же, что отнять у человека голову на том основании, что она у него болит». «Мир управляется идеализмом <...> власть и господство принадлежит той силе, которая всех крепче и одна непобедима — идеализму <...> Как прежде, так и ныне исцелить и спасти мир *нельзя ни хлебом*, ни порохом и ничем другим, кроме *благой вести*».

Все эти мысли, если взять их изолированно, конечно, в высшей степени неоригинальны; любой «бабушка» произносил подобные речи с церковного амвона не один раз. Но они связаны с целостной философской системой, соответствующей определенному историческому моменту в общественных отношениях. Сходные мысли можно найти у Достоевского чуть ли не во всех его произведениях второго периода — начиная с «Записок из подполья» и кончая «Карамазовыми». В «Дневнике писателя», в особенности в «Поучении старца Зосимы», он повторяет их почти дословно.

То же в статье Страхова «Тяжелое время», напечатанной в октябрьской книжке «Времени» за 1862 год, — по вопросу о нравственной ответственности человека и об общественном благополучии. Когда Страхов говорит, что «тот оскорбляет человеческую природу, кто воображает, что можно устроить благополучное человеческое общество без содействия его сознания и свободы» *, предпочитая развитие «благополучия» в обществе развитию нравственности, то и эта мысль близка Достоевскому; книга пятая — «Pro и Contra» в «Братьях Карамазовых» целиком на ней основана.

И таких примеров единомыслия между ними в области философии и этики можно привести много. Колоссально разнится, конечно, размах мысли, способ ее выражения, эмоциональная окраска. Бесконечно вялым кажется прежде всего стиль Страхова в сравнении со страстной взволнованностью речи Достоевского. Но это уже тема другая.

* Стр а х о в Н. Из истории литературного нигилизма. 1861—1865. С. 167.

Когда, на склоне своих лет, Страхов писал Н. Гроту, что у него «нет ни одной страницы антилиберальной» и деспотизму он не сочувствовал, то он, конечно, был не совсем прав. Философски спокойный, пребывавший всегда в «мире отвлеченностей», он, в меру своей уравновешенности, умел без особенных усилий соблюдать тон некоего беспристрастия. Достоевский, в воспаленном гневe, нередко позволял себе унижаться даже до грубой брани по адресу своих живых и мертвых противников: ругал Некрасова, когда был с ним в ссоре, оскорблял память Белинского, издевался в шарже над Тургеневым после его «Дыма» и в связи с ним и т. д., и т. д. Превышал нередко меру в своих нападках на идейных врагов и Аполлон Григорьев — я беру людей из наиболее близких Страхову, минуя писателей и публицистов из крайне правого лагеря, у которых ругань была их природным стилем.

Страхов поступал по-своему последовательно, когда он боролся с позитивистами и материалистами не только в сфере отвлеченной философской мысли, но и в области тех практических выводов из теоретических положений, которые они делали применительно к окружающей действительности. И именно потому, что в шестидесятых годах (как это всегда бывает, когда классовая борьба принимает острые формы) расстояние между теорией и практикой почти отсутствовало, «философия немедленно переводилась в действие», теория не только оправдывала *действие*, но сама становилась *орудием действия*, — со всякой философии жизнь тогда снимала ее пышные покровы и обнажалась до очевидности ее классовая сущность. Под знаменем идеализма выступали тогда и после разные социально-политические течения: и махровая реакция в лице Каткова с его «Московскими ведомостями», и славянофильский консерватизм, к этому времени уже значительно окостеневший, в лице Ивана Аксакова и его группы, и бледно-розовый либерализм «Вестника Европы» Стасюлевича и компании; несколько позже этим же знаменем идеализма размахивало даже наглое в своей беспринципности, торгашески пошлое «Новое время» Суворина; объединяла же их всех на протяжении полувека борьба с материализмом как с теорией революционной демократии.

Страхову, может быть, было не совсем приятно соседство некоторых; так, например, кн. Мещерского он явно презирал; не любил он и Каткова; больше всех ему был по душе Иван Аксаков. Но это ведь уже частности. Его ясный, логический ум отлично понимал, что из философии идеализма обычно вытекает отрицание революции, а на практике — борьба с нею.

Так, очень показательны в этом отношении три книги Страхова, полуфилософские и полупублицистические, — «Борьба с Западом», в частности — его понимание Герцена. Для того лагеря, к которому Страхов принадлежал или с которым соприкасался, его освещение деятельности Герцена, самый подход к нему, очень спокойный, почти сочувственный, должны были казаться чуть ли не отступничеством. В течение всех шестидесятих годов с «лондонской и женеvской эмиграцией» даже не полемизировали в пределах приличия — ее просто обливали грязью. В статье «Старые люди», напечатанной в первом номере «Гражданина» за 1873 год, стилем несколько замаскированным, но в основе в высшей степени грубо, нападает на Герцена и Достоевский: сам, дескать, живет в довольствии, в роскоши и в безопасности, а людей, молодежь, подбивает на революцию, посылает на убой — таков смысл его обвинения. Страхов же подходит к Герцену совсем с другой стороны. Ему важно уяснить весь путь, проделанный Герценом.

Герцен, большой писатель и большой мыслитель, глубоко честный, беспощадно последовательный и смелый в своих исканиях и действиях, — с чего он начал и к чему пришел? Оправдана, по Страхову, вся его деятельность и революционная, поскольку она вытекала из его сложной и правдивой природы; оправданы и уход из России, и увлечение социализмом, и отрицание религии; ни одного упрека по его адресу нет у Страхова. И все же, по существу, это, может быть, самая коварная его работа, и, в частности, потому, что тон найден в ней внешне чрезвычайно убедительный для его цели.

Берется основной тезис: Герцен — пессимист. Пессимистом Герцен был и в самых первых своих произведениях — и в «По поводу одной драмы», и в «Кто виноват?», и в своих философских статьях; пессимистом он стал, после кратковременного увлечения, и по

отношению к Западу. Он был всю жизнь свою пессимистом потому, что слишком серьезны были его запросы; он проникал в глубь всякой идеи, и когда идея, по узости своей или неправильности, переставала его удовлетворять, он не упорствовал и отходил от нее. Но идеи его были западные; среди русских больших мыслителей и писателей это самый западный человек, стоявший рядом с Прудоном и Фейербахом, на самом высоком уровне европейской культуры. И в этом было его несчастье. Как истинный западник, он не постигал самобытных основ русского народа, следствием чего было «отречение от своего, русского» во имя идеалов Запада. И тогда он оставил Россию, отдал вначале свои силы самой передовой европейской стране, Франции, пытаясь участвовать в приложении на деле этих идеалов. Когда же они якобы оказались несостоятельными, то последовало «отречение и от чужого». И в душе, опустошенной этим процессом двойного отречения, но «вместе и очищенной от всех пристрастий и предрассудков», пробудилась впервые вера в Россию, послышался «живой, незаглушимый голос кровных симпатий, естественного сочувствия к духовной жизни родины». «Письма из Франции и Италии», «С того берега», «Русский народ и социализм» — таковы вехи по пути возвращения Герцена на родину, на которую он до конца все же не вернулся: *«Отчаявшийся западник превратился в нигилистического славянофила, а во многих отношениях оказался истинно русским человеком»* *. Русским человеком Герцен оказался, «пробежав с последовательностью и быстротою русского ума все ступени этого процесса»; он наконец почувствовал-таки веру в Россию, но стал он славянофилом *нигилистическим*, не подлинным, — не по-славянофильски воспринял он сущность народных начал.

Цель работы о Герцене ясна, Страхов сам ее точно определяет в последнем абзаце: «Вот пример и поучение для всех наших литературных партий. Наше типовое, народное, наш особый культурно-исторический тип — понемногу растет и зреет, все претворяя в свою пользу».

Так пытался Страхов использовать для своих целей революционного демократа Герцена.

* Страхов Н. Борьба с Западом в нашей литературе. Кн. 1. СПб., 1887. С. 160.

Сборники статей Страхова «Борьба с нигилизмом» и «Борьба с Западом» — хотя они-то в свое время больше всего и способствовали его известности — в сравнении с его научными и философскими работами занимают, конечно, гораздо более скромное место — это лишь частные выводы из общих положений его философской системы, сделанные, в большинстве своем, по случайным поводам. Такое же место занимают и критико-литературные его статьи — о Пушкине, Тургеневе, Толстом и др. Над принципиальными вопросами искусства, в частности литературы, Страхову вообще пришлось мало работать, — он взял систему взглядов у своего — ему казалось, полностью — единомышленника, как известно тоже приверженца немецкой идеалистической философии, Аполлона Григорьева, несколько ее упростил, отшлифовал и пустил в жизнь. Мы, может быть, не ошибемся, если скажем, что и Достоевский воспринял Григорьева главным образом в интерпретации Страхова: целый ряд основных положений из григорьевской «органической критики» отсутствует у них обоих.

Страхов изложил, по Григорьеву, свое понимание искусства в своих известных статьях о «Войне и мире» Толстого *. На Григорьева он прямо и ссылается: «Так верно и глубоко указаны Григорьевым существеннейшие черты движения нашей литературы», что если бы даже этого желали, «мы не могли бы быть оригинальными» **. Указывается прежде всего, для «общих начал» критики А. Григорьева, тот самый первоисточник, откуда Страхов заимствовал «общие начала» и для своей философии: «Это ее глубокие начала, которые завещаны нам немецким идеализмом, единственной философией, к которой до сих пор должны прибегать все, желающие понимать историю или искусство» ***. Следовать этой немецкой философии истории и искусства пытаются и современные

* Напечатано впервые в журнале «Заря». 1869. № 1—2. Перепечатано в книге «Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом (1862—1885)». СПб., 1885. С. 224—392.

** Страхов Н. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом (1862—1885). С. 312.

*** Там же. С. 304.

выдающиеся критики Запада: Ренан, Карлейль, Тэн, но понимает ее по-настоящему, проникнут ею до конца только А. Григорьев. Тэн, например, чрезвычайно ее упрощает, использует ее *позитивистически*; для него каждое художественное произведение есть только «сумма всех тех явлений, под которыми оно явилось: свойств племени, исторических обстоятельств и пр.». Для Григорьева же эти «свойства племени и исторических обстоятельств» сами являются производными, как и произведения искусства, ими обусловленные: «все они суть частные временные проявления одного и того же духа»; сам Страхов сказал бы: «непрерывное создание этого духа». «Общее и неизменное», «вечные требования» души человеческой, ее жизненные законы и стремления составляют сущность человечества в целом; оно же, это общее и неизменное, обособившись, воплощается в каждом отдельном народе, составляет его *сущность*, которая проявляется ярче всего в искусстве. Так мы и должны смотреть на художественные произведения какого-нибудь народа как на «многообразные попытки выразить все одно и то же — душевную сущность этого народа» *.

Они, эти произведения искусства, только *попытки* в формах *многообразных*, потому что дух, идея, душа, по гегелевской диалектике, находятся всегда в движении, в развитии. А кроме того, здесь сказывается еще это огромное, нередко подавляющее влияние чужих идеалов, «различных вполне сложившихся исторических типов» других народностей. Формы иной жизни, иных народных организмов вызывают иногда к себе такое сочувствие, что там, куда они проникают, совершенно затемняются своя народная сущность, свой народный тип. В таком именно положении и была русская литература до появления Пушкина. В этом и заключается великое значение творчества Пушкина, что он первый по-настоящему вступил в борьбу с этими чуждыми типами. То есть, с одной стороны, он находил в себе «стихии и силы для сознания соответствующих идеалов, для действительного усвоения этих типов, их *переживаний*», в особенности это относится к байроновским типам: было «стремление ото-

* Страхов Н. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом. С. 306.

зваться на известный тип, дорасти до него *своими* душевными силами и, таким образом, померяться с ним; с другой стороны — неспособность живой и *самобытной* души вполне отдаться типу, неудержимая потребность отнестись к нему *критически* и даже обнаружить и признать в себе законными сочувствия, вовсе не согласные с типом» *.

Так, «в процессе, совершавшемся в душе поэта», намечаются три момента: 1) «пламенное и широкое сочувствие всему великому, что он встретил готовым и данным» в чуждых типах, в формах и идеалах иных народных организмов; таково творчество Пушкина лицейского периода, первого петербургского периода до ссылки и периода южных поэм; 2) «невозможность вполне уйти в эти сочувствия, окаменеть в этих чуждых формах», отсюда критическое отношение к ним, начинающийся «протест против их преобладания» уже в «Цыганах», в развенчании в лице Алеко байроновского героя и 3) любовь к своему, к родному, к «своей почве». «Когда поэт, — приводится цитата из Аполлона Григорьева, — в эпоху зрелости самосознания привел для самого себя в очевидность все эти, по-видимому, совершенно противоположные явления, совершавшиеся в его собственной натуре, то, *прежде всего правдивый и искренний*, он *умалил себя*, когда-то Пленника, Гирея, Алеко, до образа Ивана Петровича Белкина».

Тип Белкина, утверждает А. Григорьев, стал почти любимым типом поэта в последний период его творчества. «В тоне и взгляде этого типа он рассказывает нам многие добродушные истории»: и «Летопись села Горюхина», и семейную хронику Гриневых, «Капитанскую дочку», — «эту родоначальницу всех теперешних семейных хроник», к которым Страхов относит и «Войну и мир» Толстого. И здесь полное единение с ним Достоевского. Достоевский неоднократно говорит, в письмах и публично, в статьях своих, что как ни велика и совершенна в наших глазах и в глазах Европы эта поэма Толстого, она все же не «новое слово». Явиться с «Повестями Белкина», с «Капитанской дочкой» — это действительно значит явиться с новым словом; «Война и мир» есть только продолжение и дальнейшее развитие этого слова.

* Страхов Н. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом.

И вместе со Страховым Достоевский тоже вполне согласен с основной мыслью Аполлона Григорьева, что «Белкин есть простой здравый толк и здоровое чувство, кроткое и смиренное,— вопиющее закономерно против злоупотребления нами нашей широкой способностью понимать и чувствовать»; что именно в этом типе и обнаружилась гениальная широта взгляда и вполне самобытная сила творчества Пушкина: «одной поэзии он противопоставил другую, Байрону — Белкина»; бедная, смиренная русская действительность открылась ему со всей своей поэзией, какая только в ней была; вместо «высокопарных мечтаний», вместо «увлечения мрачными и блестящими типами» европейскими появилась любовь к простому русскому типу, «способному к умеренному пониманию и чувствованию».

Но этот «простоватый лик» Белкина — окончательный ли тип русского народа, полное ли выражение его «сущности»? Славянофилы ответили бы: да! Белкин противостоит Алеко, Онегину и другим «хищным» типам, как противостоит народ западной интеллигенции, Россия допетровская — России послепетровской, и еще шире: как Восток — Западу. Григорьев, а вслед за ним Страхов и Достоевский говорят вначале: Пушкин и в эпоху умаления себя до Ивана Петровича Белкина от гордых типов не отказывается. Чисто русский страстный и сильный тип мы имеем в Пугачеве, в Дубровском, в Петре Великом (в «Медном всаднике»). Да и сам Белкин потому и не «превращается в свинство», что по сознанию своему все же несколько выше простоватых героев своих повестей. В типе Белкина «узаконивалась, и притом только на время, только отрицательно, критически, чисто типовая сторона».

Именно узаконивалась лишь одна сторона из русского типа, и то лишь на время для того, чтобы к Западу, к его «сильному типу», отнестись критически, но не отвергнуть. Вот где грань, которая отделяла их от славянофилов. Они все трое одинаково возмущены отрицательным отношением Белинского к «Повестям Белкина» и к смиренной, покорной Татьяне. Белинский не понял или не признал законности этой «чисто типовой», белкинской стороны сущности русского народа. Но в то же время прав, тысячу раз прав Белинский, когда он говорит о Пушкине как о вели-

чайшем нашем *европейце*, о том, что «Евгений Онегин» — самое задушевное произведение Пушкина, что это «энциклопедия русского общества», что Пушкин, именно как *европеец* и потому что *европеец*, сумел перевоплотить в своем творчестве гении всех народов.

«Пушкин — наше все <...> Пушкин — пока единственный полный очерк нашей народной личности... Полный и цельный, но еще не красками, а только контурами набросанный образ народной сущности... Самородок, принимавший в себя, при всевозможных столкновениях с другими особенностями и организмами, все то, что принять следует, отбрасывавший все, что отбросить следует...» — так неустанно твердил Аполлон Григорьев. «Почвенничество» — не Восток и не Запад, не западничество и не славянофильство, не противопоставление интеллигенции народу, а слияние в некоем единстве, в синтезе; вот что представляет собою творчество Пушкина по А. Григорьеву и по Достоевскому.

Образ русской народной сущности, пусть пока «только контурами набросанный», но все же «полный и цельный», — не Белкин и не Онегин, а *сам Пушкин*, пока только он *один* — «единственный полный очерк нашей народной личности». И вся русская литература от него идет и к нему стремится. Так объясняет Страхов вслед за Григорьевым весь ход дальнейшего развития всей русской литературы после Пушкина. Он тоже видит в ней, с одной стороны, «тщетные усилия насильственно создать в себе и утвердить в душе обаятельные призраки и идеалы чужой земли», с другой — «столь же тщетную борьбу с этими идеалами и столь же тщетные усилия вовсе от них оторваться и заменить их чисто отрицательными и смиренными идеалами». В Пушкине борьба эта имела свой правильный характер, так как его гений ясно и спокойно чувствовал себя равным всему великому, что было и есть на земле. У других же — у его последователей — односторонность, неполнота; лишь *некоторые* контуры пушкинские заполняются красками. Так, Григорьев говорит о Гоголе, что «Гоголь явился только меркой *наших антипатий*» по отношению к чужим типам и идеалам — «поэтом чисто отрицательным». И Страхов вполне с ним согласен. Сила Гоголя была направлена на то, чтобы развенчать эти «идеа-

лы чужой земли», эти байроновские страстные и сильные типы на русской земле; «героического нет уже в душе и жизни; что кажется героическим, то в сущности — хлестаковское или поприщинское». «Симпатий же наших кровных, племенных, жизненных он олицетворить не мог»; даже образа хотя бы с *одной*, но положительной, русской, «чисто *типовой* стороной», типа хотя бы Белкина, он не создал*.

И так же о Тургеневе, Толстом, Писемском, Островском. В противоположность Гоголю, они все преимущественно разрабатывают смиренный белкинский образ, одни из них слишком поэтизируют Белкина, другие же чувствуют его крайнюю ограниченность, но создать полный очерк «нашей народной личности» не могут. «Пушкинский Белкин, — приводит Страхов слова Григорьева, — это тот Белкин, который плачется в повестях Тургенева о том, что он — вечный Белкин, что он принадлежит к числу «лишних людей» или «куцых», которому в Писемском смерть хотелось бы (но совершенно тщетно) посмеяться над блестящим и страстным типом; которого хочет не в меру и насильственно поэтизировать Толстой и перед которым даже Петр Ильич драмы Островского «Не так живи, как хочется» — смиряется... по крайней мере до новой масленицы и до новой Груши»**.

Эстетические принципы А. Григорьева, его отношение к Пушкину и взгляд на общий ход русской литературы после Пушкина были приняты и Достоевским. Страхову нетрудно было подвести под них общие основы своей идеалистической философии; Достоевский, как было уже сказано, осмыслил свой творческий метод и свою художественную идеологию страховской же философией. Некоторые нюансы они все-таки оба вносят во взгляды Григорьева, отчасти, пожалуй, по его же вине. Григорьев сам, при всем своем сознании неполноты типа смиренного Белкина, значение этого типа в творчестве Пушкина и для всей последующей русской литературы слишком преувеличивает. Страхов, в особенности Достоевский идут здесь еще дальше: по мере приближения их к чистому

* Григорьев А. Сочинения. СПб., 1876. Т. I. С. 240.

** Страхов Н. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом (1862—1885). С. 295, 311—312.

славянофильству значение смиренного типа в их глазах вырастает все больше и больше. Страхов делает это с оговорками, осторожно; Достоевский — со всею страстью своей природы, без всяких оговорок. Страхов в своих восторженных статьях о «Войне и мире» хотя и пишет, что «с неотразимую силою и прелестию у него раздался голос за доброе, поднявшийся в душах наших против ложного и хищного», и в этом величайшее значение романа, но все же считает нужным добавить, что «не весь русский идеал воплотился у гр. Л. Н. Толстого», ибо «невозможно отрицать, чтобы люди решительные, смелые — не имели никакой важности в ходе дел, чтобы русский народ не порождал людей, дающих простор своим личным взглядам и силам» *. Впрочем, добавляется тут же, «вообще нельзя отрицать, что *простота, добро и правда* составляют высший идеал русского народа, которому должен подчиняться идеал сильных страстей и исключительно сильных личностей». Упрек, таким образом, относительно неполноты русского идеала почти снимается.

А Достоевский, когда говорит о Пушкине, — говорит же он о нем больше, чем кто-либо из его современников, — то почти всегда величие его гения связывает с этими «исконными чертами русского народа» — с белкинской «простотой и правдой». Так, еще до всякой «философии», в первом же произведении 1845 года — в «Бедных людях» — Пушкин воспринимается чистым сердцем Макара Деушкина как идеал, как высшее выражение любви и сострадания, чистоты и скромности, и Пушкину в контраст — Гоголь. Так строит Достоевский и свои художественные произведения шестидесятых — семидесятых годов: «люди решительные, смелые, дающие простор своим личным взглядам и силам», хотя и играют в них исключительную роль — «хищному типу» он уделяет главное внимание, — но в борьбе с ним победа, по крайней мере по авторскому замыслу, отдается «высшему идеалу русского народа» — евангельской Соне Мармеладовой, Макару Долгорукому (в «Подростке»), Алеше Карамазову и старцу Зосиме.

Исследователи говорят о влиянии на Достоевского

* Страхов Н. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом. С. 356—358.

Владимира Соловьева, кое-кто выдвигает имя Федорова, уделялось до сих пор внимание и старшим славянофилам Хомякову и Ивану Киреевскому. Но это все крайне субъективно; не подлежит сомнению: в первую очередь должен был быть поставлен вопрос о Страхове, хотя бы уж потому, что в самом начале шестидесятых годов, когда «процесс перерождения убеждений» Достоевского только что стал намечаться, около него, как мы знаем, находился только Страхов. В небольшом кругу разрабатывавших идею «почвенничества» он, без сомнения, был личностью весьма значительной, обладая той последовательностью, которой не доставало ни Достоевскому, ни Аполлону Григорьеву. Было у Достоевского немало поводов и причин, толкавших его, как он сам выразился, на «ретроградство». Но нужно знать ближайшую идейную сферу, в которой это «отступничество» совершалось: кто именно оказывал ему поддержку, при чьей помощи он уяснял себе свой новый путь, на который он вступал, наверно, колеблясь и спотыкаясь, — нелегко же было ему расставаться со своим прошлым, где сияли такие личности, как Белинский, идеям которого, в период дружбы с ним, он клялся: «Пребуду верен», и был верен, и в годы юности не нарушил клятвы, когда стоял на эшафоте, то за пять минут до казни только ведь тем и утешался, что не изменил своим убеждениям.

ЗОЛОТОЙ ВЕК

1

Достоевским всегда руководило стремление быть до конца правдивым, как бы ни казалось это жестоким. Скажем сразу же: этого требовал от него, помимо личных качеств характера, тот высокий идеал, с которым он пришел в литературу в середине сороковых годов прошлого века, незадолго до Февральской революции, вскоре потрясшей не только Францию, но почти всю Европу. Тогда лучшие люди на Западе и у нас беззаветно верили в светлую мечту о новой эпохе в мировой истории — эпохе «всеобщего уже равенства», скажет о ней позднее Достоевский. Эта

эпоха, по его глубокой вере, неминуемо наступит, как только всем станет ясной необходимость «всеединения людей уже не ввиду распределения равенства и прав жизни для какой-нибудь одной четверти человечества», как это было после Великой французской революции, которая оставила других людей «лишь сырым материалом и эксплуатируемым средством для счастья этой четверти человечества», разумеется — класса буржуазии, а напротив: всеединения людей «при участии всех и каждого в пользовании благами мира сего...».

Вот здесь-то и начинается самое существенное, что отличает Достоевского, уже в самом начале его пути, от всех, кто пришел в литературу в одно с ним время, определяет его «новое слово». Для большинства наших писателей той эпохи характерен гуманизм по формуле Белинского, приведенной Достоевским в «Униженных и оскорбленных»: «Самый забитый последний человек есть тоже человек и называется брат твой». Они понимали это как проповедь жалости и сострадания к «забитому меньшому брату». У Достоевского же совершенно другое. Он уже в первых своих произведениях — «Бедных людях», «Двойнике», «Слабом сердце», «Белых ночах» и др. — подходит к этому «меньшому» брату по-настоящему близко, именно как к вполне равному.

Резко выделяет Достоевского с самого начала — и в этом, может быть, *корень* его будущих убеждений — крайне своеобразное понимание сущности гуманизма, вернее, того *существа*, которое берется под защиту гуманизмом.

Он знает — и не только разумом постигает — *абсолютную* ценность каждой личности, какова бы ни была ее так называемая «общественная стоимость». Для него переживания самого незаметного существа столь же свято неприкосновенны, как и переживания величайших деятелей, величайших благодетелей мира сего.

Нет для Достоевского деления на «великих» и «малых». И не в том дело, чтобы «великие» стали сочувствовать «малым». Достоевский переносит центр внимания в область сердца, единственную сферу, где нет, мыслил он, да и не может быть никаких количественных измерений; там каждое мгновение у каждого человека исключительно, неповторимо.

Вот это и дает его художественному таланту ту силу, какая нужна, чтобы в обрисовке внутреннего мира, даже самого «малого из малых», подняться до уровня общечеловеческого. Похороны студента Покровского, душевное состояние Макара Деушкина, когда он лишается последнего смысла в своей маленькой жизни, любимого человека, молчаливые слезы одинокой девочки у гроба маленького брата — удивительны по потрясающей силе изображения; тут необходимо не *признание в принципе, а ощущение всем сердцем* абсолютной ценности человеческого «я».

Отсюда первая характернейшая черта творчества Достоевского. Сначала у него как будто вполне объективированный образ: автор несколько в стороне от своего героя. Но вот начинает расти пафос, процесс объективации обрывается, и дальше субъект-творец и объект-образ уже слиты *воедино*; переживания героя делаются переживаниями *самого автора*.

Этой же особенности Достоевского соответствуют и другие черты его гения, тоже очень рано проявившиеся в творчестве: поразительное пристрастие к изображению самых острых, самых напряженных человеческих страданий, неодолимое стремление переступить ту черту, за которой художественность теряет свою смягчающую силу. Для Достоевского страдание — стихия, так сказать, изначальная сущность жизни.

Все люди у него слишком индивидуальны, исключительны в каждом своем переживании, абсолютно автономны в единственно важной и ценной для Достоевского области душевных переживаний, что подчас ослабляет внимание к общему фону, к оружающей человека действительности. Точно разорвана на отдельные звенья сомкнутая цепь жизни. Мы настолько прикованы к единичному звену, что совершенно забываем о его связи с другими. Читатель входит в самую потаенную сферу человеческой души, и это настолько необычно, что на первых порах лица кажутся почти фантастическими, лишь одной своей стороной, самой отдаленной, соприкасающимися с нашим миром явлений. Отсюда и самый фон, на котором они выступают — быт, обстановка, — тоже кажется фантастическим. А между тем мы ни минуты не сомневаемся, что перед нами подлинная правда.

Мы находимся у истоков идеологического творчества Достоевского. Они же истоки и художественных его видений. И ясной становится его личная судьба, так резко отличающаяся от судьбы его сверстников. Он однажды назвал Белинского человеком экстремы, больших крайностей; это он себя в нем увидел, свою собственную черту. Экстремно они сблизились и так же разошлись. Сближение, как известно, произошло при первой же встрече, когда Белинский, только что прочитав «Бедных людей», заговорил с юным писателем пламенно, с горящими глазами, о «страшной правде» в этом произведении, о «правде искусства», о служении художника истине. И кончил такой патетической речью: «Вам правда открыта и возведена как художнику, досталась как дар, цените же ваш дар и оставайтесь верным и будете великим писателем!»

И будущий великий писатель, ощутив всем своим существом, что «в жизни его произошел перелом навеки, что началось что-то совсем новое», благоговейно клялся в душе: «О, я буду достойным этих похвал, и какие люди, какие люди! Вот где люди!»

О первой встрече с Белинским Достоевский говорит: «Это была самая восхитительная минута в моей жизни. И никогда не мог забыть ее. Я в каторге, вспоминая ее, укреплялся духом. Теперь (спустя 30 лет), вспоминаю ее каждый раз с восторгом». И твердо свидетельствует: «Я страстно принял тогда *все* учение его» (курсив наш.— А. Д.).

Через год — Достоевский хорошо помнит — они разошлись из-за вопросов литературы, отнюдь не идеологически. Идеалы общественные, «социальные» у них по-прежнему общие. В этом смысле и надо понимать его слова, написанные в 1849 году: «Мы разошлись по причинам, весьма неважным во всех отношениях». После «Бедных людей» Достоевский, с точки зрения художественного метода, пошел не по тому пути, которого Белинский так ждал от него. К «Двойнику» великий критик относится еще противоречиво, к «Господину Прохарчину», к «Хозяйке» — уже резко отрицательно.

Арестованный в марте 1849 года по делу петрашевцев — следует особенно принять во внимание, что именно верность идеям Белинского и ставилась ему

в главную вину (чтение на заседаниях общества знаменитого письма Белинского к Гоголю по поводу «Выбранных мест из переписки с друзьями»), — Достоевский заточен в Петропавловскую крепость. Через девять месяцев его приговаривают к смертной казни «расстрелянием», замененной в самую последнюю минуту, уже на эшафоте, каторжными работами в Омской острожной тюрьме.

Десять лет жизни в Сибири. Муки, им пережитые, когда стоял на эшафоте «под несомненным убеждением, что через несколько минут он вдруг умрет», и самое ужасное, самое тяжелое — это непрерывная мысль: «Что, если бы не умирать! Что, если бы воротить жизнь, — какая бесконечность!» И потом в течение четырех лет тюремного заключения, когда был приравнен к вора и убийцам, — никто, ничто, свидетельствует Достоевский, не сломило его духа! Он оставался верен своим убеждениям, и это его поддерживало.

Здесь, на каторге, писатель узнал русский простой народ, прикоснулся к нему не как барин, а как равный, жертва тех же условий русской действительности. Так и начинается вторая и главная стадия творчества Достоевского, когда он становится уже великим писателем, непревзойденным, в мировых масштабах, по методу своему ни на кого из наших больших писателей решительно не похожим.

3

Речь дальше пойдет о первой его вершине, о романе «Преступление и наказание», в котором заключена колоссальная разрушительная сила, направленная против существующего строя, и живет та же неугасимая мечта, предчувствие новых форм жизни, нового общества и нового человека. Все в нем крайне необычно; поистине, это новое слово противостоит литературе дворянских писателей идеологически и художественно: в обрисовке образов, в обстановке, в сюжете. И это — начиная уже с пейзажа, символизирующего слепую, злую и жестокую силу жизни, которую так болезненно чувствуют те, кто заполняет петербургские окраины. Пейзаж на первой же странице романа — он дан чертами обрывистыми, отдельными рез-

кими мазками; нужен лишь общий колорит пыльной и душной столицы, где будет разворачиваться жизнь героев.

«На улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможности нанять дачу». «Распивочные» и вонь нестерпимая из них; пьяные поперек дороги; ругань, драки и ссоры.

Точно непроходимая пропасть отделяет эти улицы от центральной, фешенебельной части города — от прекрасных набережных: Дворцовой, Французской, Итальянской, от Невского проспекта, Миллионной, Морской и т. п.

Раскольников бродит по городу целыми днями. Круг его странствий точно измерен. Фонтанка, Вознесенский проспект, Сенная площадь и прилегающие к ней многочисленные переулки, Петербургская сторона и Петровский остров, изредка Васильевский остров и окраины, окраины... те ужасные трущобы, где дети не могут оставаться детьми.

Раскольников попадает однажды на пустынный Конногвардейский бульвар (ныне бульвар Профсоюзов); это как бы первая боковая артерия, по которой жертва насилия начинает «опускаться на дно». Надо было, чтоб он увидел на бульваре, как прислонилась к одной из скамеек пьяная девушка, молоденькая, почти еще девочка, в разорванном «матерчатом» платье: ее только что где-то напоили и обесчестили «да так и пустили на улицу». «Сонечка, Сонечка Мармеладова, вечная Сонечка, пока мир стоит!..»

Огарок копейной сальной свечи освещает узкую комнату Мармеладовых, шагов в десять длины. Все разбросано в беспорядке. Через задний угол протянута дырявая простыня: за нею кровать. В комнате два стула и клеенчатый, очень ободранный диван, старый кухонный сосновый стол, некрашенный и ничем не покрытый. Девочка лет шести спит на полу, «как-то сидя, скорчившись и уткнув голову в диван». Мальчик, годом старше, весь дрожит в углу и плачет: его только что прибили. Старшая девочка лет девяти, тоненькая, в одной худенькой и разодранной всюду рубашке, стоит в углу подле маленького брата, «обхватив его шею своею длинною, высохшею как спичка рукой». А мать, больная, чахоточная, с раскраснев-

шимися до пятен щеками, ходит взад и вперед по комнате, сжав руки на груди, с запекшимися губами и нервно и прерывисто дышит. Глаза блестят, как в лихорадке, но взгляд резок и неподвижен; страшное впечатление производит это чахоточное и взволнованное лицо «при последнем освещении догоравшего огарка». Здесь сама нищета и разор.

Из этой нищей комнаты Соня, старшая дочь Мармеладовых, и уходит на улицу. Ее попрекали в семье последним голодным куском: самим есть нечего. И она отдала на поругание свое молодое, чистое тело, чтобы было чем накормить голодных детей. В этом огромном фантастическом городе сколько их, этих робких и покорных, с душой еще чистой, нетронутой, с опоганенным телом!

Чем, чем живут они, эти жалкие, погубленные души? Что удерживает их, чтобы не удариться с размаху головою об стену и разом покончить с этой проклятою жизнью?

Вспоминается Достоевскому, будто бы вычитанное в книге, как один приговоренный к смерти за час до нее думает, что «если бы пришлось ему жить где-нибудь на высоте, на скале, и на такой узенькой площадке, чтобы только две ноги можно было поставить, а кругом будут пропасти, океан, вечный мрак, вечное уединение и вечная буря, — и оставаться так, стоя на аршине пространства, всю жизнь, тысячу лет, вечность, — то лучше так жить, чем сейчас умирать! Только бы жить, жить и жить! Как бы ни жить — только бы жить!». Это о себе пишет Достоевский; он знал эту неугасимую жажду жизни. Испытал ее, стоя на эшафоте в ожидании казни.

«Подлец человек», если он может мириться со всякою жизнью, лишь бы жить. Но «и подлец тот, кто его за это подлецом называет».

Многие все же не выдерживают этого «аршина пространства» в окружении вечного мрака и вечного уединения и разбивают себе головы о стену, топятя, стреляются.

Грязный канал, через него мост. Красный отблеск заката; ряд домов постепенно темнеет; отдаленное окошко где-то в мансарде блестит «точно в пламени, от последнего солнечного луча, ударившего в него на мгновение». На мосту у перил высокая женщина с желтым продолговатым испытанным лицом и с красно-

ватыми впавшими глазами; вдруг она поднимает правую ногу и замахивает ее за решетку, затем левую и бросается в канал. «Грязная вода раздалась, поглотила на мгновение жертву...» — опять это мгновение! «Через минуту утопленница всплыла, ее тихо понесло вниз по течению, головой и ногами в воде, спиной вверх, со сбившеюся и вспухшею над водой, как подушка, юбкой».

Густеют сумерки; таинственными делаются темнеющие дома; кто знает, какие трагедии происходят под их крышами в углах и мансардах? Утопленницы уносят свои тайны с собою. И снова вспоминаются дети, высылаемые матерями просить милостыню, они живут в этой обстановке, где «детям нельзя оставаться детьми». И может ли быть что-либо печальнее и страшнее, когда гибнут дети, «будущее человечество»?

Вот на каком фоне разворачивается действие в «Преступлении и наказании», какими жизненными событиями, какими впечатлениями определяются характер, мысли, переживания и поступки героев. Здесь все в движении, в крайности и внезапности перемен.

4

Раскольников и Соня Мармеладова — главные персонажи романа, жизнь их неотделима от существования нищей, разоренной людской массы.

Гордый, с самостоятельным умом, глубоким и острым, как отточенная бритва; мнительный, самолюбивый и надменный, знающий себе цену и в то же время в высшей мере великодушный, — Раскольников воплощает в себе, в своих мыслях и переживаниях, всю боль и скорбь этих несчастных, обойденных судьбою. Не ему молча покориться злой и жестокой силе. Он должен проявлять «своеволие», решать вопросы на свой страх и риск, *один*, собственным умом и собственными силами. Никаких авторитетов, пусть и освященных тысячелетними традициями, никаких законов, обычно определяющих поведение большинства.

А рядом с ним, ему контрастно, тихая, покорная, робкая, безответная, приемлющая жизнь такую, какая она есть, со всеми ее ужасами, потому что так

определено свыше, и не ей, с ее слабым умом, судить, как должно быть по правде и справедливости. Христианка, она отдает ближним все, что есть у нее — себя, свою чистоту, — до конца верит в то, что «пути господни неисповедимы», живет в вечном ожидании чуда, которое может каждое мгновение совершиться во спасение ее и ее близких. Так противостоят они друг другу как отражение двух противоположных мироощущений, выросших на той же гнилой и зыбкой почве, питаемых одними и теми же социальными корнями.

Но это не только мироощущение центральных героев романа. Здесь отражение эпохи шестидесятых годов с ее неразрешимыми для автора противоречиями, борьбы, которая происходила в душе самого Достоевского: между крайним индивидуализмом, воплощенным в лице Раскольникова, и смиренной и покорной христианской любовью Сонечки Мармеладовой.

Раскольников-атеист создает свою философию, свою этику, по которой он разрешает себе нарушить основные нормы общественного поведения; в гордыне ума и духа причисляет себя к категории людей необыкновенных, носителей новых идей, новых высших ценностей. Такие люди, по Раскольникову, не только право имеют, но и обязаны нарушать установленные законы, если это нужно для осуществления их высоких целей; иначе человечество остановится в своем развитии, захиреет умственно и нравственно в старых предрассудках. Достоевский вкладывает в этот образ необычайное по глубине и сложности содержание, где железная логика мысли сливается воедино с тончайшим анализом человеческой души. И приводит героя к краху, тем самым и разоблачает всю несостоятельность его пути, ложь в самой основе его взглядов.

Но приемлем ли путь Мармеладовой — путь кротости и смирения, веры в промысел божий, — этой главной основы ее жизни, единственной опоры во всех ее страданиях? Достоевский субъективно хотел бы, чтобы читатель воспринял ее путь как единственно верный, дающий исстрадавшемуся человеку покой и утешение. Это и есть та задача, которую ставит себе автор в борьбе с революционными идеями эпохи. Но реализм одерживает верх над авторской волей, иллюзии рассеиваются от прикосновения горькой действи-

тельности. Сонечка Мармеладова все приемлет: нищету, голод, унижения, издевательства; никогда ни против кого и ни против чего не протестует. Жертва! Вечная жертва! Кругом нее несчастья, мучения близких, смерть, а она может только плакать. На жалкой ее судьбе вряд ли можно создать «осанну» господу богу.

Нет, реализм до конца! Мармеладова волнует Достоевского как образ, как тип мученицы, ни в чем не повинной. Недаром он дает ей черты еще ребенка, на слезах которого главный «архитектор» — бог, если б он действительно существовал, не смел бы создать мир.

Так неминуемо возникает мысль, в соответствии с финалом романа: за тезой и антитезой провидится синтез. В царстве будущего, в новом обществе, в новом человеке, который уже нарождается, должны быть элементы раскольниковской свободы от всех предрассудков, гордой веры в себя, в свои силы, и — глубокой проникновенной любви Мармеладовой. Речь идет не о «миросозерцании», не о «принципах», а о душевном строе Мармеладовой; мы бы сказали — на чувстве органической связи с «общим», на полном слиянии своих личных интересов с интересами «целого» должен будет строиться новый мир и новая человеческая психика. Дело не в религии, а в свойствах человеческого сердца.

Эта идея о новом человеке, после гибели старого мира, находит свое выражение, пусть еще робкое, на последних страницах романа, в вещем сне Раскольникова о катастрофе, ожидающей современный буржуазный мир, и о том, что и кто может спасти человечество.

Раскольникову снится: «...весь мир осужден в жертву какой-то страшной, неслыханной и невиданной моровой язве...» Появились какие-то новые трихины, одаренные умом и волей, и принявшие их в себя «становились тотчас же бесноватыми и сумасшедшими...». Они «убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе. Собирались друг на друга целыми армиями, но армии, уже в походе, вдруг начинали сами терзать себя, ряды расстраивались, воины бросались друг на друга, кололись и резались, кусали и ели друг друга». Начались пожары, остановилось земледелие, начался голод. «Все и всё погибало. Язва росла

и подвигалась дальше и дальше...» Так показана в глубочайшей скорби трагедия человечества, истекающего кровью в неустанной борьбе между собой народов и стран. Полный распад общества, разложение его организма на отдельные клетки. Кончается катастрофически старый мир.

И вдруг уже «наяву» возникает перед читателем некое чарующее видение: там, вдали, «в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками, чернелись кочевые юрты... там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его». Это умиленный вздох о счастливой жизни, невинной в своей простоте, которую люди вели в далекие прошлые времена. И пока... даже не мечта, а только тень мечты о будущем человечества: первый набросок чаяний о «золотом веке» у таких потерявших смысл жизни, как сосредоточенный весь в себе Раскольников. В одной черновой записи к «Преступлению и наказанию» мы читаем об его душевном состоянии поразительные строки: «N. В. О, зачем не все в счастье? Картина золотого века. Она уже носится в умах и в сердцах. Как ей не настать — и проч. N. В. Но какое право имею я, я подлый убийца, желать счастья людям и мечтать о золотом веке!»

Художественное воображение вначале робко витает в «мире неясного», тщится уловить то, что зыблется еще в тумане. В финале романа «Преступление и наказание» читаем: от общей гибели спаслись «только несколько человек, это были чистые и избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь...». Но пока «никто и нигде не видел этих людей, никто не слышал их слова и голоса».

5

Как же показать образ человека будущей жизни, представить в ясности хоть одного из этих «новых людей», чтоб «увидели» его, «услышали его слово», его «голос», осязательно восприняли свой идеал? Здесь-то и происходит соприкосновение Достоевского с Сервантесом.

В XIX веке никто, может быть, не понял Сервантеса так глубоко, так близко, как Достоевский. И принял навсегда в свое сердце. Он сказал о «Дон Кихо-

те» — это «величайшая и самая грустная книга из всех созданных гением человека». Грустная потому, что в ней высший идеал, о котором можно пока только очарованно мечтать: в нем «величайшая красота человека, величайшая чистота его, целомудрие, простодушие, незлобивость, мужество и, наконец, величайший ум...». Именно подобный Дон Кихоту образ совершенного человека и создан был Достоевским в романе «Идиот».

Но как ни прекрасен этот идеальный человек — в жизни он почти бессилен; он только приближается к жизни. Она течет в обычных своих пределах, лишь в малой мере освещаемая светом, исходящим от «рыцаря бедного». Мечта возникает и в «Бесах», но только на мгновение, в волшебном сне Ставрогина, центрального героя с опустошенной душой. Высоким пафосом звучат слова о «золотом веке», об исконных стремлениях человеческого общества, которое отдавало все свои силы этой мечте, «для которой всем жертвовало, для которой сохло и мучилось, иссыхая, для которой умирали на крестах и убивались пророки, без которой народы не захотят жить и — не могут даже и умереть».

И рисуется панорама в прекрасных лирических тонах: Греческий архипелаг, «голубые ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье, волшебная панорама вдали, заходящее зовущее солнце — словами этого не передашь. Тут запомнило свою колыбель европейское человечество. Здесь был земной рай человечества. Тут жили прекрасные люди! Они вставали и засыпали счастливые, невинные; рощи наполнялись их веселыми песнями, великий избыток непчатых сил уходил в любовь и в простодушную радость». Для Ставрогина это было как бы прозреванием и всей их «будущей трехтысячелетней жизни, им еще неведомой и негаданной», и трепетало сердце от этих мыслей. «Солнце обливало лучами эти острова и море, радуясь на своих прекрасных детей. О, чудный сон, высокое заблуждение! Мечта самая невероятная из всех, какие были...»

Как видим, «золотой век», появившийся в финале «Преступления и наказания» как бы только намеком на века Авраама, здесь уже дан в образе полной гармонии между людьми и окружающей их природой, во взаимной их любви и счастья, и не только в отда-

ленном прошлом, за 3000 лет назад — предвещается будущая жизнь человечества, неведомая и негаданная. И все же пока это, в сущности, одно только субъективно-лирическое излияние, идея, в художественном отношении не играющая почти никакой роли в композиции целого. Это как бы лишь подготовительная ступень к следующему творческому моменту, когда она, идея, уже органически войдет в состав произведения, активно определяя, в основном, его содержание и форму.

6

Достоевский писал роман «Подросток» в 1875 году, через четыре года по возвращении из-за границы. «Плоть русской действительности» за эти годы он уже ясно ощутил: почувствовал все нравственное величие нашей молодежи, готовой на жертву. Вместо глумления — в «Идиоте» и особенно в «Бесах» — над так называемым нигилизмом и презрение к «смуте» (как ему представлялась революционная молодежь), мы читаем о молодежи в период «Подростка» такие высокопатетические слова: «Честность, искренность нашего общества не только не подвержены сомнению, но даже бьют в глаза. Вглядитесь и увидите, что у нас прежде всего вера в идею, в идеал, а личные, земные блага лишь потом». В этом смысле наше общество, «молодежь, жаждущая жертв и подвигов», — «сходно с народом, тоже ценящим свою веру и свой идеал выше всего мирского и текущего, и в этом даже его главный пункт соединения с народом».

В первоначальных планах к «Подростку» это новое отношение к современной революционной молодежи сказывалось совершенно ясно уже в попытке дать идеальный образ положительного героя на совершенно иной идейной основе: не христианин он, эта новая разновидность «идиота», а атеист. Ему дается имя Федор Федорович. Он учитель; все свои силы отдает он детям, им внушает идеи будущего счастливого общественного строя. В ходе дальнейшей работы эта роль передается «страннику» Макару Долгорукому, о котором Аркадий позднее записывает: «До сих пор вспоминаю с удовольствием о чрезвычайном впечатлении, которое я произвел на странника. Это было

даже не впечатление, а почти потрясение. При сем он страшно интересовался историческими подробностями. Где? Как? Кто устроил? Кто сказал? — словом, не удовлетворялся общей идеей, а требовал непременно самых твердых и точных подробностей». Вопрос странника очень характерен: «Кто устроил?» Разумеется, конечно, Кабэ, один из властителей умов все тех же людей сороковых годов, социалистов-петрашевцев.

Счастливейший век человеческой истории, без Христа, проповедует и другой, центральный герой романа Версилов, один из представителей мировой идеи, высший культурный тип, «тип всемирного боления за всех», тоже странник, постигший, в чем состоит историческая миссия русского народа: в сознании и осуществлении такой общей идеи, которая объединила бы все частные идеи европейских народов, слила бы их в единое целое.

Версилов ясно представляет себе тот период — у него даже сомнений нет, что он настанет, — когда «бой уже кончился и борьба улеглась...». Великая любовь обратилась у всех людей «на природу, на мир, на людей, на всякую былинку. Они возлюбили бы землю и жизнь неудержимо...»; не боялись бы смерти. «Пусть — завтра последний день мой, — думал бы каждый, смотря на заходящее солнце, — но все равно, я умру, но останутся все они, а после них дети их» — и эта мысль, что они останутся, все так же любя и трепеща друг за друга, заменила бы им мысль о загробной встрече. Эта светлая, всеобъемлющая, немного только грустная всеобщая любовь — наступит в момент, близкий к завершению всевропейской истории в ее нынешней формации, ответит на все наши вопросы тем, что просто их снимет; вопросы сами собой погаснут, как мысли в нашем уме. Идея бессмертия, которая в религии занимает главное место, переносится в плоскость реально-психологическую в виде ощущения любви, охватывающей всю Вселенную, все человечество на бесконечные времена.

И эта же «коммунистическая» мечта развернута еще полнее и оттого кажется еще пленительнее в широчайшей фантазии, созданной «смешным человеком», в сне, который охватил его в минуту великой скорби, когда он собирался покончить жизнь самоубийством и перед ним уже лежал заряженный револьвер.

Вся человеческая история проходит перед ним в этом волшебном сновидении, с золотым веком в начале пути и намеком на возможность его существования в финале; от блаженства в детской простоте и невинности, когда не было ни храмов, ни богов, когда смысл и цель жизни были ясны сами собою, не нуждались ни в каком осознании и оправдании, через муки и потоки крови, через ненависть и преступления, через все ужасы исторического процесса — к тому же блаженству, но уже осмысленному в найденной после неустанных поисков истине.

7

И вот «Братья Карамазовы» — это изумительное по силе и совершенству последнее художественное произведение, в котором Достоевский стремится подвести итог всему, что было сказано им в течение жизни. Мысль сосредоточена не столько на самом идеале, сколько на причинах, общественных и философских, которые неизменно ведут к нему, его объясняют и утверждают. Раньше, когда идеал сиял где-то в отдалении и был с ним связан облик очеловеченного Христа, каким его воспринимали утопические социалисты сороковых годов, можно было изобразить во всем романтическом обаянии героя, ему подобного, в романе «Идиот», человека будущего, «достигшего полного нравственного и духовного равновесия». Теперь же, по целому ряду причин, идейных и лично биографических, в системе идей Достоевского Христос должен быть противопоставлен нашей текущей жизни как бог в понимании религиозно-мистическом, творец мира и людей, вечный источник истины и правды на земле. В романе он появляется только на мгновение, совершает чудо воскрешения девочки, целует Великого инквизитора и молча исчезает.

Вступают в непримиримую борьбу две противоположные идейные системы, и выдвигаются два противоположных решения основных вопросов истории и социологии. Или — или; дилемма должна быть ясно поставлена: есть бог, бог создал землю, тогда — «смирись, гордый человек», сознай всю неспособность твоего «эвклидовского» ума решать вопросы, которые

«не от мира сего», веруй в порядок, в смысл жизни, веруй, что наступит вечная гармония после всех страданий, которые претерпевало человечество и будет претерпевать в течение земной истории своей. Но если бога нет, если «это идея искусственная в человечестве», тогда человек — «шеф земли, мироздания», и тогда он *должен, обязан* перестроить мир по-иному, на основах науки и разума, по законам уже *своей*, человеческой правды и справедливости. Гармония, золотой век — *идеал неугасимый*; вопрос именно в том: как, какими путями будет он осуществлен. Достоевский называл вторую точку зрения бунтом революционного атеизма и стремился показать победу первой, идеалистически-религиозной.

Среди записей к пятой книге романа «Pro и Contra», в которой излагается система идей революционного атеизма, читаем: «Христос: Не стоит весь мир этой мысли — выдумал Бога. Так она свята, так она трогательна — так разумна! И все вздор — глупая проба». «Я бы желал совершенно уничтожить идею бога». «Избранные, сильные и могучие», «претерпев крест его, не найдут *ничего*, что было бы обещано, точно так же, как и он сам *не нашел ничего после креста своего*».

Основная тенденция «бунта» обнажена в этих записях до конца. Именно полное отрицание бога: *ничего не найдут там*, как сам Христос ничего не нашел после креста своего. И нужно совершенно уничтожить этот «вздор», эту «глупую пробу», эту страшную человеческую выдумку. «Зачем нам там? ...Мы любим землю. — Шиллер поет о радости». Следует здесь еще одна черновая запись. Радость противопоставлена небесам — очевидно, только земная радость. И *по-земному*, в плоскости социальной, ставится вопрос: «Чем куплена радость? Каким потоком крови, мучений, подлости и зверства, которых нельзя перенести? Про это не говорят. О, распятие, это страшный аргумент». Распятие, религия креста виновата в том, что «про это не говорят». Ибо чего только не оправдывает этот аргумент, и чего только не освящается им! В ходе истории обнаружилась внутренняя порочность и весь вред христианства — безразлично, какой церкви: католической, протестантской или православной, — все они основаны на этом «страшном аргументе», обнаружилась вся ложь и лицемерие его.

В книге «Pro и Contra» сила отрицания, «сила атеистических выражений» достигает своей кульминационной высоты. Не хотел Достоевский «изменить реализму», не мог изменить как великий художник, и это обязывало прежде всего к конкретности исторической обстановки. Никогда еще не было такого резкого расхождения между поколениями отцов и детей, как в эпоху семидесятых годов, причем отцы и дети, утверждает Достоевский, в противоположность тому, что было каких-нибудь десять-пятнадцать лет тому назад (до того, как «все в России переверотилось»), поменялись ролями. Именно «желторотые», «мальчишки» толкуют теперь о «вековых вопросах», а старики «все полезли вдруг практическими вопросами заниматься». Но «мальчишки» эти вековые вопросы ставят уже по-иному: не так отдаленно от жизни, как раньше. Мировые вопросы — есть ли бог, есть ли бессмертие — слились совершенно с вопросами о социализме, «о переделке всего человечества по новому штату». Это и есть революция.

Была Достоевским поставлена себе задача в книге «Русский инок», следующей за книгой «Pro и Contra», — опровергнуть атеистический социализм, как он писал, «убедительно представить величавый образ русского инока», который должен просветить людей истиной, звать их, во имя бога и бессмертия, к смирению и самоусовершенствованию. Было только опасение, удастся ли разрешить эту задачу, потому что в жизни его, этого монаха, ради того же принципа реализма, волей-неволей должно быть «много комического». Но оказалось, не столько даже комического, сколько скучного.

И проповедь идей из арсенала славянофилов о народных идеалах, в которых только и спасение, о миссии русского народа как спасителя погибающей Европы, потому что «наш народ один со Христом», а Европа с «умным духом»; и разрешение всех социальных бед все тем же самоусовершенствованием: «...будет так, что даже самый развращенный богач наш кончит тем, что устыдится богатства своего пред бедным, а бедный, видя смирение сие, поймет и уступит ему с радостью и лаской ответит на благолепный стыд его», — «все должны один другому служить». «Нельзя, чтобы не было господ и слуг, но пусть же и я бу-

ду слугой моих слуг, таким же, каким и они мне». Ибо «всякий из нас пред всеми во всем виноват».

Так мечта о «золотом веке» приняла в пророчестве русского монаха форму смиренной идилии, выраженной в сентиментально-лирических излияниях: «Буди, буди!.. Мечтаю видеть и как бы уже вижу ясно наше грядущее». И «верьте, что кончится сим: на то идет». «Таково уже будет веяние времени, и удивятся тому, что так долго сидели во тьме, а света не видели».

Достоевский считал книгу «Русский инок» самой ответственной, хотел, чтобы она была высшей кульминационной точкой романа, и тратил на это неимоверные усилия. О книге «Pro и Contra» он смело писал, что она «исполнена движения», ясно сознавал ее силу и энергию. Книгой же «Русский инок» — очевидно, знал почему — сам оставался неудовлетворенным. Не совершил своего, как он выразился, «гражданского подвига»: социализма и атеизма не опроверг.

И, наконец, в речи о Пушкине, произнесенной незадолго до смерти, Достоевский весь обращен в будущее, с верой в великие творческие силы русского народа и в великое его назначение.

Пушкин — «великий народный писатель...». «По-всюду у Пушкина слышится вера в русский характер, вера в его духовную мощь, а коль вера, стало быть, и надежда, великая надежда за русского человека...» «И никогда еще ни один русский писатель, ни прежде, ни после его, не соединялся так задушевно и родственно с народом своим, как Пушкин». Идеи, которыми проникнуто все его творчество, и являются идеями русского народа. Достоевский выделяет особенно две, считает их главными, центральными; первая: не может быть счастья, «если оно основано на чужом несчастье», и вторая: «стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только... стать братом всех людей, *всечеловеком...*» Мыслящей части русского народа необходимо именно счастье всемирное; «дешевле», чем на всемирном счастье, она «не примирится».

Достоевский видит в творчестве Пушкина свою собственную основную идею. Когда он высказал в пушкинской речи эту идею свою наиболее ясно и полно, освобожденную от всего случайного, злободневного, что порой, в запальчивости журнальной полеми-

ки, искажало ее истинный смысл, то воспринята она была как правда человеком великой совести — Глебом Успенским. И, что еще ценнее, — той революционной молодежью, которая так страстно искала жертвы и подвига. Это о ней, об этой молодежи и за нее говорит Успенский, что он услышал в пушкинской речи Достоевского «громко и горячо» сказанным то слово о задаче русского человека, которое уже давно надо было сказать: «Ваше неуменье успокоиться в личном счастье, ваше горе и тоска о несчастье других и, следовательно, ваша работа, как бы несовершенна она ни была, на пользу всеобщего благополучия есть предопределенная всей вашей природой задача, задача, лежащая в сокровеннейших свойствах вашей национальности». Ибо «ни одно поколение русских людей, — говорит дальше Успенский в полном согласии с мыслью Достоевского, — никогда, во все продолжение тысячелетней русской жизни, не находилось в таком трудном, мучительном, безвыходном состоянии, как то, которое должно было выполнять свою *исконную*... миссию в последние два, три десятка лет» (курсив наш. — А. Д.).

Человек больших крайностей, больших страстей, Достоевский много раз ошибался в поисках путей к осуществлению мечты о всеобщем счастье. Но основа его веры, смысл всего его творчества, идеал оставался неизменным.



ЧЕХОВ

О ЧЕХОВЕ (ПУТНИК-СОЗЕРЦАТЕЛЬ)

I

«Чтобы эта сложная и глубокая душа стала ясна, нужно, чтобы какой-нибудь очень большой и очень разносторонний человек написал книгу жизни и творчества этого несравненного, по выражению Толстого, художника» (Из воспоминаний И. Бунина) ¹.

Этот «очень большой и очень разносторонний человек» вряд ли мог бы многое почерпнуть из довольно обильных воспоминаний о Чехове. И не потому, чтобы они были составлены небрежно или, может быть, написаны в том обычном духе, когда мемуарист имеет больше всего в виду самого себя. Наоборот, почти все они проникнуты глубокой искренней и трогательной любовью к памяти Чехова, почти во всех видно искреннее желание сказать о нем как можно больше, правдивее и теплее. И они действительно говорят так: каждый по мере своих сил и разуменья. И все-таки Чехова в них, в этих воспоминаниях, мало чувствуешь. Нарисован какой-то иконописный лик, *общее* идеальное лицо, а потому не живое. Чехов был необыкновенно добрый человек, отзывчивый, жалостливый к людям и нежно внимательный к товарищам. Его постоянно беспокоили, отрывали от работы и знакомые, и незнакомые, и он никогда не отказывал им в приеме. Он постоянно о ком-нибудь заботился, носился с проектами о разных санаториях, всем помогал, на свой же тяжелый недуг никому не жаловался, терпел его стоически кротко. Был он также необычайно прост, естественен, на редкость правдив, внутренне свободен, так что «всякий человек при нем невольно ощущал в себе желание быть проще, правдивее, быть более самим собой». И много еще других прекрасных душевных качеств отмечают в нем — их всех не перечислить. Настоящее «житие», за которым не чувствуешь плоти и крови человеческой, сплошное светлорозовое место без контуров, без тех ярких выпукло-

стей, которые одни делают лицо оживленным и осязательным. Где тому причина? Почему облик Чехова остался для его друзей столь неясным, неуловимым?

В воспоминаниях кое-где, мимоходом, говорится о его скрытности, о его безнадежном одиночестве, несмотря на то, что он так искал людей и они постоянно его окружали. Это проскальзывает в воспоминаниях Елпатьевского, Бунина, Тихонова; чувствуется также и у Горького, который останавливается всего подробнее на редком уменье Чехова «опрощать» людей, освобождать их от «всего пестрого, гремящего, чужого, надетого человеком на себя для пущей важности»². Заговорит ли с ним кто-нибудь, земский ли учитель или юный прокурор, о высоких материях, начнет ли какая-нибудь красивая разодетая дама петь «под Чехова» о скуке, о тоске, об отсутствии смысла в жизни,— Чехов сейчас же найдет простые, ясные, близкие к жизни слова, как-нибудь незаметно, но ловко переведет разговор на другую тему: о положении ли учителя в деревне, о фотографии, о шоколаде, непременно нащупает самое слабое место своего собеседника и в конце концов откроет-таки его подлинное лицо, его живую душу.

Одно ли здесь «уменье опрощать людей»? Не есть ли это известный прием, метод наблюдения и в то же время прекрасный способ как можно тщательнее скрывать свое собственное лицо, свои затаенные мысли, сравнения и запросы? С случайными посетителями он позволял себе не очень церемониться и, пожалуй, проделывал этот прием довольно элементарно; со своими же приятелями или более близкими — конечно, тоньше и искуснее. А может быть, он и тут не очень разбирал, если только пробовали залезать к нему в душу, ставили ему «неприятные» вопросы. Сообщает же Мережковский в одной из своих статей о Чехове, как он однажды приставал к нему с вопросом «как можно жить без бога?», а Чехов ему в ответ предложил откушать селянку у Тестова, если не ошибаюсь. И вот напрашивается такая мысль: может быть, потому воспоминания о Чехове так бледны, так полны общих мест, что он всю жизнь свою скрывался под непроницаемой броней; сам наблюдал, испытывал, изучал всех и все, в том числе и этих же приятелей; его же — никто. Конечно, это не могло быть

намеренно с его стороны; но тогда тем характернее, если это выходило у него просто и естественно, если в этом проявлялась коренная врожденная черта — просто не мог иначе относиться к людям; не мог, если б даже и хотел, и старался.

И это, по-видимому, так. Самый смелый из его мемуаристов, А. Куприн, говорит в одном месте следующее: «В своей удивительной объективности стоя выше частных горестей и радостей, он *все знал и видел*. Но ничто личное не мешало его проникновению. Он мог быть добрым и щедрым, *не любя*, ласковым и счастливым — *без привязанности*, благодетелем, не рассчитывая на благодарность. И в этих чертах, которые всегда оставались *неясными* для его *окружающих*, кроется, может быть, главная разгадка его личности»³.

В этих словах ясно видится, насколько Чехов всегда был на известном расстоянии от окружающих, точно на каком-то наблюдательном пункте.

А вот еще более разительное место: «я глубоко убежден в том, что Чехов с *одинаковым* вниманием и с *одинаковым* проникновенным *любопытством* разговаривал с ученым и с разносчиком, с просящим на бедность и с литератором, с крупным земским деятелем и с сомнительным монахом, и с приказчиком, и с маленьким почтовым чиновником, отсылавшим ему корреспонденцию... Он *никому не раскрывал и не отдавал своего сердца вполне*. Но *ко всем* относился благодушно, *безразлично в смысле дружбы*, и в то же время с большим, может быть, бессознательным *интересом*»⁴. Да, это верно. И в этом действительно заключается одна из самых характерных черт Чехова, кроется если не главная разгадка его личности, то по крайней мере одно из самых ярких ее проявлений, которое может и должно навести на правильный путь к изучению его творчества.

В воспоминаниях имеется мало материала для подтверждения этой черты, его гораздо больше в письмах. Там ясно это видно, насколько он действительно *со всеми одинаково* прост, добр, любезен, но почти никогда не откровенен. Он очень чутко реагирует на боли, на жизненные невзгоды своих приятелей и даже просто знакомых, неизменно находит слова утешения, всегда облакает их в милую легкую шутку, чтобы не было и тени оскорбления, обиды. Таковы его

письма к Щеглову, к Тихонову, Белоусову, Грузинскому, Киселевой, Авиловой и многим, многим другим. Во всех этих письмах не то что превосходство, а именно та самая некоторая отдаленность, о которой мы говорим; естественное, *органическое* — ибо другим оно не могло быть — положение: *primus inter pares* *). Или даже точнее: *par* — ровный по отношению к *pares*, к ровным, но не *inter*, не среди них; не в самой жизни он, не в гуще ее, а где-то в стороне, хотя и очень близко, и оттуда, с наблюдательного своего пункта, он и приходит к людям, порою ясное впечатление, что спускается. Такое положение *было естественное, органическое*, потому что по письмам ясно видно, что не в более поздние годы оно явилось, не тогда, когда жизнь уже открылась ему и можно было бы думать, что он сам несколько отвернулся от нее, намеренно и сознательно отодвинулся.

На его первое письмо к брату, когда он еще был гимназистом шестого класса, уже давно обратили внимание, поскольку оно прежде всего говорит о необычайно раннем развитии сознательности, о большом уме, ясном, крепком, практическом, о чувстве независимости и редкой самостоятельности его духа ⁵. Те же черты видишь и в других его ранних письмах к двоюродному брату М. М. Чехову, к товарищу Савельеву. Но особенно характерны в этом отношении его первые письма к литераторам, в частности к его «крестному батьке» Н. А. Лейкину. Лейкин в первое время безусловно должен был казаться Чехову — и казался — крупной величиной. У Чехова были основания считать себя обязанным по отношению к нему, и все-таки тон и характер этих писем тот же: поразительно независимый, свободный, чуть-чуть гордый, и опять-таки это чувство внутренней крепости, редкой сдержанности, неуловимости. То же и позднее — даже в его известном взволнованном письме к Григоровичу ⁶.

Так окончательно утверждается мысль, что в бессознательной сфере души Чехова было заложено глубокое чувство личности, законченной индивидуальности; оно-то и сказывалось в этой необычайно ранней его самостоятельности, в этой редкой, поражающей простоте, свидетельствующей о коренной свободе его духа. Толстой символизировал закончен-

*) Первый среди равных (*лат.*).

ность, завершенность Платона Каратаева в его «круглости». Каратаев одинаково любил всех и никого в частности; он был круглой каплей, всплывшей на поверхность той стихии, в центре которой был бог, и смутно ощущал свою связь с этой стихией. Душевная организация Чехова, ее материальная оболочка, тоже может быть представлена в виде шара, по отношению к которому все явления внешнего мира — предметы и люди — движутся как бы по касательной. Разница только та, что Чехов, по-видимому, никогда не чувствовал, от чего или кого он, как капля, зависит, — не было у него ощущения связи с какой бы то ни было стихией. Сначала это чувство независимости, полной абсолютной свободы даже от последнего основания, от почвы, могло казаться очень соблазнительным — и это так и было у Чехова; но потом, позднее, он уже напряженно стал искать точку своего прикрепления, хотел окончательно уподобиться Платону Каратаеву. Но об этом дальше.

Как бы то ни было, чувство законченности, завершенной индивидуальности было у него очень рано, с годами все более и более усиливалось и, осознанное, осложненное упорной работой мысли, уже окончательно определило характер его отношений к жизни и к людям, а также характер его творчества. И вот еще один любопытный факт в подтверждение. Чехов как будто никогда не знал настоящей юности, не знал по крайней мере тех «романтических» грез и восторгов, которые так свойственны ей — не благоговел беззаветно перед «великими мира сего», никем и ничем не увлекался сильно, до самозабвения. Проявлялась, конечно, молодость, здоровье; была жизнерадостность, шутки, веселье, смех, остроты — и даже очень много; и все-таки юным как будто никогда и не был: ни в своих ранних письмах (мы уже знаем об этом), ни даже в своих рассказах, столь, может быть, задорных и легких по сюжетам, но в сущности столь поразительно зрелых и самостоятельных, столь законченных по форме, по стилю. Так получается и в этом отношении то же впечатление обособленности, точно раз навсегда взятой позиции не столько участника, сколько *созерцателя жизни*, и уже делается несколько яснее и понятнее, почему Чехов является столь ярко выраженным, столь типичным *юмористом* в русской литературе. Юмор в своем чистом

виде, если он не простое зубоскальство, непременно предполагает именно такого рода субъективную душевную *самобытность*, в силу которой художник никогда не сливается с окружающим, не живет в унисон с ним, а только наблюдает его, испытывает, оценивает и всегда с какой-то особой точки зрения, особых идеалов, не наших, не из земли взятых, не в условиях ограниченного времени и пространства созданных. В этом-то и заключается первое и коренное отличие юмора от сатиры. Оба они принадлежат к области комического; оба, по-видимому, имеют дело с тем, что находится ниже общепризнанной нормы, что отстывает от общей, всеми принятой меры вещей, таблицы ценностей и оценок, всеми почитаемых. Но в то время как сатирик осмеивает именно во славу этой нормы, этой меры вещей, соответствующей действительному миру, осмеивает зло, беспощадно, не зная, как и подобает бойцу, жалости, борется гневно, взволнованно с ясным, определенным противником, зовет громко и страстно к ясному, определенному пункту, верует всегда во что-то реальное, близкое — словом, весь в жизни, в центре, в самой гуще ее, и живет, и вдохновляем обычными человеческими чаяниями и стремлениями, — юморист всегда над ними, над этой нормой, и смеется он не ради ее торжества, и руководствуется он совершенно иными ценностями, и подчас говорит всей жизни и самой мере вещей ее: нет, это не то. Дальше можно дорисовать образ юмориста прямо по Чехову: он больше, чем кто-либо, одинок — у него ведь никогда не бывает единомышленников или партийных сотоварищей, — он очень скрытен, всегда что-то таит, что-то знает про себя, о чем никогда никому не скажет; в его отношениях нет ни озлобления, ни желчи — нет страсти; наоборот, они скорее проникнуты «мягким отблеском доброй усмешки над правыми и виноватыми, над большими и малыми, мудрыми и наивными».

II

Таковы контуры облика А. П. Чехова. Им соответствует также и его жизнь, если взять ее в слитном, цельном виде — она все время шла врозь с жизнью общественной. Чехов был относительно весел, громко

смеялся (хотя бы сквозь слезы), когда кругом унывали в молчаливой тоске по недавно разбитым идеалам. И наоборот: когда тени начали редеть и люди стали приходить в себя, тогда он был грустен. И чем больше росла эта общественная бодрость, чем живее делалась жизнь кругом, тем шире разливалась его грусть, а в конце его жизни в ней уже звучали ноты почти отчаяния. Ибо нельзя себе представить ничего более безнадежного, чем эти тихие сцены, где его молчаливые покорные страдалицы, у которых разбитая жизнь позади или в настоящем, мечтают о будущем счастье на земле или о радости последнего покоя-отдыха.

И снова вспоминается, что Чехов был совсем одинок в жизни. И это чувство одиночества было очень сильно, потому что оно проявлялось не только по отношению к людям его окружающим, но и по отношению к его же собственным созданиям, к тем многочисленным «персонажам», которые постоянно роились вокруг него. Он как бы и к ним «относился с одинаковым вниманием и с одинаковым проникновенным любопытством», но никому из них «не отдавал своего сердца вполне». В этом смысле он может считаться образцом *объективного* писателя, резко и сознательно, умышленно, с намерением проводящего грань между собою и своими творениями. Так и кажется, что он никогда не упивался и никогда «слезами не обливался над вымыслом» своим. Все эти личные, субъективные эмоции он таил от всех и, тем более, от читателя. «Писать надо садиться тогда, когда чувствуешь себя холодным, как лед»⁷ — так учил он своих младших сотоварищей. Так по крайней мере писал он. Оттого и чувствуется всегда, что личность автора, он сам, Чехов, остается где-то сокрытым, за рассказами. Своего рода подспудное течение: драма происходит внутри его самого, а жизнь течет своим чередом.

Вот его личные воззрения на процесс художественного творчества. Прежде всего о том, чего в них нет. За самыми объективными произведениями искусства стоят наготове вопросы: откуда явился этот образ? Почему художник обратил на *это* внимание? Почему именно *он* увидел это и услышал, а не другой, и т. п.? И мы неминуемо оказываемся у порога мира индивидуального. Чехов спускает завесу над этим миром, и те приемы, о которых говорит и которым

учит, есть, в сущности, тоже средства, как уплотнить эту завесу, сделать ее как можно более непроницаемой. Он явно подчеркивает ту первенствующую роль, какую играет в его творчестве сознание, «преднамеренность», «умысл». «Если отрицать в творчестве, — пишет он в одном письме к Суворину, — вопрос и намерение, то нужно признать, что художник творит *не преднамеренно без умысла* под влиянием аффекта; поэтому если бы какой-нибудь автор похвастал мне, что он написал повесть без заранее обдуманного *намерения*, а только по вдохновению, то я назвал бы его сумасшедшим»⁸.

Дальше он несколько точнее намечает эту роль — в каком направлении должна идти и идет работа сознания: «Из массы героев и полугероев берешь только одно лицо — жену или мужа — кладешь это лицо на фон и рисуешь *только его, его и подчеркиваешь*, а остальных разбрасываешь по фону, как мелкую монету, и получается нечто вроде небесного свода: одна большая луна и вокруг нее масса очень маленьких звезд». По-видимому, мы имеем здесь дело с сознательным применением опыта — с выбором, анализом, созданием искусственных условий, нужных для проявления той или другой черты, в лучшем случае одного какого-нибудь образа, — словом, как раз с теми приемами, которые граничат с научным творчеством и, как последнее, возможны только при намеренно холодном, искусственно незаинтересованном отношении. Так он сам творил и так он постоянно советовал молодым начинающим писателям.

Эти наставления об объективности, о холодности, о равнодушии вы находите очень часто в его письмах. «Главное, берегись личного элемента, — пишет он брату, — пьеса никуда не будет годиться, если все действующие лица будут похожи на тебя... И кому интересно знать мою и твою жизнь, мои и твои мысли? Людям давай людей, а не самого себя»⁹. То же и в письмах к И. Щеглову и к Авиловой. «Будьте холоднее, равнодушнее», — твердит он чуть ли не в каждом письме к ней. «Над рассказами можно и плакать и стенать, — пишет он ей однажды после настойчивых повторений о необходимости равнодушия, — можно страдать заодно со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем *объективнее*, тем сильнее выходит впе-

чатление»¹⁰. Это его самое крепкое убеждение, и он неустанно его повторяет.

«Холоден он бывал только за работой, к которой он приступал всегда уже после того, как мысли и образы его будущего произведения становились ему совершенно ясны» — так пишет о нем в своих воспоминаниях И. Бунин. То же самое подчеркивает и А. Куприн, но резче и характернее. Он приводит следующее изречение Чехова: «глядеть нужно на вещи как бы с презрением сверху вниз — словом, стоять вне этих вещей». И не только вещей, но и людей. «Еще учил он, чтобы писатель оставался *равнодушен* к радостям и горестям своих героев»¹¹.

Чехов очень рано стал задумываться над этим чувством — или, вернее, очень рано стал ощущать его роковые последствия. Уже с конца восьмидесятых годов пошли жалобы на свое равнодушие, на холод, на недостаточно сильный интерес к жизни и даже к своим писаниям. И чем дальше — тем чаще и тревожнее.

После «Палаты № 6» он пишет Суворину письмо, в котором имеются уже следующие строки: «Будем говорить об общих причинах и давайте захватим целую эпоху. Скажите по совести, кто из моих сверстников, то есть людей в возрасте 30—45 лет, дал миру хотя одну каплю алкоголя... Наука и техника переживают теперь великое время, для нашего же брата это время рыхлое, кислое, скучное, сами мы кислы, скучны... Причины тут не в глупости нашей, не в бездарности... а в болезни, которая для художника хуже сифилиса и полового истощения... Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и вас зовут туда же, и вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель... У одних, смотря по калибру, цели ближайшие — крепостное право, освобождение родины, политика, красота... У других цели отдаленные — Бог, загробная жизнь, счастье человечества и т. п. ... Вы кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это опьяняет вас. А мы? Мы! Мы пишем жизнь такую, какая она есть, а дальше — ни тпру, ни ну... У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и на нашей душе хоть шаром покати.

Политики у нас нет, в революцию мы не верим, Бога нет, привидений не боимся... Кто ничего не хочет, ни на что не надеется и ничего не боится, тот не может быть художником...»¹²

Тут, конечно, краски чрезвычайно сгущены. Жизнь, общественными вопросами, как мы увидим ниже, Чехов даже очень и очень интересовался — правда, со своей, особой точки зрения, — и негодовал на своих критиков, обвинявших его в индифферентизме, называл их «форменными идиотами». Верно, конкретных целей у него не было; не было также и того пафоса воли, который один дает силу и страсть звать, вести за собою читателя, но была зато такая тоска, такая жажда высшей цели, «общей идеи», которая, может быть, и стоит этих конкретных целей. Думается также, что и эпоха не так уж много тут виновата. В лучшем случае она могла сыграть только отрицательную роль: хмурая, некрасочная, в себе сосредоточенная, она не отвлекала его внимания в сторону конкретного, преходящего, не требовала от него очень больших усилий, чтобы, оставаясь верным себе, не быть во власти этого моментного, а наоборот — видеть в нем отражение вечных сторон человеческой души, вечных человеческих стремлений. Но как бы то ни было, для нас это письмо в высшей степени интересно и ценно. Чехов сам ясно ощущает, что он вне или над жизнью, что он только ее описывает, изучает, является по отношению к ней созерцателем, естествоиспытателем и в гораздо меньшей степени — ее участником, непосредственным творцом.

III

Всякий художник — пусть он даже кажется объективнейшим из объективных — творит в конце концов по своему образу и подобию. Материал, содержание его творчества могут быть, конечно, извне и даже целиком взяты из окружающей жизни — на то он и материал, чтобы быть пассивным; *форма* же всегда индивидуальна, потому что всегда активна, и непременно соответствует в той или иной степени душевной организации своего творца. Вот почему — думается мне — анализ всякого художественного творчества должен начинаться именно с формы, в ней прежде

всего искать отражение писательской личности. При-смотримся к форме Чехова.

Чехов долгое время носился с мыслью о романе и несколько раз, кажется, брался за него. В его голове постоянно бродило множество образов, и широкое полотно романа казалось соблазнительным. Он неоднократно упоминает о нем в письмах к Плещееву, к Суворину, и не всегда вскользь — два или три раза рассказывает об его идее и плане довольно подробно. «Я пишу роман! — сообщает он Суворину. — Пишу, пишу, и конца не видать моему писанию... Назвал я его так: рассказы из жизни моих друзей и пишу его в форме *отдельных законченных рассказов*, тесно связанных между собою общностью интриги, идеи и действующих лиц. У каждого рассказа *особое заглавие*»¹³.

Эта форма отдельных законченных рассказов с особым заглавием у каждого очень и очень характерна для Чехова. Роман ли это? Не получилась ли бы в результате, если б он и кончил его, цепь, распадающаяся на отдельные звенья, каждое из которых жило бы своей самостоятельной обособленной жизнью — мозаичная работа из отдельных кусков, быть может, и даже наверное, прекрасно отделанных, и уж потому самому мешающих впечатлению цельности, органического единства? Подобная мысль, должно быть, тревожила его, и он, точно спеша успокоить не столько Суворина, сколько себя, сейчас же прибавляет: «Не думайте, что роман будет состоять из ключев. Нет, он будет настоящий роман, целое тело, где каждое лицо будет органически необходимо». Как видно, теоретически Чехов прекрасно знал, что нужно для романа, что он требует совершенно особой конструкции и прежде всего особого подхода к жизни, особого *мироощущения* — именно уменья чувствовать и понимать не только каждое звено в отдельности, но и самую связь между ними, постигать — мы бы сказали — жизнь не только в разрезе, не только путем анализа, но и в единстве, в ее цельности; постигать тем, что мы называем синтезом. И все-таки он задумал свой роман в форме отдельных законченных рассказов, а в конце концов он и такого не написал. Мне видится в этом косвенное отражение его облика: Чехов, каким он перед нами обрисовался, должен был обладать анализом по преимуществу, должен был уметь разъеди-

нять, индивидуализировать каждый предмет и явление, но слабо ощущать связь между ними.

Вначале Чехов объяснял свои неудачи с романом недостаточной еще зрелостью таланта и пробовал утешать себя надеждами на будущее: «если не сейчас, то потом немного окрепнет». Но довольно скоро уже, должно быть, бросил эти надежды и замолчал. Может быть, сам убедился, что роман — не его сфера, что не в размерах тут дело, что отдельные законченные рассказы — занимай они тысячи страниц — не составят единого органического тела? Если он думал в этом направлении — а надо полагать, что да: он вообще очень много и интенсивно думал о себе и своем творчестве, — то его собственные большие повести должны были ему сказать об этом. Редко у кого из художников, даже несравненно меньших его по дарованию, бывает такая элементарная, если не сказать — просто слабая архитектоника, как у Чехова. Возьмите, например, его «Степь», «Моя жизнь», «Три года», «Скучная история», «Рассказ неизвестного человека», «Черный монах», «Именины» — словом, большинство его крупных повестей. Все они распадаются на отдельные эпизоды, все они состоят как будто из ключев. Да, конечно: лица обрисованы тонко, метко, иногда с изумительной силой, краткостью и ясностью. И, понятно, пленяешься ими и нет тебе тогда никакого дела до его архитектоники, «энциклопедия» ли пред тобою или «целое тело»: каждый кусок, каждый образ целиком завладевает твоим вниманием и доставляет художественное наслаждение. Но для меня важен и нужен сам факт — он окончательно убеждает.

Когда появилась «Степь», критика сразу заметила, что она состоит «из ключев», распадается на отдельные эпизоды, слабо между собою сцепленные. Да и Чехов сам назвал ее, в письме к Плещееву, «степной энциклопедией»¹⁴. И это так. Пространственная связь событий, явлений и лиц вообще очень примитивна. Правда, к ней прибегают довольно часто; ею пользуются даже такие гении, как Данте и Гоголь. Но, во-первых, она у них не единственная: она покрыта иной, более глубокой и более сложной связью, преимущественно психологической, ибо в центре все время движется одно и то же лицо, и его-то переживания, мысли и поступки и объединяют все происходящее

вокруг в единое целое. Это раз. А затем, оба они ведь чрезвычайно субъективные писатели, и личность творца — зримо, как у Данте, или незримо, как у Гоголя,— тоже присутствует здесь и тем самым еще более осложняет связь действующих лиц и явлений. Но Чехов прежде всего писатель объективный, центральное лицо у него отсутствует — не назвать же центральным лицом Егорку, о котором сам Чехов часто забывает (он потому и назвал повесть «Степью»),— и остается в силе одна только первая примитивная пространственная связь.

Широкое лоно беспредельной степи. На нем копошатся маленькие озабоченные люди. Они раскиданы по ней, точно одинокие, редко попадающиеся деревья. Чехова неудержимо притягивает каждый из них. И в данный *раздельный* момент этот «каждый» целиком заполняет его внимание, и он не может от него оторваться, всматривается пристально, глубоко, и изучает. Он все и всех подметит, выберет самое яркое, самое характерное — и образ запечатлеется навсегда. И вот стоят они все перед читателем: и жизнерадостный, всем довольный о. Христофор, и угрюмый, молчаливый обыватель купец Кузьмичев, и племянник Егорушка, и простоватый кучер Дениска, и мальчонок в красной рубашонке, на четвереньках карабкающийся по холму, и Моисей Моисеич, размахивающий руками, точно ветряная мельница крыльями, и едкая острая фигура его брата Соломона, и каждый из извозчиков, и осиянный счастьем прохожий — словом, все множество действующих там лиц и даже предметов. Никого нельзя забыть, но в то же время никому нельзя отдать предпочтение, чтобы ради него одного всех остальных вытеснить из наполненного образами воображения. Так и толпятся они, толкают друг друга, и нет никакой возможности выделить кого-нибудь в виде центрального лица, вокруг которого они бы все сгруппировались. Хочешь освободиться от них, а они навязчиво торчат; хочешь смешать их — получается бешеная пляска больших и малых: стариков, детей, людей среднего возраста и самых различных положений, сословий, вероисповеданий и национальностей. Воистину живая энциклопедия, состоящая из множества чрезвычайно ярко очерченных картин и фигур. Спрашиваешь себя: где же причина? И вот является и окончательно утверждается эта

мысль: да, Чехов велик в анализе, в индивидуализировании, в разъединении явлений и лиц, но не в синтезе. Слабо ощущает он связь между ними, и это — еще раз повторяю — совершенно согласуется с тем силуэтом его, который обрисовался у нас на основании воспоминаний и писем. Не только согласуется, но требуется, определяется им.

«Степь» — первая крупная его повесть. Чехов сам пишет, что он очень старался и «трусил», понравится ли она. Да оно и понятно: ведь это был экзамен на «путевость», первое выступление в толстом журнале, да еще в каком? Во главе которого стоял Михайловский. Он дал в этой повести все, что мог, и резко и ярко обнаружил самые характерные свои стороны. В «Степи» мне видится порою как бы символ всего его творчества, во всяком случае — предначертание следовавших за нею путей. Вместо степи в дальнейшем будет вся русская земля; вместо путешествующего Егорки — путник-созерцатель, сам Чехов; действующие лица останутся те же, конечно, еще тоньше, еще глубже обрисованные и, конечно, в еще большем разнообразии; но связаны они будут между собою опять-таки только «пространственно», территориально, но отнюдь не органически (как, например, у Толстого и Достоевского, у которых все образы даны в зародыше в первом уже произведении), отнюдь не единой общей идеей. Дальше мы увидим, как напряженно искал Чехов этой общей идеи и как страдал, не находя ее.

Все, что я говорил о «Степи», применимо в известной мере и к другим его повестям. Правда, в них отсутствие синтеза уже не так заметно, конструкция несколько прочнее и здание не разваливается от первого прикосновения анализа — там, во-первых, гораздо меньше действующих лиц и легче было ему справляться с ними, а потом, много еще должна была помогать эта чрезвычайная простота, почти элементарность сюжетов. Ведь он как учил, так и писал больше всего «о том, как Петр Семенович женился на Марье Ивановне»¹⁵. И все-таки он дает себя чувствовать — этот коренной его дефект, слабость синтеза; сказывается порою очень сильно в том ли, что внимание читателя с самого начала разбивается по двум или несколько сюжетам, в случайном ли эпизоде, мало связанном с ходом событий, в какой-нибудь

фигуре, вдруг откуда-то вынырнувшей и на время заслоняющей все поле зрения, или, наконец, в ненужном ярком штрихе, в лишней торчащей частности. Отмечу более разительные, бросающиеся в глаза факты. Повесть «Моя жизнь», с самого почти начала, распадается на два отдельных самостоятельных сюжета, слабо между собою связанных: один — о Полозневе и дочери инженера Дюжикова, другой — о сестре Полознева и д-ре Благово. Это как бы две струи, параллельно протекающие и лишь кое-где общающиеся редкими протоками. Совсем торчит отдельным эпизодом история семьи генеральши Чепраковой: мастерская характеристика ее фигуры, фигуры слабого ничтожного сына и наглого ее любовника, работника Моисея, только мешают ходу действия, иногда даже с чувством досады отвлекаешься в их сторону. То же и подробное описание жизни маляра Редьки. В «Скучной истории» — вещи, в общем, очень сосредоточенной и цельной — несоразмерно выпукло обрисован образ товарища старого профессора — желчного и умного Михаила Федоровича. В такой мере он подчас рассеивает наше напряженное внимание и несколько ослабляет впечатление цельной последовательности рассказа. Суворин нашел натяжку в финале повести, где профессор после ухода Кати находит письмо к ней Михаила Федоровича с кусочком слова «страсти». Но Чехов с ним не согласен. Ему кажется, ему «чутье» его говорит, что в финале повести или рассказа он должен «хотя мельком, чуть-чуть, упомянуть о тех, о ком раньше говорил»¹⁶. Он органически не может рисовать фигуру так, чтобы она была только средством: раз родившись в его воображении, она должна непременно завершить свой круг, стать более или менее законченной.

То же нужно сказать и про «Рассказ неизвестного человека»: там таких фигур несколько. Все три товарища Орлова: и холодный, жестокий делец Пекарский, и гаденький Кукушкин, и слабый, безвольный, но, в сущности, недурной Грузин, — все они обрисованы так, что далеко выступают за пределы, положенные им ролью, которую они должны играть в развертывающихся событиях; все они живут в повести своей самостоятельной законченной жизнью. То же и в «Именинах» — образы на момент появившейся Любочки и пришедшего поздравить с именинами

студента настолько ярки, что совершенно отрываешься от главных действующих лиц, забываешь про них и все внимание твое поглощено только этими случайными персонажами. Пусть это длится очень недолго, и пусть повесть, по мере приближения к финалу, делается такой сконцентрированной, что все эти случайные лица улетучиваются из памяти, но для нас важен факт сам по себе: стоит только появиться какому-нибудь образу, хоть на одно мгновение, и он сейчас приобретает для Чехова слишком серьезное значение, делается самоцелью. Чехов сам сознается в одном месте, что ему дороги сами по себе каждый штрих, каждая черточка. «Насчет затылка Вы правы, — пишет он Плещееву как раз по поводу этой же повести, «Именин». — Я это чувствовал, когда писал, но отказаться от затылка, к[ото]рый я наблюдал, не хватило мужества: жалко было»¹⁷. Мне, конечно, могут возразить: какие они лишние, все эти случайные, мимоходом очерченные образы! Они дети определенной среды, и Чехову они нужны именно для того, чтобы посредством их точнее, полнее охарактеризовать эту среду. И тогда эта яркость, эти метко подмеченные черты их — вовсе не индивидуальные, а типические, целой группы или сословия. Пусть это даже будет так — хотя правду говоря, мне в таких случаях всегда виднеется читательская «отсебятина», привычка заключать по аналогии нередко помимо и вопреки воли автора. Пусть это верно, пусть у самого Чехова были такие цели: объяснять человека средой, а среду рисовать при помощи того или иного ее представителя, все же сама манера, прием этот излюбленный, говорит в мою пользу. Содержание можно вкладывать какое угодно, пределы сотворчества читательской массы чрезвычайно широки и зыбки; но совсем другое — форма; она знает для себя только одну причину и одного творца: художника и его индивидуальный душевный уклад.

«У меня жадность на лица»¹⁸, — говорит Чехов в одном из своих писем. И это верно. Ни у кого нет такого обилия фигур, лиц, сколько у него. Он ищет их всюду, где только может, и никуда ему не заказаны пути — ни в какую группу, ни в какое сословие; но дорожит он только данной конкретной индивидуальностью, и ищет он в ней только ее личных, ей одной свойственных черт. Потому-то, должно быть, он так

редко и выводит на сцену целые компании, кружки или общества, а если уж случается с ним такой грех — в двух-трех повестях или в пьесах, — то это скорее не компания, а собрание отдельных лиц, где каждый думает свою думу, занят своими мыслями и вместе им всем скучно. Получается такое впечатление, будто неожиданный какой-нибудь случай соединил их на один только момент, соединил насильственно, механически; минет нужда — и они сейчас же с удовольствием разойдутся по своим углам.

Обилие у него лиц, но все они в высшей степени своеобразны, между собою не схожи, — и это тоже очень характерно. В этом смысле он почти единственный писатель, у кого образ так редко повторяется. У Тургенева, например, тоже множество лиц; у Достоевского и Толстого — их, пожалуй, еще больше. Но у каждого из этих трех нетрудно уловить сходство между его героями, точно ему было *одно* только видение и он всю свою жизнь только и делает, что пытается как можно полнее и яснее выявить это единственное свое видение, этот раз открывшийся ему образ. Трудно нам уловить контуры этого образа (хотя, быть может, в этом и должна была заключаться главная задача историко-литературного исследования), но мы, во всяком случае, его чувствуем, убеждены в том, что он есть, что он, единственный, определяет и направляет главные пути художественного творчества писателя. У Тургенева, например, более ясного и менее сложного, этот образ почти уже представляется нам: так и кажется, что в первый раз он непременно явился ему где-то на возвышении, но шатком, с каким-то неясным знаменем в одной руке и с тупым орудием в другой — словом, должно быть, очень похожий на Рудина в последней сцене. У видения, которое могло быть у Достоевского, тоже, пожалуй, начинают уже намечаться кое-какие черты; пока, по видимому, можно уловить ясно одни только черные, жуткие, горящие глаза, какие увидел князь Мышкин в толпе на вокзале; руки непременно в боки, как у «подпольного человека», да еще улыбка, изломанная, чрезвычайно сложная, запутанная — не то сладострастника, не то юродивого, гордая и в то же время беспомощная. Я думаю, что близко время, когда и у Толстого удастся отыскать черты, больше других преследовавшие его воображение. Но у Чехова его

нет, этого образа, и трудно себе представить, можно ли будет когда-нибудь его уловить. По каким-то причинам он сразу потускнел для него в самый момент своего появления, и Чехов всю жизнь искал его, собирал по кусочкам, по разбросанным частицам его черты и всему говорил: «Не то, не то». Видеть, слышать и чувствовать все индивидуальное, единичное в окружающем внешнем мире, быть в изображении этого индивидуального исключительным, единственным, которому не всегда легко найти равного — вот каков был творческий удел Чехова; но ему не дано было знать и ощущать ту единую силу, которая движет всю жизнь вперед, и в этом, как мы увидим, заключалась его личная трагедия.

Мне хотелось бы произвести анализ и его пьес, хотя бы тоже со стороны одной только конструкции. Но недостаток места не позволяет мне остановиться на них подробнее. Я укажу на первые попавшиеся в глаза факты. Знаменательно, что действующие лица ни у кого не остаются так часто одни, как у Чехова, что он очень любит пользоваться монологом; что его герои с самого начала до конца проявляются одной своей какой-нибудь исключительной чертой, что черта эта никогда не растет, не развивается на сцене, а, раз данная, только демонстрируется; что в каждой пьесе — чаще еще, чем в повестях, — непременно находятся одна-две эпизодических фигуры, совершенно лишних, ненужных для движения действия вперед; и наконец — и это, пожалуй, характернее всего, — его пьесы вообще мало «сценичны» в обычном смысле этого слова: по воле автора, а не по внутреннему импульсу, герои входят и выходят, зря толкаются на сцене, много говорят о себе и про себя, часто даже отвечают невпопад, будучи заняты собою и своими переживаниями, но очень, очень мало действуют. Лиц много: чеховская жадность на лица сказывается в пьесах; но все время не можешь отделаться от впечатления, будто бы Чехов собрал их вместе нарочно для того, чтобы нам всем ясно стало, насколько люди одиноки: так отскакивают они друг от друга, так проявляются они своими резкими, угловатыми чертами — теми именно, которые больше всего разъединяют людей между собою.

Впрочем, и единичного человека Чехов рисует во весь рост очень неохотно, точно и на это у него не

хватает синтеза, и он чаще всего берет одну какую-нибудь сторону и заставляет ее проявляться в один какой-нибудь момент — пусть самый яркий и самый характерный, но все же единственный, выхваченный из общей цепи явлений. Здесь, может быть, сказывается еще, что он врач по образованию, что, занимаясь в свое время естественными науками и, в частности, анатомией, он раз навсегда воспринял столь близкий, столь соответствующий всей его душевной организации опытный метод подхождения к фактам действительности. Он тоже как бы расчленяет все сложное на его составные части, намеренно устраняет побочные условия и причины и, оставляя одно только главное, ядро, на него и направляет свой испытующий взор. И в самом деле так. Почти у каждого из его героев имеется какая-нибудь странность, какая-нибудь *idée fixe*, своя страсть, своя манера выражаться, даже своя излюбленная фраза или напев. Один помешан на сохранении лесов, другой — на писательстве, третий — на картах, четвертый — на женщинах, пятый — на деньгах и т. д., и т. д. И именно *помешан*, одержим страстью — не то что увлекается легко, между прочим, нет, в этом вся его жизнь, весь смысл ее. Один поет: «Тарарабумбия, сию на тумбе я»; другая не может отделаться от навязчивого стиха: «У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том...» и истерически выкрикивает его, и в нем выражает всю свою душу, всю свою тоску. Третий томится в кошмаре под монотонными звуками магических для него слов: «мы идем, мы идем, мы идем...» Четвертая все твердит: «я чайка, я чайка»; пятая: «в Москву, в Москву» или: «если бы знать, если бы знать...» Материальный мир распадается на атомы; организм — на клетки; а человечество, нация или общество — на отдельных членов — людей, и у каждого человека имеется, *должно* быть одно какое-нибудь ядро, одна какая-нибудь мания, навязчивая идея, в реализации которой — или, вернее, в стремлении к ней — он и проявляет сущность свою.

Так сказывается у Чехова, в основных приемах его творчества, во всех доступных ему литературных формах, основная черта его характера, направляющий тон его мироощущения — видеть и чувствовать мир в его разъединенном состоянии, распавшимся на бесчисленное множество отдельных осколков, ничем

между собою не связанных. Здесь — повторяю — корни его огромного дарования, исключительного по глубине и остроте знания души каждой индивидуальности, непременно индивидуальности; но здесь же и причины его личного несчастья, его роковой неудовлетворенности, его тоски по «общей идее», по «норме» или — как иначе он еще называет ее — «по Боге живого человека».

IV

В то время, когда Чехов еще верил в свой роман, он писал однажды Плещееву следующее: «В основу сего романа кладу я жизнь хороших людей, их лица, дела, слова, мысли и надежды; цель моя — убить сразу двух зайцев: правдиво нарисовать жизнь и кстати показать, насколько эта жизнь уклоняется от нормы. *Норма мне неизвестна*, как неизвестна никому из нас. Все мы знаем, что такое бесчестный поступок, но что такое честь — мы не знаем. Буду держаться той рамки, которая ближе сердцу и уже испытана людьми посильнее и умнее меня. Рамка эта — *абсолютная свобода* человека, свобода от насилия, от предрассудков, невежества, чёрта, свобода от страстей и проч.»¹⁹

В эту пору Чехов, по-видимому, уже задумывался над вопросом о «норме», об «общей идее» («Иванов» давно был написан, и, надо полагать, образы «Скудной истории» тоже уже носились перед ним — осенью того же восемьдесят девятого года она была уже у Плещеева), но он все-таки, должно быть, не подозревал еще, насколько она ему нужна, эта норма, еще не знал, сколько мук ему принесет это распадение мира, общества на отдельные звенья-атомы. Можно жить и творить и не зная «нормы» — нужно только «держаться известной рамки, которая ближе сердцу», да, пожалуй, еще опираться на людей «посильнее и умнее» — и это вполне достаточно. Но странная же это рамка — «абсолютная свобода»! Это скорее *снятие* всех рамок, отделение человека от всех и всего, абсолютная пустота, нигилизм. Думал ли Чехов, когда писал это письмо, о том, что такое «абсолютная свобода»? И что он разумел под «и проч.»? Насилие, предрассудки, невежество, чёрт — все это, конечно, зло, но «люди посильнее и умнее», которые боролись с ними, знали, что такое «норма», знали и помимо

свободы, этой ценности чисто *отрицательной*, куда и во имя каких *положительных утверждающих* ценностей звать и двигать человека.. Чехов не знал их, этих ценностей, и остался с одной свободой, в самом деле, значит, *абсолютной*. Но по силам ли она кому бы то ни было? В состоянии ли ее вынести даже самый «большой» человек? Чехов ее не вынес и очень скоро ужаснулся своего полного *ignotus* *, абсолютного незнания, неумения отвечать на вопрос: где же и в чем оправдание нашей жизни, где ее смысл, ее «общая идея»? А необходима она, эта идея, — необходимо во что бы то ни стало отыскать хоть какую-нибудь, хоть видимую связь вещей и явлений, хоть чем-нибудь объединить, если не весь распавшийся мир, то часть его, наиболее ему доступную и, как ему еще казалось в первое время, наиболее понятную, — жизнь человеческую. И он всю жизнь алкал ее, искал ее всюду, где только можно, пытал человека, освобождал его от всего наносного, давал ему счастье, а чаще всего горе и страдания — может быть, в них скорее обнаружится «Бог живого человека», если он есть, — но от всех и всего уходил с горечью: «Не то, не то...» Слишком частны человеческие идеалы, слишком ограничены они во времени и пространстве, чтобы он мог ими удовлетвориться: они также в тисках положенных им сроков, они тоже не более как звенья; не части объяснять целое — не звеньям осмыслить существование всей цепи. Правда, уже издавна существуют у людей две общие идеи: стремление к всечеловеческому счастью и религия, Бог. Но в том-то и суть, что обе они должны были быть ему *органически чужды*. Он мог еще понимать их, но *чувствовать, жить* ими — абсолютно не был в состоянии. То «чувство бесконечного», которое лежит в основе обеих этих идей, имеет ведь главным своим элементом ощущение слитности, единства в окружающем, другими словами, предполагает совершенно иное мироощущение, как раз обратное тому, какое было у Чехова. В частности же, относительно идеи о Боге, нужно еще принять во внимание и то, что Чехов был материалист по своему мирозерцанию и представлял для себя доказуемым и приемлемым лишь имманентное восприятие Бога, такое, чтобы всем ясно и доступно было, как дважды два —

* Мы не знаем (*лат.*).

четыре. Об этом он прямо заявляет в одном из двух своих писем к С. П. Дягилеву (они приведены Мережковским в его «Грядущем Хаме») ²⁰: «Вы пишете, что мы говорили о серьезном религиозном движении в России. Мы говорили про движение не в России, а в интеллигенции. Про Россию я ничего не скажу, интеллигенция же пока только играет в религию и главным образом от нечего делать... Религиозное движение, о котором вы пишете, — само по себе, а вся современная культура — сама по себе, и ставить вторую в причинную зависимость от первой нельзя. Теперешняя культура — это начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет продолжаться, быть может, еще десятки тысяч лет для того, чтобы хотя в далеком будущем человечество познало истину настоящего Бога — то есть не угадывало бы, не искало бы в Достоевском, а *познало ясно*, как познало, что *дважды два есть четыре...*» ²¹ Во втором письме он еще сильнее выражается о невозможности веры для себя: «Как бы это я ужился под одной крышей с Д. С. Мережковским, который верует определенно, верует учительски, в то время как я давно растерял свою веру и только с недоумением поглядываю на всякого интеллигентного верующего».

Чехов знал для себя высшую свободу: и от Бога, и от дьявола, и от всяких предрассудков, фетишей и кумиров, и от обычных человеческих иллюзий, и от всяких увлечений частными идеями и идеалами. Она далась ему, эта свобода, легко, можно сказать, даром, без особых затрат душевных сил, без внутренней и внешней борьбы — просто так был устроен: он сам по себе, и все остальное само по себе. Не знал он только одной свободы: свободы от *настоящего*, отграниченного; оно-то вызывало в нем наибольший протест, сильнее всего его мучило. Прошлое и будущее всегда несколько в тумане, и там не торчат так выпукло эти частности, не напоминают так резко о своей разрозненности. Но что делать с настоящим, с этим моментным, мимолетным, которое всегда конкретно, не повторяемо? Оно образ и подобие его собственного духа, так напряженно, но *напрасно* (это *органически* ему чуждо) стремящегося к цельности, к единой, объединяющей идее или норме? Среди писем к Суворину есть одно, по тону чрезвычайно взволнованное. Чехов не удержался в тех рамках скрытности, из которых он

очень редко выходит, когда пишет о себе, и заговорил встревоженно:

«...», Величайшее чудо это сам человек, и мы никогда не устанем изучать его... Или цель жизни — это сама жизнь... или я верю в жизнь, в ее светлые минуты, ради которых не только можно, но и должно жить, верю в человека, в хорошие стороны его души и т. д.“. Неужели все это искренно и значит что-нибудь? Это не воззрение, а монпасье. Она подчеркивает «можно» и «должно», потому что боится говорить о том, что есть и с чем нужно считаться<...> Она верит в «жизнь», а это значит, что она ни во что не верит, если она умна, или же попросту верит в мужицкого бога и крестится в потемках, если она баба. Под влиянием ее письма Вы пишете мне, о «жизни для жизни». Покорно Вас благодарю. Ведь ее жизнерадостное письмо в 1000 раз больше похоже на могилу, чем мое. Я пишу, что нет целей, и вы понимаете, что эти цели я считаю необходимыми и охотно бы пошел искать их, а С. пишет, что не следует манить человека всякими благами, которых он никогда не получит... «цени то, что есть», и, по ее мнению, вся наша беда в том, что мы ищем каких-то высших и отдаленных целей. Если это не бабья логика, то ведь это философия отчаяния. Кто искренно думает, что высшие и отдаленные цели человеку нужны так же мало, как корове, что в этих целях «вся наша беда», тому остается кушать, пить, спать или, когда это надоест, разбежаться и хватить лбом об угол сундука»²².

Вот что значит задеть за самое больное место! Чтобы *настоящее* оправдывало само себя или, что то же самое, в данном, *моментном* искать его собственно смысла: «цель жизни — это сама жизнь», «жизнь для жизни» и т. п. истины, которые вытекают из философии так называемого имманентного субъективизма, есть для Чехова «бабья логика», то есть просто глупость или в лучшем случае «философия отчаяния». Ему необходимы объективные высшие цели — необходимы именно как спасенье от ограниченности, разрозненности для его *настоящего*, как спасенье от самого себя, от *органической* болезни его духа, воспринимавшего мир в виде бесчисленного количества отдельных, ничем не соединенных между собою частиц.

Так сказывается больно это чувство личности,

законченности — чувство индивидуального, которое было у него от рождения: всюду и везде он видит одни только клочья, выпуклости, отрезки, которые необходимо, да нечем объединить. И никто и ничто не могли потушить в нем этого чувства. Ничто — даже природа, которую он так глубоко и нежно любил. Много одиноких забывали в ее лоне себя и свои вопросы; сливаясь с ней, они, порою смутно, порою более ясно, ощущали радость свободы — не из тех свобод, которые Чехов с такой легкостью и так охотно перечисляет — а той особенной, о которой он никогда не обмолвился ни единым словом: свободы от своего «я», от своей индивидуации. Чехов не нашел у природы утешения: она не дала ему этой свободы; она его не поглощала. Было бы очень интересно проследить более детально те краски, те приемы, при помощи которых Чехов так пленительно рисует свои пейзажи, делает их столь близкими, почти родными, человеческими. Ведь вот что прежде всего характерно: природа почти никогда не имеет для него самостоятельного, самоценного значения. Ее роль только служебная, она только «музыка в декламации». В этом смысле Чехов слишком городской человек, слишком свысока относится ко всему тому, что лишено самой главной человеческой способности — мыслить. И как он ее ни любит, природу, он никогда не пожертвует для нее ни единой человеческой чертой, никогда не потеснится, чтобы дать ей больше места, больше простора. В его письмах часто встречаешь такие презрительные выражения: «он еще не созрел — любит размазывать природу» или: «ваши описания природы излишни» и т. п. И ясно чувствуется, что это не только по отношению к какому-нибудь там Ежову или Жиркевичу — он и про Тургенева так сказал бы, если бы тот был его современником и обратился бы к нему с просьбой о правдивом и откровенном отзыве. Да, собственно говоря, он так приблизительно и сказал, и именно о Тургеневе... своим рассказом «Егерь». Он написан на ту же тему, что тургеневское «Свидание». В нем явный вызов, дерзкая шалость огромного таланта, подумавшего про себя: «нет, не так надо писать, а вот как». И как раз прежде всего по отношению к природе. Тургенев «размазывает» ее. Описывает долго и тщательно картину леса до и после свидания: как величественен лес, как поздние осенние

птицы поют, и шорохи слышатся, и какие именно шорохи, и листья опавшие, и цветы запоздалые, и букеты у него, и весь он сам здесь, со всеми, в этой природе. Чехов же скуп. Он твердо думает, что крестьяне плохо видят природу, по крайней мере не восхищаются ею, не расписывают ее, — им просто некогда. Бабы жнут на полях. Недалеко от жнивья пыльная дорога. Там вдали чернеет лес. Свидание на дороге. Медленно и уверенно шагает егерь. Его догоняет его жена, с которой он не живет, — она тут вблизи жнет. Свидание длится всего несколько минут. Егерь дает ей рубль и удаляется. Она провожает его глазами, пока он не скрывается в лесу. Вот и все. Природа обрисована беглыми штрихами, мимоходом: она нужна была ему, чтобы оттенить то настроение, которое сообщается читателю от самого рассказа, от *человека и человеческой* жизни. И это всегда у него так. То же и относительно красок: у него нет каких-нибудь специальных для природы — он черпает их из быта, из обычной, будничной и опять-таки преимущественно *человеческой* обстановки. В этом, может быть, секрет изумительной оригинальности его как пейзажиста — причина, почему его картины природы так пленяют, как ни у кого. Природа, все необычайное, величавое в ней точно «обыденывается», целиком вращается в человеческую жизнь и делается частью его существования. Вот некоторые из его метафор. Гремит гром — «человек ходит босиком по крыше». Сверкнула молния — «кто-то чиркнул спичкой». Огромная синяя туча — «она имеет вид фортепьяно». Лунный свет затуманился — «стал как будто грязнее». «Черные лохмотья слева уже поднимались кверху, и одно из них, *грубое, неуклюжее, похожее на лапу с пальцами, тянулось к луне*». «Дождь и рогожа как будто поняли друг друга, *заговорили о чем-то быстро, весело и препротивно, как две сороки*»²³. Такие приемы у него всегда, по крайней мере в лучших описаниях. Но что интереснее всего и для нас доказательнее — это кому Чехов предоставляет активную роль во взаимоотношениях человека и природы: она, эта роль, всегда за человеком. Не настроение человека определяется впечатлением, получаемым от природы, а наоборот: самые прекрасные ее картины покажутся человеку пошлыми и нудными, если он только не в духе или расстроен.

Но, может быть, тут сказывается известная последовательность или, вернее, прямолинейность в обрисовке характеров? Если его герои — хмурые и одинокие люди, то пусть они останутся такими до конца и пусть они устоят даже и против природы? Это не мирится с художественным обликом Чехова, с его стремлением к объективной правде, с его изумительным знанием человеческой души. Но вот его личное, субъективное отношение к природе, которое он уж высказывает не через кого-нибудь, не устами какого-нибудь героя, а от себя. Я разумею его описания в «Степи». Лицом к лицу сошелся Чехов со стихией, и не было между ними тех мелькающих точек — отдельных индивидуальностей, которые так часто отвлекают его внимание: пелена ночи сокрыла их, и они исчезли. Только и видно «голубое, необъятно глубокое и безграничное небо, усыпанное звездами» и слышен «непрерывный монотонный гул», «молодая веселая трескотня, какой не бывает днем». Затихает, замирает на мгновение душа: «однообразная трескотня убаюкивает, как колыбельная песня»; но только на мгновение. «Вот откуда-то доносится отрывистый тревожный крик неуснувшей птицы или раздается неопределенный звук, похожий на чей-то голос, вроде удивленного «а-а!», и дремота опускает веки». И уже явственно слышишь, как «птица, которую степняки зовут сплюком, кому-то кричит «сплю! сплю! сплю!», а другая хохочет или заливается истерическим плачем — это сова». И снова, по-видимому, просыпаются прежние тяжелые мысли, и уже в центре он — одинокий опечаленный человек, и уже спрашивает с тоскою: «для кого они кричат и кто их слушает на этой равнине... в крике их много грусти и жалобы». А потом все более и более съеживается человек, становится маленьким, ничтожным: он *противостоит* стихии, она его подавляет, и он чувствует себя потеряннным, непоправимо одиноким. «Когда долго, не отрывая глаз, смотришь на голубое небо, то почему-то мысли и душа сливаются в сознание одиночества. Начинаешь чувствовать себя непоправимо одиноким, и все то, что считал раньше близким и родным, становится бесконечно далеким и не имеющим цены. Звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, когда остаешься с ними с глазу на глаз и стара-

ешься постигнуть их смысл, гнетут душу своим молчанием; приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле, и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной...»

Так вот что ему дает природа, эта всех скорбящих утешающая стихия, когда он остается с нею с глазу на глаз! Еще более глубокое сознание одиночества, похожее на то страшное, которое ждет каждого из нас в могиле, еще более ясное представление о том, что сущность жизни отчаянна, ужасна. Нет, по-видимому, нигде спасения: ни в человечестве, ни в Боге, ни в природе. Путник-созерцатель — он, беспрестанно ощущающий свою законченность, ни с кем и ни с чем не могущий слиться воедино. Цепь, разорванная на множество звеньев, мир, распавшийся на отдельные атомы, — вот как воспринимает Чехов жизнь, окружающее.

V

Чехов начал бодрым, веселым, юношеским смехом. Было просто весело отмечать все смешное в жизни, еще веселее — смешное в серьезном или в том, что всем кажется серьезным. Надеялся ли, что потом сама собой откроется эта «высшая идея» или еще не признавал, не чувствовал ее необходимости — но он был неистощим на всякие комические сюжеты, на смешные положения, в которых было чрезвычайно много *анекдотического*, неожиданного, порою даже несуразного. «„Знаете, как я пишу свои маленькие рассказы?.. Вот“. Он оглянул стол, взял в руки первую попавшуюся на глаза вещь — это оказалась пепельница, — поставил ее передо мною и сказал: «Хотите — завтра будет рассказ, заглавие „Пепельница“?» И глаза его засветились весельем. Казалось, над пепельницей начинают уже роиться какие-то неопределенные образы, *положения, приключения*, еще не нашедшие своих форм, но уже с готовым юмористическим настроением...» Так передает Короленко одно из своих впечатлений от первой встречи с Чеховым²⁴. И это очень и очень характерно для Чехова первой поры. Именно *анекдотическое*, смешные *приключения* — комизм не столько характера, идеи, души человеческой, сколько положения. Люди как люди — не хорошие и не плохие, того же сорта, что и будущие его

несчастные, одинокие, но пока они все еще представляются ему в смешном положении. Или вернее: пока он еще ставит их в такие условия, при которых в человеке выявляется одно только комическое его.

Анекдот вызывает смех; случай — нередко слезы. Но разнится ли по существу анекдот от случая? Оба они непредвиденны, оба кажутся неожиданными, откуда-то внезапно явившимися, от какой-то цепи оторванными звеньями. Это два моментных отображения одной и той же «пьяной Айсы», две различных гримасы одного и того же невидимого лика. Кто видит одну, тому нетрудно или даже необходимо увидеть и другую — это только дело времени и в полной зависимости от меняющегося настроения того, кто всматривается в этот лик, сначала веселящий своей невидимостью, а затем пугающий. У Толстого «остановки жизни» стали случаться поздно, близко уже к закату, но он, во-первых, был слишком «пьян жизнью», а к тому еще знал — в каждый период уверен был, — что знает некую общую идею, во имя которой можно и должно звать человека. Но в Чехове — мы уже говорили об этом — была «трезвость» от рождения, и давала она себя чувствовать даже в самое веселое время, «общей идеи» он не знал никогда, и неудивительно, что эти подозрительные «остановки» появились у него гораздо раньше. Каких-нибудь тридцати лет, он уже говорит о равнодушии, о какой-то внезапно произошедшей в нем перемене, благодаря которой «все как-то вдруг стало менее интересно»²⁵. Что-то случилось в его жизни, может быть даже личной, — и изменился характер и предметы внимания и вместе с этим и отношение к «смешному», анекдотическому. Уже он все чаще и чаще берет под свою защиту тех, над которыми смеются, над которыми он сам только что смеялся, и зло, нередко с явной ненавистью, начинает преследовать «умников», всех слывущих серьезными положительными людьми; открывается другая, больная, я бы сказал, трагическая сторона юмора: «серьезное в смешном».

В том письме, где он пишет об этой перемене, он указывает, что она произошла с ним года два тому назад. Но были симптомы и прежде. Взять хотя бы такие рассказы, как «Тоска» или «Ванька». Ведь в сущности перед нами явные анекдоты, сюжеты, в другой передаче, безусловно, комические. И в самом

деле. Разве не смешно, когда человек разговаривает со скотиной о том, что его больше всего занимает, или когда пишут на большом конверте адрес: «на деревню дедушке», а потом, почесавшись и подумав, прибавляют: «Константину Макарычу». Но Чехов сделал из этих сюжетов настоящую трагедию и уже на близкую, можно сказать, самую близкую и единственно занимавшую его тему: об одиночестве. «Кому повем печаль мою?» «Толпы бегут, не замечая ни человека, ни тоски; из тысяч людей не найдется ни одного, который выслушал бы его». А «тоска громадная, не знающая границ». «Лопни грудь и вылейся из нее тоска, так она бы, кажется, весь свет залила». Она та же у извозчика Ионы, у которого сын помер, и у мальчика Жукова, насильно, нуждою, вырванного из родной деревни и здесь, в городе, изнемогающего от голода, бессонницы и побоев. Так стала сказываться тревога за себя уже очень рано, в этих внезапных прекращениях смеха: смех обрывался на середине или в самом начале; оставалась, застывши, одна только гримаса его, от которой делается жутко. И чем далее, тем чаще это стало повторяться. К концу восьмидесятих годов окончательно определилось это новое настроение: к этому времени, по-видимому, уже успела вырасти его собственная проблема, предстал во всей своей остроте вопрос о необходимости «нормы», «общей идеи». История второго, хмурого периода его творчества, в смысле содержания, — конечно, есть, в сущности, история неустанных и напряженных исканий этой «общей идеи». Мы уже знаем ту сферу, где он ее ищет: сама природа, вся душевная организация его, раз навсегда ее определила: она в данном *индивидуальном* человеке, в последних глубинах его души. И Чехов минует всю нашу осложненную общественную жизнь; минует нарочно и *нормальное, здоровое* состояние человека, в котором, как ему кажется, восхвалять идеи, высшие цели чрезвычайно легко и приятно, и идет непосредственно к тем, от которых идея, если она есть, будет требовать глубочайших испытаний. Только силой натиска должна быть испытана сила сопротивления. Может ли она сберечь, эта общая идея, от отчаяния, если данный *отдельный индивидуум* очутится в горе и несчастии, может ли она дать утешение и крепость, чтобы устоять против напора слепого неумолимого случая?

Профессор из «Скудной истории» — полный банкрот. Пока были в целости физические силы, он пребывал на высоте, видимый всем и каждому; творил, конечно, вдохновляясь высшими целями, высшей идеей. Ибо среди других человеческих ценностей стремление к научной истине, любовь к науке занимают далеко не последнее место. Друг Некрасова и Кавелина, он тоже, несомненно, подобно Чехову, «с одинаковым вниманием и с одинаковым проникновенным любопытством разговаривал с ученым и с разносчиком, с просящим на бедность и с литератором, с крупным земским деятелем и с сомнительным монахом, и с приказчиком, и с маленьким почтовым чиновником, отсылавшим ему корреспонденцию». После профессора остались только его записки, но если бы были и «воспоминания», то мы бы, наверное, прочли в них, как после его смерти отыскалось множество «закадычных друзей», за которых он, по их словам, «был готов в огонь и даже в воду с пароходного борта»; ибо ведь и профессор «никому не раскрывал и не отдавал своего сердца вполне, но ко всем относился благодушно, безразлично в смысле дружбы и в то же время с большим, может быть, бессознательным интересом». Недаром же он «всегда чувствовал себя королем и безгранично пользовался самым лучшим и самым святым правом королей — правом помилования»?.. Но вот пришла беда, и даже не внезапно, даже не скажешь, что она «стряслась, застигла его врасплох»: просто открылись у человека глаза, рассеялись последние иллюзии, ясно почувствовалось, как медленно, но неумолимо ползет, приближается обычное, необходимое и тем более страшное — старческая дряхлость и за нею последний конец — и идея не выдержала. Он уже не король, а последний нищий, раб. В его голове день и ночь бродят злые мысли, а в душе свили себе гнезда злые чувства. Он стал не в меру строг, требователен, раздражителен, нелюбезен, подозрителен. Он «и ненавидит, и презирает, и негодует, и возмущается, и боится». Да что тут отношение к другим? Гораздо хуже тот итог, который он подводит всей своей жизни, всей своей богатой славной творческой деятельности. «В моем пристрастии к науке, — сознается он, — в моем желании жить, в этом сиденье на чужой кровати и в стремлении познать самого себя, во всех мыслях, чувствах

и понятиях, какие я составляю обо всем, *нет чего-то общего, что связало бы все в одно целое. Каждое чувство, каждая мысль живут во мне особняком*, и во всех моих суждениях о науке, театре, литературе, учениках, и во всех картинах, которые рисует мне воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что *называется общей идеей или Богом живого человека*». О, Чехов далеко не так *объективен*, как кажется! «Каждое чувство, каждая мысль живут во мне особняком», «во всех моих мыслях, чувствах и понятиях... нет чего-то общего, что связало бы все в одно целое» — это он про себя сказал чужими, подставными устами, это вылилась его личная тоска, проявилось его личное мироощущение, постигавшее только единичное, индивидуальное, но никогда — общее, целое. Профессор творил во имя науки; другой кто-нибудь — художник — творит во имя красоты; третий — во имя добра, правды, справедливости. Но что ему за польза от всех этих идей, при всей своей широте все-таки частных, не могущих обнять всю жизнь, проникать каждый атом, не находящих своего полного отражения в каждом, данном отдельном человеке, в каждом его душевном движении или переживании? Идеи, ограниченные во времени и пространстве, или такие, которые витают над жизнью, как божий дух во дни первоначальные — над хаосом, не могут его удовлетворить. Ими не объединишь рассыпанные звенья, не свяжешь распавшийся на клочья мир. И конечно, когда профессор дальше говорит, «что при такой бедности достаточно серьезного недуга, страха смерти, влияния обстоятельств и людей, чтобы все то, что прежде считал своим мировоззрением и в чем видел смысл и радость своей жизни, превратилось вверх дном и разлетелось в клочья», — то и здесь, и в этих словах, слышишь голос отчаяния самого Чехова. Смерть ли брата на него повлияла — она, кажется, как раз совпала с писанием этой повести — или что другое, но мы уже знаем, что именно в это время ему окончательно стало ясно, что произошла какая-то перемена и прежнее «мировоззрение превратилось вверх дном и разлетелось в клочья».

«Скучная история» — одно из самых тяжелых и самых откровенных произведений Чехова: мы видели, сколько в ней сказано было о себе и от себя. Но искание «чего-то общего, что связало бы все в одно

целое», искание «общей идеи», «Бога живого человека» остается характерным для всего этого периода; так получается, что сами-то творения Чехова действительно связаны в одно целое; связаны именно этим *исканием*. Чехов пришел к этой мысли, сознал необходимость общей идеи, взглянувши в самого себя и оглянувшись на свое прошлое; пришел к ней, подобно своему профессору, как к единственному итогу, соответствующему всему его душевному укладу. До «Скучной истории» были уже написаны «Пари» и драма «Иванов». В первом чувствуется влияние Толстого, в частности — его «Исповеди»; во втором есть, кажется, кое-что от Тургенева; во всяком случае, «Иванов» тоже написан на нашу вечную тему о «лишних людях». В «Пари» тот же вопрос о необходимости «чего-то общего» поставлен вне рамок быта, в форме, необычной для Чехова, в виде обращения ко всему человеческому роду. «Я презираю все блага мира и мудрость. Все ничтожно, брэнно, призрачно и обманчиво, как мираж. Пусть вы горды, мудры и прекрасны, но смерть сотрет вас с лица земли наравне с подпольными мышами, а потомство ваше, история, бессмертие ваших гениев замерзнут или сгорят вместе с земным шаром. Вы обезумели и идете не по той дороге. Ложь принимаете вы за правду и безобразие за красоту... Вы, променявшие небо на землю, я не хочу понимать вас».

От всего этого — повторяю — отдает «Исповедью» Толстого, а последние слова — «вы, променявшие небо на землю», — должно быть, уж прямо взяты у него: настолько они необычны для Чехова, меньше всего стремившегося к «небу». Но и здесь, конечно, виден Чехов, тот же, преследующий власть настоящего мгновения, всем частным идеям твердящий свое: «не то, не то». И в самой обстановке, в самом положении, в которое поставлен герой, тоже имеется кое-что, довольно характерное для Чехова. Сила мысли и воображения, хотя и деятельное, но все же одно только голое созерцание, без непосредственного участия в живой окружающей действительности, казались ему достаточно убедительными, чтобы произнести миру такой суровый приговор. Может быть, даже убедительнее — нужно быть несколько в отдалении от жизни, нужно именно созерцать, наблюдать ее со стороны, как это делал Чехов, чтобы понять всю ее

нелепость. Добровольно заключенный ради этих самых бранных благ мира, настоящую цену которых он узнал прежде, чем мог ими воспользоваться, приходит к тому же приблизительно выводу, что и старый профессор, ожидающий естественного своего конца, уже уходящий от жизни. Они могли встретиться у некоего порога — им обоим было бы тогда по пути.

И это обычный творческий прием Чехова, обычная его композиция: застигать своих героев в часы раздумья или расплаты, когда жизнь — у иных бодрая, деятельная, у других с самого начала нелепая, бессмысленная — оказалась уже позади, а сейчас и на будущее остается только роль созерцателя по отношению к самому себе и единственное занятие — рыться в своем прошлом, размышлять над своим тяжелым будущим и каяться в своем абсолютном незнании смысла и цели жизни. Эти часы и дороже всего для Чехова, ибо в них только и виден человек: тогда только проявляется его настоящая сущность. О светлом прошлом Иванова всего несколько слов, мимоходом. «Не женитесь вы на еврейках, — говорит он доктору Львову в одном месте, — ни на психопатках, ни на синих чулках... Не воюйте вы в одиночку с тысячами, не сражайтесь с мельницами, не бейтесь лбом о стену. Да хранит вас Бог от всевозможных рациональных хозяйств, необыкновенных школ, горячих речей»... Вот что у него в прошлом: смелая и горячая борьба во имя самых возвышенных человеческих идеалов — за культуру, просвещение, гуманность, равенство, свободу — словом, за все то, что так дорого ценится нами в жизни и так чарующе манит вперед. Но Чехову, в сущности, очень мало дела до этого счастливого периода Иванова. Пред ним стоит один единственный вопрос: была ли у Иванова эта «общая идея», чувствовал ли он в себе, когда так упорно и плодотворно работал, «Бога живого человека»? Тогда ему наверное так казалось, или, еще правильнее, тогда он вовсе не думал об этом. Но вот настигло его несчастье, он утомился, надорвался, перестал работать — ушли силы физические — и он, как и профессор, ничего уже не понимает, не знает, что с ним делается, что произошло. И снова развенчание всех частных идей, отвержение иллюзий нашего бытия. «Был горяч, неутомим... говорил так, что трогал до слез даже невежд, умел плакать, когда видел горе, возмущался, когда встре-

чал зло. Знал, что такое вдохновение, знал прелесть и поэзию тихих ночей...» А теперь: потому что утомился, уже «не верит... ничего не ждет, ничего не жаль, душа дрожит от страха перед завтрашним днем...» Прав, должно быть, профессор, когда говорит, что если «в человеке нет того, что выше и сильнее всех внешних влияний, то, право, достаточно для него хорошего насморка, чтобы потерять равновесие и начать видеть в каждой птице сову, в каждом звуке слышать собачий вой. И весь его *пессимизм* или *оптимизм* с его великими и малыми мыслями в это время имеют значение только симптома, и больше ничего...»²⁶

Чехов объясняет перемену, произошедшую в Иванове, и его теперешнее состояние прежней «чрезмерной возбудимостью», непременным следствием которой является «разочарованность, апатия, нервная рыхлость и утомляемость». Но стоило ли из-за этого произведение писать? Спросите об этом доктора Бертенсона, пишет он дальше в письме. И в самом деле, специалист по нервным болезням мог бы, пожалуй, лучше и подробнее рассказать об этих симптомах неврастении. И еще: знал же о них и старый профессор — он тоже ведь был причастен к медицине, — но они не только ничего не объяснили ему, не успокоили, а еще наоборот: с них-то и начинались его сомнения, в них-то он и видел величайшую обиду и оскорбление своему человеческому достоинству, и они-то и убедили его в бедности, в необходимости «общей идеи», «Бога живого человека». «К утомлению, скуке и чувству вины, — пишет Чехов дальше, — прибавьте еще одного врага. Это — одиночество. Будь Иванов чиновником, актером, попом, профессором» — словом, исполняй он какую-нибудь обязательную функцию, не обладай он, как Чехов, всеми свободами и не оставь он один на один с собой — «то он бы свыкся со своим положением». Но в том-то и беда, что он одинок, от всех оторван, что он единый обособленный атом, не чувствующий никакой связи с окружающим. «Длинные зимы, длинные вечера, пустой сад, пустые комнаты, брюзжащий граф, больная жена...» и никому «нет дела до его чувств и перемены в нем». Он и жизнь — они противостоят друг другу, как два неравных врага, как побежденный пленник и торжествующая победительница. «Иванов утомлен, не по-

нимает себя, но жизни нет до этого никакого дела. Она предъявляет к нему свои законные требования, и он хочешь не хочешь должен решать вопросы», которые ему не по силам. Так, в конце концов, открывается нам Чехов и здесь, в этом, как он уверял, самом объективном его произведении.

Из врагов, которые преследовали Иванова, Чехов чаще всего останавливался на последних двух: на одиночестве и на страхе перед жизнью. Оно и понятно — ведь это его *личные* враги, ведь он сам так страдал от них. Одиноки, в сущности, почти все его герои: и Лаевский из «Дуэли», и офицер Рябович в «Поцелуе», и доктор Рагин из «Палаты № 6», и Коврин в «Черном Монахе», и Лаптев в повести «Три года», и все главные действующие лица в его пьесах, и т. д., и т. д. Иные еще встречаются с здоровыми и «нормальными» людьми, ходят к ним, хотя и будят в них недобрые чувства, как Лаевский в фон-Корене: но человеку надо ведь куда-нибудь идти, в особенности когда так тяжело наедине с собою. Другие же совсем ушли от жизни: в свои ли галлюцинации, как Коврин, или в стоическое созерцание самого себя, как доктор Рагин, а чаще всего — копаются без конца в своей душе. То же и с этим страхом перед жизнью. Он чувствуется чуть ли не в каждом его произведении. Все эти одинокие его, именно потому, что одиноки, так часто теряются в ней, недоумевают, не знают, не понимают ее и больше всего боятся. Но Чехов посвятил ему еще отдельный рассказ — так и озаглавил его: «Страх». Дмитрий Петрович Силин так и заявляет о себе, что он «болен боязнью жизни». Нормальному здоровому человеку кажется, что он понимает все, что видит и слышит, а вот он утерял это «кажется» и изо дня в день отравляет себя страхом. Когда он лежит на траве и долго смотрит на козьявку, которая родилась только вчера и ничего не понимает, то ему кажется, что ее жизнь состоит из сплошного ужаса, и в ней он видит самого себя. И он всего боится: и природы, и этих огней, и неба, «так как все это, если вдуматься хорошенько, непостижимо и фантастично не менее, чем выходцы с того света», но больше всего он боится человека. «Мне страшно смотреть на мужиков, я не знаю, для каких таких высших целей они страдают и для чего они живут. Если жизнь есть наслаждение, то они лишние, ненужные люди; если же цель и

смысл жизни — в нужде и непроходимом, безнадежном невежестве, то мне непонятно, кому и для чего нужна эта инквизиция. Никого и ничего я не понимаю». Чехов, по обыкновению своему, окутал все эти мысли толстой пеленой обыденщины, вроде того как «Петр Семенович женился на Марье Ивановне» (вы помните — так он учил писать своих приятелей): приятелю Силина нравилась его жена — об этом сказано до разговора, а после него — описывается поэтическая ночь и как она ему отдалась. Но сущности не скроешь: это мысли самого Чехова, это его собственный страх перед жизнью в ее целом, в которой ему дано было от природы видеть и понимать только себе подобное — только индивидуальное, законченное, обособленное, только звенья, а не цель — не связь между ними.

VI

Из всех частных идей, которые освещали пути русской интеллигенции, была одна, которая властнее других должна была привлечь к себе внимание Чехова. Это — культ «мужика», культ народной стихии, «почвы». Собственно говоря, это даже не идея, а скорее средство к отысканию идеи и, как некоторым казалось, именно не узкой, не специальной, а общей, той самой, которую так жаждал Чехов. Под флагом этого культа росла и развивалась вся русская творческая мысль, как реалистическая, так и идеалистическая. У мужика искали спасения от всех бед: искали и правды, и Бога, и смысла жизни; пред ним преклонялись, для него жизнью жертвовали, и казалось, что у него-то и в самом деле есть, в быту его зарыта, эта нужная, все оправдывающая «норма». Чехов и здесь не хотел для себя иллюзий: слишком заинтересован был он в вопросе о «Боге живого человека», слишком лично он его задевал. И он очень часто пишет на тему о мужике. Пожалуй, ни одному сословию он не отдавал столько внимания, сколько крестьянскому. Мимоходом ли, в отдельных ли рассказах и целых повестях, ему посвященных, он твердит всегда и неизменно одно и то же жуткое, по своей необычайности для русской литературы, слово и стоит на нем, на этом слове, в продолжение всего своего творчества. Здесь

он упорно идет почти один против всех (разве одному Глебу Успенскому еще было отчасти по пути с ним), против самых крепких установившихся традиций и беспрестанно повторяет свое: мужик груб, туп, нечестен, грязен, пьян, жесток, и не у него учиться следует, а наоборот. Он наметил его таким в одном из самых ранних своих рассказов, в «Барыне», написанной еще в 1882 году и приблизительно в этих же красках, порою еще более сгущенных, еще более мрачных, он рисовал его и в «Новой даче», и в «Моей жизни», в «Мужиках», в «Овраге», в «Бабах» и во множестве мелких рассказов. Здесь не место — да я думаю, что это скорее дело веры, любви, дело сердца, но не разума, не знания — решать этот вопрос, кто прав: Чехов ли, по мнению многих, проглядевший самое главное, самое важное в мужике, или господствующее течение в русской мысли и литературе во главе с Достоевским и Толстым. Да и для нас это сейчас, в данном случае, не интересно: образ Чехова от этого не изменится, а мы только им и занимаемся. Другое дело, *как и почему* он так относился к мужику. *Как* — мы только что наметили. А *почему*? Мне и здесь видится отражение его душевной организации. Платоны Каратаевы вряд ли существуют в жизни, но его образ глубоко правдив и глубоко верен, именно как символ всего крестьянского мира, как воплощение той *стихийной*, главное *внеиндивидуальной* правды, на которой только и держится вся жизнь мужицкая. Чехов, как мы знаем, мог видеть и чувствовать только индивидуальное, единичное, все же стихийное, вне или подындивидуальное было ему чуждо, недоступно. И хотя он и сам пишет в одном месте, что «каким бы неуклюжим зверем ни казался мужик, идя за своей сохой, и как бы он ни дурманил себя водкой, все же, приглядываясь к нему поближе, *чувствуешь*, что в нем есть что-то *нужное* и очень *важное*, а именно: он верит, что главное на земле — правда, и что спасение его и всего народа в одной лишь правде, и потому больше всего на свете он *любит справедливость*»²⁷, — в устах Чехова они, слова эти, слишком неубедительны. Он мог их взять у Толстого, у кого угодно, сам же он видел и чувствовал почти всегда другое. По крайней мере он ни разу не изобразил мужика стремящимся к правде и справедливости; ни разу не дал нам почувствовать «этот крепкий

здоровый стержень, на котором держится мужицкая жизнь».

Одной иллюзией стало (или, быть может, с самого начала было?) меньше. И опять Чехов в своей сфере индивидуальностей, и он продолжает свой путь, все тяжелее и тяжелее шагая по нему, делает свои кратковременные остановки, всматривается с жадностью во все новые и новые лица, но всюду находит отражение того же, собственного своего лика: те же следы недоумения, непонимания, растерянности и неоправимого одиночества. Вот у него земская учительница («На подводе»). Она плетется по грязной весенней дороге из города к себе в деревню, в школу. Проносится перед нею вся ее тяжелая каторжная жизнь, и она чувствует себя несчастной. И это действительно настоящая трагедия маленького, одинокого, напуганного существа — трагедия, состоящая из сплошных будней, из мелких и крупных повседневных неудобств и обид, но тем страшнее она, тем неумолимее ее исход. «Утром холодно, топить печи некому, сторож ушел куда-то; ученики поприходили чуть свет, нанесли снегу и грязи, шумят; все так неудобно, неуютно. Квартира из одной комнаты, тут же и кухня. После занятий каждый день болит голова, после обеда жжет под сердцем. Нужно собирать с учеников деньги на дрова, на сторожа и отдавать их попечителю и потом умолять его, этого скупого наглого мужика, чтобы он, ради бога, прислал дров. А ночью снятся экзамены, мужики, сугробы. И от такой жизни она постарела, огрубела... и всего она боится, и в присутствии члена управы или попечителя школы она встает, не осмеливается сесть и когда говорит про кого-нибудь из них, то выражается «они». И никому она не нравится, и жизнь проходит скучно, без ласки, без дружеского участия...» И чтобы окончательно дорисовать картину, чтобы отнять у нее последнюю иллюзию, последнее утешение, что она что-то делает, «сеет разумное, вечное», Чехов добавляет: «в учительницы она пошла из нужды, не чувствуя никакого призвания, и никогда она не думала о призвании, о пользе просвещения, и всегда ей казалось, что самое главное в ее деле не ученики и не просвещение, а экзамены». Скажут: это частный случай — она сама виновата; идейные легко, с радостью, выносили бы все эти лишения. Чехов другого взгляда: такую

жизнь «выносили подолгу только молчаливые ломовые кони, вроде этой Марьи Васильевны; те же живые, нервные, впечатлительные, которые *говорили* о своем призвании, об идейном служении, скоро утомлялись и бросали дело». И понятно: ведь они только *говорили*. Им личную жизнь подавай раньше, а потом уже идеи. Впрочем, иногда попадаются среди них и настоящие деятели, подолгу остающиеся на своем посту, вроде доктора Львова («Иванов») и Лидии Волчаниновой («Дом с мезонином»). Но с этими узкими, ограниченными и в тупости своей жестокими людьми считаться не приходится. Самоуверенность и самодовольство этих «маленьких польз» вызывают у Чехова только злобу, раздражение, а порою и явную острую ненависть.

Облагорожена, пригрета мягким светом сочувствия только та деятельность, которая уже была в прошлом; манит к себе труд и сулит успокоение, если его еще нет, если он в будущем. Но и в том, и в другом случае необходимо еще, чтобы эти воспоминания или мечты о деятельности исходили из уст слабого, надломленного, в данное время ничего не делающего неудачника. Это его боли и теперешние страдания вызывают в нас такую мягкую и нежную грусть сочувствия, а не сама деятельность. В особенности это верно относительно тех, которые мечтают у Чехова о труде. Нужен ли им этот труд, спасет ли он их? Заранее знаешь, что труд не по ним, что ничего, кроме горя и лишнего разочарования, он им не даст; знаешь это потому, что, собственно говоря, ведь не о нем они мечтают — ведь это они вкладывают в него свои *неопределенные* грезы, любят в нем именно то, что его еще нет, что он в грядущем, что нельзя его представить в конкретном ограниченном виде. А то и так: подхватили на лету это словечко и прицепили к нему всю свою неудовлетворенность, всю свою тоску по чем-то великом и светлом. И в самом деле, не все ли равно — это или другое слово; ни одно не выразит того, что у них в душе, не выскажет даже приблизительно, что им нужно и к чему они стремятся. Это поразительно, насколько у Чехова, особенно в его драмах, глубже и важнее само настроение, чем те слова, которые его выражают. Они могут быть совершенно незначительны, иногда напоминают даже простой, неразумный детский лепет, а между тем ясно

чувствуешь, что перейдены все пределы, что «лопни грудь — и тоска залила бы всю землю». Я не знаю — в «Трех сестрах», в последней сцене, — что больше создает настроение безысходности: разумные все-таки слова Ирины и Ольги или бессмысленные выкрики Маши: «У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том...» «У лукоморья...» и бессмысленный припев Чебутыкина: «тарара-бумбия, сижу на тумбе я». Да и вообще, хороши они и утешительны — эти мечты о труде! «Придет время, — мечтает Ирина, — все узнают, зачем все это, для чего эти страдания, никаких не будет тайн, а пока надо жить... надо работать, только работать! Завтра я поеду одна, буду учить в школе и всю свою жизнь отдам тем, кому она, *может быть*, нужна. Теперь *осень*, скоро придет зима, засыплет снегом, а я буду работать, буду работать...» Ведь это издевательство над собою, над своими мечтами о работе! Предел отчаяния, когда не разбирают слов для его выражения. Она одна. Теперь *осень*, придет зима; кругом все засыпано снегом, и она отдает свою жизнь тем, кому она, *может быть*, нужна! Об этом ли она мечтала? К этому ли стремилась ее больная, израненная душа?

«О, боже мой! Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир наступят на земле, и помянут нас добрым словом и благословят тех, кто живет теперь» (слова Ольги).

Верит ли сам Чехов? Находит ли он утешение в счастье будущего? Ответ ли здесь на все его томления, на его упорные вопрошания об «общей идее», о «Боге живого человека»? За словами Ольги следует:

— Тарара-бумбия... сижу на тумбе я... Все равно!.. Все равно!..

И самые последние слова: «Если бы знать, если бы знать!..»

VII

Чехов дошел в «Трех сестрах» до какого-то предела. Дальше идти было уже некуда. Ни в «Невесте», ни в «Вишневом саде» не видно никакого поворота. «Невеста» сравнительно слабое произведение — скорее

дань времени, чем жертва на собственном алтаре. А в «Вишневом саде» — опять мотивы разрушения, гибели, в которых тонет призыв к бодрости и к радости в будущем; тем более что призыв этот раздается из уст вечного студента Трофимова. Будет ли Аня счастливее своей матери?

Чехов нигде, ни у кого не нашел своей «общей идеи», не узрел «Бога живого человека». То же незнание и страх перед жизнью, от которых он так упорно убегал, остались и после всех его скитаний. В этом виновата трагическая антиномия его духа, коренившаяся в его чувстве личности, в его законченности: он жаждал синтеза, общего, все объединяющего в одно целое, в то время как мир воспринимать он мог только через посредство анализа, в его частном, конкретном — всегда индивидуальном.

Но мыслимо ли в таких случаях преодоление самого себя и было ли оно возможно для Чехова? Кажется, только в двух произведениях явно прозвучали у него какие-то особые, непривычные для него ноты — в «Дяде Ване» и в «Студенте». В первом — религиозно-мистические в обычном смысле этого слова, во втором — что-то от «чувства бесконечного».

«Будем трудиться для других,— утешает Соня дядю Ваню,— и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там, за гробом, мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и бог сжалится над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой — и отдохнем. Я верую, дядя, я верую горячо, страстно...» Чехов остался, по-видимому, посторонним зрителем. Убедительно душевное состояние Сони — так именно она должна была чувствовать и переживать; но нет облегчения, и слышны безудержные рыдания, и боль не утихает.

«Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихою, нежною, сладкою, как ласка. Я верую, верую...»

А бедный, бедный дядя Ваня неутешно плачет. Она не заразила его своей верой, но он заразил ее своими слезами. «Бедный, бедный дядя Ваня, ты

плачешь... (сквозь слезы). Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнем... Мы отдохнем...» Последним, бесконечным отдыхом? Чехов рисует его здесь, на земле.

Там, вдали, «стучит сторож. Телегин тихо наигрывает; Мария Васильевна пишет на полях брошюры; Марина вяжет чулок». Чем не отдых?

Совсем иное открылось Чехову в «Студенте» — может быть, в самом деле нечто близкое к той «общей идее», к тому мировому синтезу, в котором он так нуждался. В ответных слезах двух женщин глухим рыданиям апостола Петра в Гефсиманском саду он вдруг уловил, как *«прошлое связано с настоящим непрерывной цепью событий, вытекающих одно из другого»*. И когда ему показалось, что он только что ощутил оба конца этой цепи: дотронулся до одного, как дрогнул другой, то заволновалась в его душе великая радость и им овладело ожидание счастья, неведомого таинственного счастья, и жизнь показалась восхитительной, чудесной и полной высокого смысла. Мне видится здесь полное подтверждение моей главной мысли. Чехову именно недоставало «чувства бесконечного», и в этом была причина его личной трагедии, его страха, непонимания жизни в ее целом, его непоправимого одиночества. В «Студенте» на момент вспыхнуло это чувство, и его душа озарилась радостным светом истинного счастья. Вспыхнуло — но сейчас же погасло: слишком силен был его анализ, слишком сильно другое, противоположное чувство — законченности. И в связи с ней отъединенности от мира и жизни. Больше таких рассказов уже не было.

Так дорисовывается у нас грустный, задумчивый облик Чехова. Он один и тот же и в воспоминаниях, и в письмах, и в своем творчестве, как первого, так и второго периода. Он весь во власти частного, индивидуального, весь в единичном, а не в целом, в анализе, а не в синтезе. Путник-созерцатель, беспрестанно ощущающий свою законченность, ни с кем и ни с чем не могущий слиться воедино, — таким он был в жизни, в отношениях к окружавшим его людям; таким он был и в своем творчестве — по отношению к своим же образам. Отсюда его редкая объективность, в самом деле только кажущаяся, его необыкновенное спокойствие и сдержанность.

Он искал «общей идеи», «Бога живого человека»; он развенчивал все наши частные идеи, наши временные ценности. Причина все та же: бегство от самого себя, неодолимое стремление выйти за пределы своей законченности, обрести настоящий всеобъединяющий синтез.

ТУРГЕНЕВ И ЧЕХОВ

(Параллельный анализ «Свидания» Тургенева
и «Егеря» Чехова)

I

В работе, посвященной преимущественно философскому мировоззрению Чехова¹, мне пришлось высказать несколько мыслей об исключительном своеобразии его пейзажа. Мои тогдашние утверждения я мог бы теперь формулировать приблизительно так: Чехов как пейзажист занимает в русской литературе особое место, вне главных линий ее эволюции; он окончательно порывает со старыми пейзажными традициями сентиментально-романтической школы, надолго удержавшимися и в школе реалистической, у Тургенева нашедшими наиболее полное свое выражение. Не примыкает Чехов и к Толстому и его последователям, которые природу в основном не идеализируют и не приукрашивают, но, вольно и радостно покоряясь ее мощной стихии, испытывают истинное счастье, когда им удается слиться с ней, в противопоставлении миру обыденно-человеческому. Чехов, наконец, вне прибывающей волны и неоромантизма — я разумею наш, русский символизм, возрождавший, с одной стороны, мистическое отношение к природе наподобие старых немецких романтиков, а с другой — использовавший природу как комплекс более или менее сложных образов и широких символов, чаще всего в служебной роли эмоционального порядка, при постановке тех или других религиозных и мировых проблем. Это как бы возврат к романтизму типа Вл. Одоевского, Веневитинова, частью и Кюхельбекера.

Всем этим я объяснял прежде всего то, что Чехов знаменательно скуп на большие подробные пейзажи;

в его эстетике есть по этому поводу определенный тезис: если художник «любит размазывать природу», то это свидетельствует о незрелости его таланта. К природе Чехов относится с боязнью; изредка как бы платит ей за внушаемый ею страх чувством пренебрежения существа, наделенного интеллектом. Поскольку в центре его творчества стоит всегда человек и его быт, он и в природе «обыденывает» все необычайное и величавое — опрощает до того, что она целиком как бы вращается в человеческую жизнь: рисует ее чертами, красками, деталями быта из обычной, будничной, преимущественно человеческой обстановки.

Я писал тогда эти строки, вольно отдаваясь впечатлениям от его описаний природы. Не будучи скован никакими предвзятыми мыслями, переживал то состояние свободы в покорной пассивности восприятия, которое одно характеризует истинный процесс вчувствования, и это дало мне основание и уверенность сказать то, что здесь было повторено.

В рамках небольшой статьи журнального типа редко кому удается быть до конца осторожным в своих обобщениях. Если принять еще во внимание, что метод, которым я тогда пользовался в своих работах, обязывал меня стремиться главным образом к более или менее одинаковой с художником настроенности, в ней, в этой сходности настроения видеть единственный способ адекватного понимания творца, жертвовать ради нее формальными требованиями логической достоверности, заменяя их психологической уверенностью, — если со всеми этими обстоятельствами считаться, то, быть может, не в очень большую вину должно поставить мне ту неосторожность, которая вырвалась у меня в той работе по отношению к Тургеневу и Чехову при первом беглом сопоставлении их рассказов «Свидание» и «Егерь».

«Егерь» вызвал во мне тогда целым рядом своих сюжетных морфем яркое воспоминание о тургеневском «Свидании». В спешной работе, приняв довольно отдаленное (как мы увидим ниже) сходство основной их темы за весьма близкое, и в то же время пораженный слишком резким контрастом в разработке этой темы в смысле становления образов, стиля и архитектоники, я без дальних проверок усмотрел здесь ярко выраженный акт творчества по контрасту — не обычного типа пародирование, а в том же плане, что

у Тургенева; усмотрел со стороны Чехова, как я выразился в той статье, «явный вызов Тургеневу, дерзкую шалость молодого огромного таланта, подумавшего про себя: нет, не так надо писать рассказы, а вот как».

Сомнения нет, мысль, безусловно, неверная. Чехов, когда писал своего «Егеря», вовсе не думал о Тургеневе и уж, конечно, себя с ним не сравнивал. Вот как он сам характеризует процесс своего творчества за тот ранний период в известном письме к Григоровичу: «Не помню я *ни одного* своего рассказа, над которым я работал бы более суток, а «Егеря» (как раз его-то он и берет как иллюстрацию), который Вам понравился, я писал в купальне! Как репортеры пишут свои заметки о пожарах, так я писал свои рассказы: машинально, полубессознательно, нисколько не заботясь ни о читателе, ни о себе самом» *. Правда, из этих слов явствует пока только одно: в работе над «Егерем» не было сознательного сопоставления себя с Тургеневым, сознательного творческого акта по контрасту. Но мог быть здесь акт бессознательный, реминисценция в известном эмоциональном окружении: от тургеневского «Свидания», быть может, остался смутный сюжетный след вместе с чувством какой-то эстетической неудовлетворенности; по известной причине чувство вдруг всплыло в область ясного вместе со смутным воспоминанием о породившей его теме, которая, однако, была апперцепирована им как тема вольная, как *Res Nullius* *) чувство дало толчок, творческий импульс в сторону от Тургенева, и Чехов рассказал эту тему по-своему, согласно своему эстетическому канону, мало-помалу перед ним выяснявшемуся уже в процессе его раннего творчества.

Так ли это? Думаю, что следует отвергнуть и это последнее предположение; во всяком случае, не считать его более вероятным, чем противоположную гипотезу. Я утверждаю это, несмотря на то, что в обоих рассказах имеется сходство не только сюжетное, но и тематическое (относим к последнему понятию, помимо идейной стороны произведения, также и психологическую трактовку действующих лиц): как у Чехова, так и у Тургенева герой самоуверен, эгоистичен, равнодушен, а контрастирующая ему героиня — роб-

* Письма А. П. Чехова. М., 1912. Т. 1. С. 162—163².

*) Ничья вещь (лат.).

ка, покорна, стыдливо-наивна в любви к нему. Я расчленяю здесь эти понятия: сюжет и тему, хотя для меня является большим вопросом, существует ли вообще, в авторском замысле, сюжет без темы, вернее, без психологической части этого понятия, не есть ли сюжет — одна из тех бесплотных теней, нереальных фикций, которые методически, быть может, и полезны при попытке строить общую линию эволюции художественного творчества, но конкретно, в живом художественном произведении, при анализе цельной его концепции, подчас оказывают очень плохие услуги. В сущности, я готов именно так смотреть на сюжет, считаю его голой абстракцией, к которой нужно относиться весьма осторожно. Зародыш творческого акта, если даже отвлечь образы от оформляемого ими идеологического материала, — утверждаю я, — именно не в сюжете, а в теме (в том узком понимании, в котором я пока здесь употребляю этот термин): непроясненный образ — все же образ, в котором уже заранее дана определяющая сила и по отношению к форме, часто к строению целого и даже стилевым деталям.

Так стоим мы со знаком вопроса все у того же первоначального момента, генезиса художественной концепции «Егеря»; сходство тем отнюдь не суживает поля наших поисков, не загоняет нас властно в русло влияния, хотя бы и бессознательного, одного писателя на другого. В данном случае могло быть и так — «Егерь» обязан какой-нибудь стороной своей «Свиданию» Тургенева, но могло быть и иначе: тема, быть может, была взята совсем из другого источника, взята просто из окружающей жизни; она прежде всего очень элементарна, в сущности, встречается почти на каждом шагу: он, герой, долго скитался «на стороне» — на заработках ли, на фабрике, воспринял лоск культуры и, потеряв окончательно свою связь с землей и с деревней, относится пренебрежительно-свысока к прежнему быту, к старой жене, в себе и собою символизирующей этот презираемый быт, она же тем более его любит, что он для нее чужой, стало быть, выше ее стоящий. Изменились социальные условия жизни: старая тема включила в себя новый материал, образы же остались сходные; не потому, что один заимствовал его у другого, а по причинам совершенно иным — в художественном творчестве, быть может, есть такие же общеобязательные категории, в смысле

первейшей классификации художественного материала по типам, как в мышлении научном.

Вопрос должен быть поставлен совершенно иначе, — повторяю, — отнюдь не в плоскости влияния или частного его случая: творчества по контрасту; следовало бы, быть может, по крайней мере для больших писателей в период их зрелости, совершенно отказаться от этого понятия и заменить его понятием с х о д с т в а. В первом есть уже намек на объяснение, на установление известной причинной связи между двумя изучаемыми явлениями; во втором же — одно только констатирование факта, постановка проблемы, которая с самого начала требует решения полностью. Обнаружено сходство — какова его внутренняя причина? Есть ли это простая случайность, которую можно объяснить вполне удовлетворительно, в зависимости от самой темы, облакаемой в известную, ей соответствующую, сюжетную схему, взятую, как и сама тема, хотя бы из окружающей обстановки, — поскольку два художника разрабатывают одну и ту же тему, неминуемо должны быть у них сходные элементы, и они бывают даже у самых разнообразных художников. Или оно, сходство, действительно соответствует чему-то общему в их духовном укладе. Это первое. А затем возникает вторая проблема: чем объяснить кардинальное расхождение в разработке этих тем, различие форм, стилей. (Не забудем, что стиль есть организованное целое из элементов языка — исключительно индивидуального порядка.) В зависимости от решения первого вопроса усугубляется также значение и второго вопроса. Анализ оказался бы тогда гораздо более значительным, результаты его — тем ценнее, если бы нам действительно удалось доказать, что у каждого из них, как у Тургенева, так и у Чехова, центральные образы этих рассказов отнюдь не случайны в той системе образов, в которой каждый призван выявить свое индивидуальное «я» в лоне сверхличного, а духовный уклад в основе своей у них обоих более или менее идентичен. Тогда действительно, в малой капле вод отразились бы свойства всего моря — параллельный анализ этих двух рассказов, «Егеря» и «Свидания», мог бы быть предварительным этюдом к работе по теории, быть может, и эволюции творчества, поскольку Тургенев и Чехов — две чрезвычайно заметных вехи в истории

русского художественного познания, два последовательных весьма крупных этапа в ее жизни.

К сожалению, пока еще нет возможности отвечать на все эти вопросы с полным знанием, обставляя их решение богатством фактических данных. Приходится бродить ощупью, больше допускать, чем доказывать. Но я все же считаю нужным сказать здесь, как я разрешаю эти вопросы, потому что мною руководят цели преимущественно методологического характера, правда, методологии не формальной, не отвлеченной, не в виде силлогистических пролегомен, обязательных для всех и каждого, но нашу область, область художественного творчества, задевающих лишь отдельным краем бесплотной своей тени, а методологии, если можно так выразиться, органической, применительно к данному конкретному случаю и, однако, заключающей в себе, как мне кажется, принципы работы, необходимые для каждого исследователя в области творчества.

Параллельный анализ этих двух рассказов — «Свидание» Тургенева и «Егерь» Чехова — кажется мне нужным в силу следующих соображений. Между Тургеневым и Чеховым существует самая глубокая внутренняя связь. Если выразить ее пока в области одного творчества, то следовало бы сказать так: в параболе, символизирующей путь единой творческой волны в русском искусстве прошлого века, Чехов так же на спаде ее, как и Тургенев. Если же снова синтезировать единую и цельную личность, в удобствах анализа обычно расчленяемую на душевное и духовное (чему соответствует биография и творчество), — то связь эту можно формулировать более резко и конкретно: Чехов — это почти тот же Тургенев в жизни и в творчестве, тот же в основе своей, в центральном пункте своего «я», только без большинства его ошибок, без тех его отрицательных сторон, которые так часто раздражали его современников, за которые иные его не любили, иные и не уважали (Толстой, Фет, Достоевский, Гончаров).

Возвращаясь от этой наполовину «житейской» формулировки к тому, что сказано было о них в области творчества, я мог бы привести в подтверждение ту глубокую, никогда не прекращающуюся жалобу Чехова на отсутствие у него «нормы», «высшей идеи», которая одна дает художнику силу звать за собою,

делает его творцом новой эпохи. Как бы мы ни расчленили искусство и ни стремились выделить из него одну эстетическую его сторону, вернее, то, что делает его предметом эстетического восприятия, — степень высоты этического пафоса, волевого устремления, в той или иной мере имеющегося в каждом художественном произведении, всегда соответствует, при прочих равных условиях, степени творческого напряжения.

Они оба на спаде единой творческой волны в русском искусстве прошлого века — сказали мы. И блуждают они, отмеченные особой печатью грусти, как печальные вестники о том, что созидаящая сила в данной определенной струе своей скоро уже будет исчерпана, уже близко дно. Не оттого ли чувствуется в них какая-то расслабленность, особая красота увядания? Как художники, они обыкновенно ошибочно попадают в категорию объективных: сами лишенные «нормы», «высшей идеи», они ищут ее во вне, в окружающем. Когда они начинают наполнять свои образы психическим содержанием, то являются как бы заинтересованными защитниками всякой неудачи, неудовлетворенности и такими же заинтересованными противниками всякого душевного благополучия. Вот в этом-то я и усматриваю глубокое родство Чехова с Тургеневым, поскольку они оба в системе образов тяготеют ко всем тем, которые по той или иной причине лишены этой стойкости, слабы волею своей, страдая от частых столкновений с себе противоположными, — с теми, кто их посильнее, кто знает или думает, что знает, чего хочет в жизни. В смысле психической установки героев, я думаю, сходство это уже сейчас достаточно ясно, его поэтому пока и выдвигаю.

В зависимости от самых разнообразных поводов, часто весьма случайных, является у художника та или другая тема, поскольку речь идет о данном конкретном ее содержании и в данной сюжетной ее схеме. Для Тургенева, для материи его произведений, могли играть большую роль его общественно-политические воззрения. Они витают в сфере освещенного ядра сознания, и как все, порождаемое рассудком, слишком тесно переплетены с линиями практической жизни, с требованиями повседневности. От них-то, от этих «верхних» воззрений, и зависит большей частью тот

путь, по которому художник отправляется в поисках за материей. Известные историки литературы обычно тем и грешат, что исследуют лишь одну эту сторону — низшую сторону творчества. Глина или мрамор, слова, звуки или краски — в известных пределах они, конечно, определяют характер творческого процесса, но только в пределах низшего порядка, поскольку всякому художнику волей-неволей приходится считаться с сопротивляющейся косностью материала; но важен результат, вернее, то видение, которое художник, борясь и побеждая, воплощает в них. Из крестьянской ли среды, помещичье-буржуазной или пролетарской — в конечном итоге (понятно, с точки зрения искусства) это все-таки безразлично; приспособится к ним начало оформляющее, в известном смысле, разумеется, их природа скажется; но исключительно же ценным в смысле постижения сущности данного индивидуального творческого «я» останется та небольшая система образов, которые художник вызывает к жизни, в них выражая последние основы своего мировоззрения.

Но нужно сейчас же отметить и отличие Чехова от Тургенева пока в сфере преимущественно их личного психического строя, там, где все впечатления бытия переплавляются уже непосредственно в художественный материал.

Не углубляясь сейчас в вопросы психологические, скажем, что проявляется оно в особой сдержанности, молчаливости, сосредоточенности Чехова. Стиль повседневной жизни как бы соответствовал стилю художественных писаний; Тургенева многие не любили за его болтливость, легкую возбудимость, быть может, плохо понимали корни его скитальчества. Чехов же был очень скуп на слова, был застенчив, держался от других в отдалении, заботясь всеми мерами о том, чтобы никто к нему не подходил близко. В эпоху, когда жил и творил Чехов, люди уже не соприкасались так тесно между собой, как во времена Тургенева, и потому не так болезненно сталкивались острыми углами своих характеров. Скитальчество Чехова в этом внешнем проявлении никого не раздражало, но оно было.

Мы больше высказывали наши общие положения о Тургеневе и Чехове, чем доказывали. Иллюстрировали их разбросанно — случайными примерами преимущественно из психической сферы. Получилась слабая разграниченность понятий: душевного и духовного; несколько стерлись те, пусть искусственные, грани, которые пока еще очень полезно ставить между душевной биографией и художественным творчеством. Все это мы ясно сознаем. Но пусть примут все сказанное нами лишь как фрагменты, которые должны помочь нам в работе.

А теперь перейдем к анализу обоих произведений, начиная с тургеневского «Свидания».

Процесс художественного оформления начинается с первого же момента установки внимания на каком-нибудь материале, вернее сказать, с первого же момента выбора из множества окружающих предметов, фактов или явлений какого-нибудь одного, про который и говорят обыкновенно, что он наиболее суггестивен. Отнимают неправильно активность у субъекта, у творца, и приписывают ее объекту. Такая аберрация чаще всего бывает при исследовании эпического произведения. Лирика эмоциональной своей сущностью несколько предостерегает от нее: в ней яснее действие этого организующего начала творческой личности. Не углубляя здесь дальше этого вопроса, целиком относящегося к психологии художественного творчества, мы попробуем подойти к анализу «Свидания» с точки зрения ближайшего повода к творческому действию, первого момента обнаружения формирующей силы, которую художник осознает либо как акт внезапный, и тогда бывает то, что он ошибочно ставит ее в зависимость от какого-нибудь явления извне; либо как следствие длительного внутреннего напряженного состояния, от которого нужно и можно освободиться в процессе творческом. Мы скажем в этом условном смысле, что исходным пунктом для художественного замысла «Свидания» было именно не объективное явление, не факт из окружающей жизни, а чисто субъективное переживание, для художника тягостное, которое потом и нашло свое выражение в основной теме рассказа, окрасив ее в особый цвет школы.

Останавливает на себе внимание прежде всего

архитектоника рассказа. Рассказ распадается на две почти равные части, на две системы образов, самостоятельно развивающихся; из них каждая в отдельности детально разработана, точно имеет для автора свое самодовлеющее законченное значение, живет своею, собственной жизнью, в очень слабой зависимости от синтетического целого произведения. Это сказывается уже в самом начале, в порядке их размещения. Архитектоническая связь — самая примитивная — пространственная: идет раньше система образов пейзажного характера, и лишь после того, как эта система уже до конца исчерпана, выдвигается вторая система образов, связанная с первой слабыми нитями аналогии; ей, второй системе, и соответствует название рассказа: «Свидание».

Можно ли думать, что порядок распределения систем в рассказе указывает на временную последовательность их возникновения в творческом мире художника? Вряд ли. Скорее всего было так: на фоне смутного, тяжкого в своей неопределенности некоего настроения, которое нужно как-то сосредоточить, прояснить, чтобы от него освободиться, должны были мелькать одновременно два неясных видения, два образа: не то чистая белая березка в грустном и тихом осеннем лесу, не то робкая и нежная девушка, в неясном предчувствии надвигающейся разлуки с милым; для большего их оттенения вскоре рождаются еще два образа по контрасту: гордая осина, как бы с пренебрежением глядящая на белую и нежную березку, и самоуверенный, в себя влюбленный самец, с тем же презрением относящийся к робкой и покорной девушке. Это и есть центральные образы в каждой из обеих систем; около них и ради них разворачиваются уже другие, второстепенные, ими же вызванные.

Я привожу эти соображения, не доказывая их (и в сущности недоказуемые), лишь как гипотезу; мне кажется, они достаточно удовлетворительно объясняют главные формальные особенности этого рассказа: как приемы его стилистические, так и способ развития его сюжетной схемы, а также и композицию, понимая под композицией то доминирующее начало в произведении, которое и объединяет все элементы в органическое целое. Пейзаж играет здесь самостоятельную роль — это меньше всего декорация, фон для центральной части рассказа: он нужен сам по себе,

поскольку в нем осуществляется свой особый замысел. И здесь уже ярко сказываются все особенности Тургенева как пейзажиста. Природу он воспринимает преимущественно глазом; это большей частью цвета и краски, улавливаемые на верхней плоскости материального мира; гораздо более однотонно слышит он звуки и сравнительно мало пользуется приемами анимистическими, как частный случай их — олицетворением. Во всяком случае, эффект у него в основе всегда создается при помощи приемов преимущественно живописи.

Картину Тургенев рисует старательно и подробно, соблюдая правильную симметрию; линии у него не резкие, скорее несколько изнеженно-расслабленные. В этом отношении рассказ кажется типичным; так рисует он в большинстве случаев не только природу, но и людей, за исключением лиц явно пародийных (впрочем, Толстой и про них говорит, что Тургенев пишет их так, точно у него диспепсия). Взгляд художника останавливается здесь прежде всего на верхней части пейзажа, рисуя его вначале в общих чертах; переходит потом постепенно от более общего к частному и наконец приковывается к отдельным деталям на общем ли фоне или у данного центрального образа. Небо ранней осенней поры; оно почти сплошь покрыто облаками, белыми, рыхлыми — так создается первая ассоциация состояния какой-то неопределенности: еще не безнадежно хмурое, небо все же не ясное, уже не летнее.

Дальше этот же признак несколько детализируется. «Изредка из-за туч показывается кусок лазури, ясной и ласковой, как прекрасный глаз». Кусок лазури в дальнейшем понадобится, чтобы сквозь него тоже изредка выглядывало солнце, и тоже ясное и ласковое, точно летнее. После этого взор спускается несколько ниже и видит следующую часть пейзажа — тихо качающуюся на вершинах деревьев листву. Это легкое, чуть заметное движение Тургенев передает посредством впечатления слухового, пользуясь, очевидно, тем, известным и из практики, психологическим законом, что если два впечатления разного порядка возникают одновременно и под влиянием одной и той же причины, то стоит вызвать одно из них, чтобы сейчас же появилось в сознании и другое, ассоциативно с ним связанное. Вводится это новое

слуховое впечатление при помощи такой расстановки слов в подготовляющем к нему предложении: «Я сидел, и глядел кругом, и слушал»; смысловой удар падает на последнее слово: «и слушал». И дальше уже идет: «листья чуть шумели над моей головой...», и затем более точное определение характера шума, подчеркиваемого контрастами: «то был не веселый смеющийся трепет весны, не мягкое шушуканье, не долгий говор лета, не робкое холодное лепетание холодной осени, а едва слышная дремотная болтовня». Тихость, как бы сонное раздумье ранне-осеннего неба, переданное в красках, должно ассоциироваться с тихим веянием леса, уловленным в звуках: краски, воспринимаемые в порядке пространственном, — со звуками, воспринимаемыми во времени.

С верхушек деревьев глаз спускается еще ниже и видит внутренность рощи. Она освещается переменным светом. Мотив неопределенности варьируется в третий раз. Происходит как бы перебой обоих порядков восприятия: в зависимости не только от пространства, но и от времени. Выглянет солнце — и цвета сейчас же делаются резко отчетливыми: тонкие стволы берез принимают «нежный отблеск белого шелка», листья, лежащие на земле, «загораются червонным золотом», и на этом нижнем освещенном фоне выделяются кудрявые папоротники, окрашенные в несколько сероватый цвет, «подобный цветущему переспелого винограда». Но скроется солнце — и краски меркнут, выделяется один только белый цвет берез, цвет уже нового, более холодного оттенка, «без блеску», похожий на цвет только что выпавшего снега, «до которого еще не коснулся холодно играющий луч зимнего солнца».

Художник подходит к центральному образу, как нам кажется, к своему первоначальному видению — и сразу меняется интонация. Живописуя до сих пор ровно и спокойно, он вдруг бросает тон описательный, заменяя его повышенно-декламационным: «...И надобно было видеть, как она (молоденькая березка) ярко вспыхивала на солнце, когда его лучи внезапно пробивались сквозь частую сетку тонких веток, только что смытых сверкающим дождем». Очарование подчеркнуто особой тишиной, точно все застыло, затив дыхание, — «ни одной птицы не было слышно: все приютились и замолкли»; только насмешливый голо-

сок синицы «изредка звенел стальным колокольчиком», как будто напоминал о какой-то грозящей беде. И вот здесь-то, по контрасту, для большего еще оттенения главного образа, и появляется образ гордой неприятной осины с ее «длинными стеблями», «металлической листвой, которую она вздымает как можно выше и дрожащим веером раскидывает на воздухе».

Тургенев вводит этот образ, пользуясь свободной формой словоохотливого рассказчика, вводит его, так сказать, механически, при помощи внезапного вторжения в описательную форму сказового элемента: «Прежде чем я остановился в этом березовом лесу, я с своей собакой прошел через высокую осиную рощу» и т. д. Воплощение холодно-презрительной спесивости, как бы пресыщенного самолюбия, еще ярче подчеркивает нежную прелесть женственной, робко-стыдливой, целомудренной березы.

Так развернута у Тургенева первая система осеннего пейзажа, получившая у него самостоятельное значение. Вторая система находится в связи с ней лишь постольку, поскольку является почти полной ее вариацией. Белая тонкая березка с золотой, вспыхивающей на солнце листвой принимает образ прекрасной крестьянской девушки, тоже находящейся на перепутье между летом и осенью — между е е девичьим летом и е е осенью. Стиль, в котором она нарисована, выдержанно сентиментальный и еще больше подчеркивает авторский лиризм. Стиль этот дан уже в самом начале, в ее позе: «она сидела... задумчиво потупив голову и уронив обе руки на колени; на одной из них... лежал густой пучок полевых цветов и при каждом ее дыхании тихо скользил на клетчатую юбку». Дальше этот стиль еще более подчеркивается при помощи самых обычных его трафаретов: «ее длинные ресницы были влажны, и на одной из ее щек блистал на солнце высохший след слезы, остановившийся у самых губ, слегка побледневших...» Выражение лица ее «было просто и кротко, так грустно и так полно детского недоумения перед собственной грустью». Имеется даже и такой избитый у сентименталистов эффект: «слеза прокатилась из-под густых ресниц, останавливаясь и лучисто сверкая на щеке...» Эти сентиментальные позы, сентиментально упрощенная трактовка психологии, вставлены в рам-

ки образа, внешне обрисованного красками, почти целиком взятыми из первой системы образов; лицо и верхняя часть тела зарисованы красками нежно-белой и желтой, нижняя часть — такой же пестрой, клетчатой, как и опавшие листья, валявшиеся на земле. На ней «чистая белая рубаша, застегнутая у горла и кистей», «крупные желтые бусы в два ряда спускаются с шеи на грудь»; лоб «белый, как слоновая кость, а на остальной части лица золотой загар» (вспомним белый тонкий стан березы и золотистую ее листву). Девушка сидит у березы, сама как береза, такая же целомудренно-чистая, покорно-тихая; она тоже вспыхивает на солнце, при малейшем звуке в лесу, когда ей кажется, что это о н приближается, и сейчас же гаснет, бледнея, в предчувствии неизбежности разрыва.

Авторский лиризм, как видим, здесь проявляется во всей своей силе. Бытовые подробности в полном пренебрежении; образ взят вне конкретной обычной его обстановки, психическое содержание дано схематически, почти лишенное каких бы то ни было оттенков данных конкретных условий определенного быта и времени.

«Свидание» было написано Тургеневым в 1850 году, после двенадцатилетней литературной деятельности. В предшествующих очерках из «Записок охотника», было, уже явно определилась тенденция к усилению элементов реалистического стиля, некоторых приемов его детализации. В духе молодой литературы своего времени (Достоевский, Толстой, Григорович) Тургенев тоже расстаётся с традициями романтической школы, вводя вместо них, в пределах, уже окончательно к тому времени установившихся, принципов школы реалистической, вновь забившую струю сентиментализма *. Толстой потом совсем ее преодолет. У Достоевского ко второму периоду его деятельности она тоже становится почти незаметной; лишь в некоторых случаях при становлении таких образов, как Соня Мармеладова, или отчасти в некоторых сценах в «Идиоте», он иногда пользуется некото-

* Это положение прекрасно разработано в статье В. В. Виноградова «Сюжет и композиция «Бедных людей» в связи с поэтикой натуральной школы» — см. сборник о Достоевском под ред. Н. Л. Бродского, изд. «Сеятель»³.

рыми ее элементами. Гончаров знал борьбу с романтизмом (мысль эта разработана в готовой к печати работе Б. М. Энгельгардта «Гончаров и история творчества»); сентиментализм же с самого начала взят у него в плане пародийном (см. «Обыкновенную историю»). И лишь у Григоровича да у него, Тургенева, струя эта никогда не затихает, порою принимая, как здесь, в «Свидании», формы, чересчур близкие к первоначальным, в духе Карамзина или даже Шаликова. И чем лиричнее его произведение, тем она, эта струя, заметнее.

Мы уже отмечали выше, как Толстой реагировал на отрицательные образы Тургенева: он ясно ощущал в них слабую напряженность художественной воли автора, не умеющего скрывать свое заинтересованное к ним отношение. «Свидание» типично в этом смысле тем, как обрисовано второе центральное лицо — герой рассказа; типично по той злобе почти личного характера, с которой художник преследует его. Это тот же лиризм, только наизнанку, лиризм со знаком «минус»: в кривые изломы резкой сатиры, почти шаржа, превращаются они, как только речь заходит о герое, — эти слащаво-сентиментальные цвета, и краски, и изнеженно округленные, медлительно-ритмические движения, которыми он пользуется при обрисовке природы и девушки на ее фоне.

Дается прежде всего внешний облик героя. Почти те же живописные краски, только в иной, уродливой пропорции и в ином расположении. Бросается в глаза на первом плане неприятно желтое «пальто с барского плеча бронзового цвета, застегнутое доверху». Над этим желтым сплошным полем торчит нечто плоское, красное, формой похожее на блин — «румяное лицо», «тупой нос», «глаз почти не видно». По обеим сторонам этого красного, между ним и желтым, резко белые пятна — «подпирающие уши круглые воротники белой рубашки». А сверху, над красным, — черное с золотой полоской поперек: «черный картуз с золотым галуном, надвинутый на самые брови». Кроме этого цвета черного добавлены еще цвета нелюбимой осины, ее «лилового ствола и металлической листвы»: «галстук с лиловыми кончиками», а на «красных кривых пальцах серебряные кольца с незабудками из бирюзы».

Из первой же системы образов взяты моторные

впечатления, распределенные по тому же принципу контраста. Девушка, гармонируя с общим фоном, дитя природы, подобно лесу в эту раннюю осеннюю пору, либо неподвижно-молчалива, либо тихонько, медленно поворачивается, медленно, постепенно наклоняет или опускает голову. Так же медленно перебирает она и цветы на коленях, точно слабый ветерок — на деревьях побледневшие листья. А его движения — грубые, резкие, «ломанные». Он «беспре-станно щурит свои и без того крошечные молочно-серые глазки (у нее «глаза большие, лучистые»), морщится, опускает углы губ, непринужденно зевает, с неловкой развязностью то поправляет рукою (красною, с кривыми пальцами) рыжеватые, ухарски закрученные виски, то щиплет желтые волосики, торчащие на верхней губе», словом — обобщает дальше сам автор, обнажая свой прием, — «ломается нестерпимо».

В этом плане описательном, занимающем около половины всего рассказа, главные образы даны почти исчерпывающе. Все, что происходит дальше в центральной части рассказа, является не более как иллюстрацией, в плоскости драматической и в форме диалога, тех самых черт, которые уже восприняты на портретах. Эта зависимость, в качестве своеобразной иллюстрации, драматической части от части описательной настолько ясна, что очень трудно отказаться от соблазна трактовать архитектонику этого рассказа как намеренное или не намеренное, но явное приближение к примитиву первоначальной формулы параллелизма, какую пользовалась, например, примитивная живопись, не знавшая перспективы и потому нередко располагавшая на одном и том же плане разные группы или системы образов, связанных между собою по тому же принципу иллюстрационному. При этом следы авторской заинтересованности в этой части диалогической сказываются не только в обилии ремарок, занимающих немногим меньше половины всего диалога, и в характере их того же лирико-живописного порядка, но и в самом строе его, поскольку автор постоянно вмешивается в их разговор, и не одними этими отступлениями своими в качестве режиссера, а прямыми высказываниями от своего имени. Сюда можно прибавить еще и самый язык диалога, поскольку речевой строй героев, не только в смыс-

ле синтаксиса, но и в лексическом отношении, лишен всякой сословной типичности. А также крайнюю примитивность сюжетной схемы, сосредоточенной на данном моменте свидания, весьма слабо проецированной как в прошлое, так и в будущее героев, психологическая трактовка которых, как уже было отмечено, вообще весьма упрощена.

Только что указанные особенности резче всего проявляются в части, касающейся героя, так как эмоциональная окраска ее роли дана преимущественно средствами описательными. Его первую реплику: «А что, давно ты здесь?» Тургенев разбивает такой ремаркой: «А что,— начал он, продолжая глядеть куда-то в сторону, качая головой и зевая...» Очевидно, ремарка и должна определить эмоционально характер нашего восприятия. Следует затем два коротких режиссерских указания: «девушка не могла тотчас ему отвечать» и девушка «проговорила наконец едва слышным голосом»; между ними ответ: «Давно-с, Виктор Александрович».

Слабо подчеркнутая тихость и робость героини сменяется одним неопределенным звуком, им издаваемым («А!..»), после чего эмоциональная тяжесть снова падает на ремарку, еще более резкую и распространенную: «он снял картуз, в е л и ч е с т в е н н о провел рукою по густым, туго завитым волосам, начинавшимся почти у самых бровей, и, с д о с т о и н с т в о м посмотрев кругом, б е р е ж н о прикрыл опять свою д р а г о ц е н н у ю голову». В подчеркнутых определениях особенно характерна последняя: «драгоценная», как явно изобличающая авторский субъективизм. Такова же цель, в смысле навязывания читателю определенной, нужной автору, эмоциональной окраски, и всех других его ремарок, без которых он не оставляет почти ни одного слова героя (до последней по крайней мере части диалога, когда зачин переходит к ней); после слов, являющихся продолжением его неопределенного звука — «а!»: «а я было совсем и позабыл. Притом, вишь, дождик», следует снова — «он опять зевнул». Через несколько строк дальше: «и он наморщил свой т у п о й н о с», «...выговаривал слова небрежно и несколько в н о с...», «он спокойно потянулся и опять з е в н у л», «он произнес эти слова как бы и з ж е л у д к а...» и т. д., и т. д. Пока наконец автор не вмешивается длиннейшей тирадой

непосредственно уже от себя, тем самым обнажая внутренние личные причины, определившие и композицию, и стилистические детали рассказа: «Он лежал, развалиясь как султан...» и дальше: «Я, признаюсь, с негодованием рассматривал его красное лицо, на котором сквозь притворно презрительное равнодушное проглядывало удовлетворенное, пресыщенное самолюбие». Зато, как и следовало ожидать, ремарки, сопровождающие ее реплики, все в строго выдержанном сентиментальном стиле в полном соответствии с живописным ее портретом: «печально промолвила...», «уныло отвечала...», «бедняжка глубоко вздохнула...», «слегка раскрыла губы, как ребенок...», «простирала трепещущие руки...», «слезы полились у нее ручьем...» и т. д., и т. д.

Эта подчиненность диалога части описательной, которая является основной, роль его как бы преимущественно иллюстративная, сказывается и в тех двух вставочных эпизодах, которые в ходе развития концепции являются лишними, созданными, по-видимому, с целью еще раз контрастно сопоставить героя и героиню в отношении их к природе: в ее «трепещущих руках букет полевых цветов», он же смотрит на природу «сквозь стеклышко в бронзовой оправе». Здесь диалог прерывается на целую страницу лирическим отступлением, кончающимся внезапно обрывающейся антитезой: «А он», за которой следует многозначительное авторское многоточие, долженствующее усилить ожидаемый драматический эффект. «В ее грустном взоре было столько нежной преданности, благоговейной покорности и любви... Она... и простилась с ним, и любовалась им в последний раз... вся душа ее доверчиво, страстно раскрывалась перед ним, тянулась, ластилась к нему...», а он... «он уронил васильки на траву, достал из бокового кармана пальто круглое стеклышко в бронзовой оправе и принялся втискивать его в глаз...». Это сопоставление двух поз, друг друга оттеняющих, для героя было бы в высшей степени невыгодно, если бы сам автор не уничтожил своего столь яркого эффекта следующей сейчас же за ним комической сценой с лорнетом, в которой участвует и героиня. Эмоциональная настроенность, ради которой было потрачено столько усилий, совершенно исчезает под влиянием вдруг ворвавшегося легкого фарса. Слабая дань реалистической эстетике

лишь ярче подчеркивает основной сентиментальный характер концепции. Приходится насильственно вернуться в прежнее эмоциональное русло, и мотив, который нас вводит в него, самим автором дан как мотив неожиданный: «Ах, Виктор Александрович, как это будет нам быть без вас! — сказала она в друг». И дальше уже прежние приемы; его ответ о прелести городской культуры и о «скверности» в «деревне зимой» снова сопровождается длинной, на этот раз усложненной, по контрасту построенной, ремаркой: «он снисходительно потрепал ее по плечу; она тихонько достала с своего плеча его руку и... поцеловала...», «слушала его с пожирающим вниманием, слегка раскрыв губы, как ребенок...».

Мы подходим к последнему мотиву, мотиву прощания, в котором эмоциональная сторона должна стать доминирующей. Тургенев крайне упрощает его со стороны смысловой, сосредоточив его на повторениях одних и тех же слов: «хоть бы доброе словечко на прощанье...», «хоть бы словечко...», «хоть бы словечко на прощанье...», «хоть бы словечко...», «хоть бы одно...» — с соответствующими вставками: «едва сдерживая слезы...», «слезы полились ручьем...», «всхлипывая и закрыв лицо обеими руками...», и, наконец: «внезапные надрывающие грудь рыдания». И затем следует такая сентиментально-романтическая поза: «она повалилась лицом на траву и горько-горько заплакала...», «долго сдержанное горе хлынуло, наконец, потоком». И в довершение всей сцены дается наконец последний эффект: «Прошло несколько мгновений... Она притихла, подняла голову, вскочила, оглянулась и всплеснула руками; хотела было бежать за ним, но ноги у ней подкосились — она упала на колени...»; дальше авторское многоточие. Лирический драматизм достиг высшего напряжения, автор больше не в состоянии удержаться от вмешательства на этот раз уже в ход действия: «Я не выдержал и бросился к ней», но случилось так, что и она, героиня, тоже не выдержала надоедливости его вмешательства: «с слабым криком поднялась и исчезла за деревьями, оставив разбросанные цветы на земле», и автора с его настроением. Новеллу завершает лирическая концовка.

Мы снова возвращаемся к первой системе образов,

к пейзажу, который моментально резко меняется, согласно авторской воле. Кончилось лето героини, наступила осень с ее бурями и тревогами; художник смотрит на природу уже иными глазами и иное видит в ней: нет прежней тишины и прежнего еще летнего тепла, лучи солнца «как будто поблекли и похолодели». Исчезло очарование от белой березки с тонким станом, вспыхивающей на солнце своей красной и желтой листвой. Автор покидает лесок и выходит в поле. «Порывистый ветер быстро мчался мне навстречу (автор, как и вначале, об осине, опять говорит от себя) через желтое высохшее жнивье», «стремились мимо, через дорогу, вдоль опушки, маленькие покоробленные листья». Душа встревожена; видятся еще более зловещие признаки приближающейся зимы. «Высоко... тяжело и резко рассекая воздух крылами, пролетел осторожный ворон». Ворон, птица зловещая, «повернул голову, посмотрел на меня сбоку, взмыл и, отрывисто каркая, скрылся за лесом...». А там, в довершение, «кто-то проехал за обнаженным холмом, громко стуча пустой телегой». Так возникают в ассоциации страшный признак смерти — обнаженный холм, стук пустой телеги, к т о - т о проехал.

Этот импрессионистически-символистический набросок — один из не часто встречающихся в тургеневских пейзажах — ослаблен последней сентиментальной концовкой: «образ бедной Акулины долго не выходил из моей головы, и васильки ее, давно увядшие, до сих пор хранятся у меня...»

III

Анализируя «Свидание» со стороны архитектоники и художественных его приемов, нам казалось, что в этом довольно позднем произведении Тургенев все еще в русле сентиментально-романтической школы. Генезис рассказа мы постулировали как лирический; замысел искал и находил свое воплощение преимущественно в первой системе образов, в пейзаже, который играет роль направляющую по отношению к драматической части рассказа, к диалогу.

Мы особо еще подчеркивали манеру Тургенева как пейзажиста: он детально вырисовывает картину, рас-

полагая ее в правильной последовательности пространственного порядка, пользуясь чаще цветами и красками, чем звуками или анимистическими эпитетами.

Является ли этот рассказ для Тургенева типичным? Не одна ли из последних даней в нем полосе преодолевающейся и вскоре ставшей преодоленной? Вопрос этот настолько серьезен, в особенности ввиду господствующего мнения о нем как о писателе-«реалисте», объективно отражающем в своем творчестве общественные течения своего времени, что отвечать на него можно только после детального изучения во всех направлениях всего его творчества. Я поэтому вопрос только ставлю, но не разрешаю. Сознаюсь, однако: лично я полагаю, что рано или поздно ответ будет дан на него утвердительный. И тогда в русской литературе станет меньше еще одним «объективным писателем», как его до сих пор понимали в ходячем смысле этого термина. Будет он потом, после 1850 года, усиленно искать синтеза между разными стилями в тогдашней литературе, будут требовать к себе приспособления с его стороны новые формы — повесть и роман на том уровне, на котором они находились в западной литературе, влияя на литературу русскую, — несмотря на все эти обстоятельства, струя, указанная в «Свидании», останется в его творчестве очень сильной, я бы сказал, наиболее близкой его сердцу, его художественному темпераменту. Недаром он закончит свой творческий путь «Стихотворениями в прозе».

Но если относительно «Свидания», его типичности для Тургенева, еще можно и должно спрашивать, то рассказ Чехова «Егерь», безусловно, характерен для него, и та манера, те художественные приемы, которые мы улавливаем здесь, в этом рассказе, — это обычные чеховские приемы, с большей или меньшей яркостью определяющие большинство его художественных концепций. В ходе анализа я буду подчеркивать эти индивидуальные особенности его художественных приемов, а пока снова остановлюсь на вопросе о влиянии. Он требует к себе усиленного внимания, потому что слишком важна методологическая сторона, в нем заключающаяся. В сущности, дух его веет всюду и по сию пору — его принцип обезличения. Недостаточность интереса, еще чаще — полное

отсутствие этого интереса к данной творческой индивидуальности лежит в основе недавно еще самой боевой школы в истории нашей литературы — школы формального метода. Здесь, в сущности, две крайности сходятся: пыпинизм и шкловскизм (Шкловский как самый яркий представитель) подают друг другу руку, сами пока еще не ведая, насколько они в этом отношении близки между собою. Пыпин брал у Пушкина, Лермонтова, Гоголя, у следующего поколения, у Достоевского, Тургенева, Толстого лишь то, что могло вписаться в общие скобки; все бралось с точки зрения общественных идей. Наши формисты делают то же самое — с точки зрения формы. А между тем зачинателем, организующим началом всякой школы, является ведь только индивидуальность. Изучаем ли мы идеи, формальные традиции — элементы языка, как они организуются в художественном творчестве, сюжеты ли, приемы построения или философские воззрения — они синтезируются каждым художником по-своему, и чем больше художник, чем своеобразнее его синтез, тем чаще он становится во главе новой школы, и первый момент ее появления есть в то же время уже и момент ее разрушения, поскольку вместе с ней приходят и первые признаки распада этого своеобразного синтеза — идущее по следам эпигонство. Так идет неустанная борьба между рождением и смертью, между заново и по-новому оформленным материалом * и стремлением этого материала к своей хаотической стихии, к косности. Синтез стережет в самом начале его пути опасность школы, первые признаки банальности у эпигонов. То первая ступень падения. Когда школа начинает расти количественно и художественные приемы или идеи, однажды столь своеобразные, делаются достоянием уже множества, тогда приходят последние ее дни; формы попадают в бульварную литературу, художественные приемы — в газетную хронику, а стиль (как своеобразная, всегда индивидуальная организация элементов языка данным художником) — в словарную безличную массу. Историки формального метода должны будут

* Под материалом разумею здесь не содержание, а формальные элементы синтеза — стилистические приемы рисовки и т. д., распространенные в данную литературную эпоху или унаследованные из прошлого.

учесть эту огромную методологическую ошибку свою, сосредоточить как можно больше внимания — во всяком случае, больше, чем до сих пор, — на моменте зарождения всякой школы, на своеобразии синтетического построения зачинателем эпохи — на том, как, в каком новом сочетании он использует эти элементы старых традиций — в соединении ли с элементами, господствующими в литературе этой эпохи, взамен их или в соединении с элементами, «возникающими из ничего», из данного индивидуального творческого мира.

Возвращаемся к вопросу о влиянии в этом частном случае — о влиянии тургеневского «Свидания» на «Егеря» Чехова. Если мы изыдем оба эти рассказа из органической цепи художественных концепций, характеризующих каждого из них как данную исключительную творческую индивидуальность, не будем считаться с исходным моментом авторского замысла, с его господствующей системой образов, со всем своеобразием его приемов построения вообще и в каждом отдельном произведении в частности — словом, если принять на один момент, что перед исследователем литературы стоит только одна задача — задача отыскания подобного, как первая ступень всякого научного обобщения, и тогда перед нами не два органически объединенных, до конца своеобразных и цельных существа, а два явления или две группы явлений, как все в материальном мире поддающихся разложению и новой группировке по признакам сходства и различия. Если стать на последнюю точку зрения, то сразу обнаружится множество фактов, явно свидетельствующих о зависимости одного писателя от другого — Чехова от Тургенева, — фактов, устанавливающих эту зависимость не только со стороны сюжетной, но и со стороны стиля и даже во множестве отдельных деталей. И в самом деле как будто так; мы сейчас приведем, помимо указанных уже в первой главе, еще целый ряд параллелей и совпадений, на первый взгляд очень убедительных.

Начнем с темы: мы уже выше указывали, что сходство как будто полное. В обоих рассказах в пределах одной и той же сюжетной схемы тема, в смысле психического ее наполнения, ставится весьма сходно: героиня — нежно, беззаветно любит, он — равнодушен, с презрением относится к ее любви.

Основной момент концепции взят в обоих рассказах одинаковый — происходит свидание, во время которого выясняется их связь в прошлом и взаимные отношения в будущем, — можно назвать это узловым моментом сюжетного построения. И дальше, в смысле бытовой обстановки: герои обоих рассказов — люди, оторвавшиеся от крестьянского быта, живут у господ, носят платье с барского плеча, к крестьянству относятся презрительно. А героини — целиком в этом крестьянском быту и не представляют себе иной жизни, кроме крестьянской. Еще такая крупная черта: герои считают себя образованными, «понимающими» и самовлюбленно подчеркивают свое «культурное» превосходство над героинями, которые лишь робко пробуют отстаивать свое личное достоинство.

Сюжет «Свидания» дважды использован Тургеневым в «Записках охотника» (мы берем «Записки охотника», поскольку в них среда по преимуществу крестьянская) — кроме «Свидания» еще в рассказе «Ермолай и мельничиха». Ермолай — охотник, как и егерь. Сюжеты обоих тургеневских рассказов в своеобразном сочетании могли дать Чехову сюжет его «Егеря», в частности из «Ермолая и мельничихи» — мотив семейной жизни Ермолая, отношение его к жене, а также несколько черт его характера. В дальнейшем при сопоставлении с «Егерем» будем пользоваться обоими рассказами Тургенева. Вот еще, помимо указанного, какие разительные совпадения в детализации отдельных мотивов:

МОТИВ ОТНОШЕНИЯ К КРЕСТЬЯНСКОЙ ЖИЗНИ:

«Свидание» Тургенева.

«Егерь» Чехова.

Виктор Александрович:

«Нам с барином нельзя же здесь остаться; теперь скоро зима, а в деревне зимой... просто скверность. То ли дело в Петербурге!.. Дома какие, улицы, а общество, образование — просто удивлень».

Егор Власыч:

«Мне чтоб и кровать была, и чай хороший, и разговоры деликатные... чтоб все степени мне были, а у тебя там на деревне беднота, копать... я и дня не выживу...»

МОТИВ УНИЖЕНИЯ:

«Свидание»

«Егерь»

Виктор Александрович:

«К чему я тебе это все говорю? Ведь ты этого понять не можешь».

Акулина:

«Отчего же, Виктор Александрович? Я поняла; я все поняла».

Егор Власыч:

«Ты баба, не понимаешь, а это понимать надо».

Пелагея:

«Я понимаю, Егор Власыч!»

Или еще целый ряд таких совпадений: оба героя злятся, что бабы собираются плакать, а бабы уверяют: одна — что не плачет, другая — что не будет плакать. Акулина умоляет своего возлюбленного: «хоть бы словечко!» Четыре раза на одной странице этот мотив мольбы, и с каждым разом усиливается его эмоциональный тон. Так же построен мотив мольбы Пелагеи в «Егере»: «Хоть бы разочек зашли!» В архитектурном отношении, с точки зрения эмоциональной, в «Егере» это лейтмотив для всего рассказа, в «Свидании» — для самой ответственной части диалога. Акулина говорит в одном месте: «Виктор Александрович, вам грешно». Пелагея: «Грех, Егор Власыч!» В «Егере» есть имя Акулины.

Обратимся теперь к рассказу «Ермолай и мельничиха». Егерь воспринят в движении, и впечатление остается такое, что вне движения, в небродячем состоянии, мы его как-то и не представляем. В «Ермолае» это основное восприятие бродячести особенно подчеркнуто. «Ермолай был... беззаботен как птица... сильно любил выпить, не уживался на месте и... улепетывал верст пятьдесят в сутки». Следует сейчас же особая коротенькая сцена как иллюстрация этой неуживчивости его: он «любил покалякать с хорошим человеком, особенно за чаркой, но и то недолго: встанет, бывало, и пойдет. «Да куда ты, черт, идешь? Ночь на дворе». — «А в Чаплино». — «Да на что тебе тащиться в Чаплино, за десять верст?» — «А там у Софрона-мужичка переночевать». — «Да ночуй здесь». — «Нет уж, нельзя». И пойдет, — продолжает автор от себя, — Ермолай с своим Валеткой (неразручная его собака) в темную ночь, через кусты да водо-

моини, а мужичок Софрон его, пожалуй, к себе на двор не пустит, да еще, чего доброго, шею ему на-мнет».

Или мотив отношения Ермолая к жене: «он ходил к ней раз в неделю. Жила она в дрянной... избенке, перебивалась кое-как и кое-чем... и вообще терпела участь горькую. Ермолай... обходился с ней жестоко и грубо... и бедная его жена не знала, чем угодить ему... на последнюю копейку покупала ему вина и подобострастно покрывала его своим тулупом...» Этот же мотив лежит в основе и «Егеря», является главным определяющим моментом в смысле завязки сюжета и психологической трактовки отношений Егора и Пелагеи. На просьбу Пелагеи: «А когда же в деревню придете?» Егор отвечает: «Незачем. Тверезый никогда не приду, а от пьяного тебе мало корысти. Злоблюсь я пьяный». Можно бы еще привести и следующее совпадение: Ермолай был единственный в округе по уменью «отыскивать по чутью дичь, подманивать перепелов» и т. д. Гордость Егеря на том и зиждется, что он первый охотник во всем уезде.

Так, по-видимому, властно толкают нас факты к тому, чтобы признать здесь влияние Тургенева на Чехова, и стережет большим соблазном следующая гипотеза: Чехов создал своего «Егеря» под воздействием именно обоих рассказов; он взял «Ермолая» и «Свидание», «перетолок» один сюжет с другим, одни мотивы из второстепенных превратил в главные, а из главных во второстепенные; взял то же психическое содержание, что в «Свидании», поставил героев на том же фоне — и получился «Егерь». И надо думать, что если б речь шла о таких двух писателях, из которых один иностранный, или расстояние между которыми было бы так, приблизительно, около столетия, то приведенные мною параллели и совпадения показались бы весьма убедительными для того, чтобы неминуемо признать здесь акт заимствования, зависимость и т. п.

Но что здесь не было сознательного влияния, сознательного творческого акта по сходству или по контрасту — мы уже знаем из приведенного нами в первой главе письма Чехова к Григоровичу о «Егере» же. Остается допустить влияние бессознательное, то, что называется реминисценцией. И здесь мы снова ставим тот же вопрос, поскольку

речь идет по крайней мере о сюжете, столь несложном, и даже о теме, в психологической ее части: что именно обязывает нас к признанию акта влияния как единственного объяснения для приведенных выше параллелей и совпадений? Почему это непременно материал литературный, а не житейский? Почему сюжет и психологическая трактовка героев, прикрепленных к определенной среде, не могли бы быть взяты из окружающей действительности? Не было особенным новшеством и во времена молодого Тургенева брать сюжеты из крестьянской среды, и разворачивать их, и оформлять материал в пределах такой сюжетной схемы, по принципам реалистическим. Тем более во времена Чехова, после выработавшихся крепких традиций народнической струи в литературе.

Но допустим, что это так, что тут в самом деле было нечто похожее на влияние: то, что Чехов знал Тургенева и, по всей вероятности, читал его очень внимательно, нашло свое отражение в сюжете и в психической трактовке «Егеря». К каким же это выводам нас обязывает? К тому, что Чехов брал материал для оформления у своих предшественников? Но до тех пор, пока мы рассматриваем заимствованное лишь как материал — это само собою разумеется, — источник его ни в какой степени не интересен, по крайней мере для истории литературы, как таковой; не все ли равно, что художник претворяет в процессе своего творчества, книжный или житейский материал?

История литературы начинается только с того момента, когда она приступает к анализу процесса и средств оформления: перед нами два органически цельных произведения. Это прекрасная, счастливая случайность, когда они оба разрабатывают одну и ту же или очень сходную тему. Как каждый ее разрабатывает? В чем совпадение и в чем различие? Отнюдь не в смысле сюжетном и не в смысле тематическом, а прежде всего и главнее всего в композиционном отношении, понимая под композицией то специфически целевое, основное задание данного художника, которое и делает это произведение органически единым и цельным, а после — уже его творческую манеру, его художественные приемы, его стиль как производное, как средства, которыми он пользуется при разрешении своей композиционной задачи. Вот что нужно изучать, и только это одно и нужно и важно

при сопоставлении двух писателей, по крайне счастливому случаю писавших на один и тот же или сходный сюжет или тему.

Скажут: мы ломимся в открытую дверь — никто, в сущности, и не придает вопросу о влиянии, в плоскости по крайней мере сюжетной, столь самодовлекющего значения. Если б это было так! Но, к великому сожалению, пока этого еще нет. Правда, исследователи чувствуют здесь что-то неладное — они видят, с большей или меньшей ясностью, всю недостаточность прежних авторитетных работ в плоскости вопроса о влиянии, и они начинают, бессознательно для самих себя, лицемерить, туманными, подчас громкими фразами и всегда чрезвычайно общо говорить о влиянии в духе, в идеологии, и о конгениальности и тому подобных туманностях. И в результате получается нечто гораздо более худшее, чем старая, наивная постановка вопроса о влиянии. Тогда была хоть ясность методологическая: есть десять, примерно, мотивов, сходных в сюжетах, — было влияние сюжетное, нет — влияние под сомнением. Вглубь, правда, не шли, но не мешали другим идти, а материал пока накапливался. Теперь же пути часто оказываются слишком засоренными, и много сил приходится тратить даром на простую расчистку.

Историки литературы — общественники, философы, психологи, формисты — изучали до сих пор преимущественно крупных художников, зачинателей школы. Для их целей — в особенности для общественников и формистов — годились бы в такой же степени, а может быть, еще в большей, писатели гораздо менее крупные, писатели полузабытые или совсем забытые: их уместить в широчайших схемах, их исчерпать почти без остатка теми элементами, которые в таких случаях берутся за скобки, — гораздо легче и гораздо справедливее. Но инстинкт здесь проявляется правительный. Пути никому не заказаны; если хотят изучать — и уже приступают к такому изучению — литературу «безымянную» или «малоименную»: водевилиста ли Кони, какого-нибудь Машкова, Павлова или Буткова и т. д., и т. д., на них прослеживая нарастание каких-нибудь новых литературных приемов или постепенное разложение приемов старых, господствующих традиций, — то к такого рода работам можно и должно относиться в общем,

конечно, положительно. Так именно поступают те, которые хотят быть последовательными вопреки этому здоровому инстинкту. Инстинкт, однако, прав; он потому и направляет обычно внимание на больших художников, начинателей школы, что здесь, при изучении унавоживателей почвы, грозит такая большая опасность, как отсутствие или, во всяком случае, недостаточная ясность перспективы, незнание или спутанное знание того, на кого или на что следует ориентироваться, в ком или в чем и как, конкретно, в деталях, реализовалась та цель, которую мы берем себе как руководящее начало при исследовании процесса того или другого отрезка исторического пути в какой-нибудь области.

Стоя на точке зрения органической преемственности в пределах данного исторического момента как отдельного звена всей бесконечной эволюционной цепи, мы именно предпочитаем пока прежний объект изучения. Предо мною большой художник, основатель школы, самый яркий воплощение устремлений своей эпохи. Я изучаю его во всех направлениях — устанавливаю систему его образов, из них один или несколько центральных, около которых группируются остальные; определяю его композиционные основы, его творческую манеру, его стиль, его идеологию, которую он выявляет в своих творениях, и т. д., и т. д. Беру потом предшествующее ему однотопное яркое звено, тоже создателя школы. Изучаю и его в тех же направлениях, как и первого, и только тогда я могу установить то новое, тот прирост, если можно так выразиться в данном случае, что внес собой второй, последующий творец, его школа. Вот здесь-то, повторяю, сходство тем и — еще больше — совпадение деталей может оказаться очень полезным в смысле выяснения этих этапов, и здесь-то преимущественно я признаю за вопросом о влиянии известное научное значение. Суть дела не столько в соблюдении известных правил, тех или других методических приемов, которые делают данную гипотезу о влиянии более или менее доказательной. Еще и еще раз — не всякое влияние и не всякое заимствование, будь оно трижды доказано, имеет право на признание за ним серьезной научной ценности, по крайней мере историко-литературной. Если материал или даже прием совершенно переработан или изменен и входит в со-

вершенно иную органическую систему идей или образов, тогда он решительно ничем не отличается от всякого другого материала, от факта, взятого из окружающей жизни, от любого из того неисчислимого множества вспомогательных средств, при помощи которых художник стремится выявить себя как творец своей эпохи. Смежной области — психологии художественного творчества — есть над чем поработать здесь: это одна из прямых ее задач — выяснить и объяснить, как протекает этот процесс переработки данного житейского или литературного сюжета, какие мотивы отбрасываются, как осложняются другие, в силу каких причин психологических происходит все это и т. п. И мы ясно учитываем, насколько научно-добросовестные ответы на подобные вопросы важны и нужны историку литературы. Но пока следует точно знать пределы своей области и отнюдь не переступить через положенные грани.

Мы повторяем, в плоскости наших историко-литературных интересов есть случаи влияния, с точки зрения методической, бесспорные, но очень малоценные, как есть и обратные случаи, когда достаточным бывает одного какого-нибудь намека, самого отдаленного сходства, чтобы сразу признать, что перед нами явная преемственность, что здесь протекает тот же процесс развертывания тех же идей или образов.

Возражат мне обычным трюизмом, что я слишком упрощаю исторический путь, вытягиваю его по прямой линии, от звена к звену, а он извилист и тянется вовсе не обязательно вперед, а, может быть, назад, в сторону, кто его знает куда. Во всяком случае, он полон перебоев, капризов, потрясений; нет такого художника, который восходит к одному предшественнику, а не сразу к нескольким или многим. А сколько вносится в литературу извне или малыми величинами, художниками третьестепенными. Я не исповедую здесь никакой метафизики, идею прогресса оставляю в стороне... И все же смею отстаивать свою упрощенную схему как основной стержень, вокруг которого пока должно вращаться изучение литературы. Нужно сначала установить эти наиболее яркие звенья, выяснить эти главные вехи и преемственность между ними, а потом уже исследовать промежутки, вносить коррективы, указывая на осложняющие перебои, на все, что привнесено извне, на остатки стари-

ны, сохранившиеся в строе новых образов и идей, и т. д.

В сущности, даже и эта схема, быть может, слишком сложна. Не правильнее ли было бы указать, что наше время, наше положение требует пока одних только монографий, и чтобы они так писались, как будто никого, кроме этого художника, нет и не было, чтобы Грибоедов изучался без Мольера, Достоевский — вне Бальзака или Гофмана, Толстой без Стерна, Пушкин или Лермонтов — вне всякой связи с Байроном. По путям якобы приближений мы все больше и больше удаляемся от наших объектов изучения. Единственный метод работы, который нам теперь приличествует, — это метод строго феноменологический в тесных пределах только одного, данного художника.

IV

Но перейдем к анализу рассказа Чехова «Егерь».

В практической эстетике Чехова есть один очень важный принцип, который он часто выдвигает в своих письмах к писателям, когда разбирает их или свои собственные художественные произведения. Это принцип художественной экономии, неумолимо строгое требование к себе и ко всей пишущей братии: «дорозжить деталями», деталь нужна не сама по себе, а лишь постольку, поскольку она потом в ходе действия должна быть использована; даром не должна пропадать ни одна черточка. И еще один принцип: поменьше лиризма, поменьше открывания авторской души. «Кому нужны мои или твои переживания... — пишет он неоднократно своему брату, — пиши о жизни, из самой обыденной жизни, как Иван Иванович женился на Марье Ивановне...» Так осознал Чехов то новое, что внес с собою в литературу, так осмысливает и оправдывает он — настаивая на их абсолютной ценности — свою своеобразную форму и связанные с нею художественные приемы. Скупость на детали, особая сконцентрированность вокруг основного зерна замысла и отказ от «лиризма» — это очень характерно для всего Чехова, в том числе и для ранних его произведений, к которым относится и «Егерь».

С отказом от лиризма у него связано, как мы знаем, требование — не размазывать природу. Как и «Свидание», «Егерь» тоже открывается пейзажем:

чистое небо, выжженная трава и неподвижный лес. Мы отмечаем прежде всего, что пейзаж лишен декоративности; язык обыденный, «репортерский», и сознательная скудость на эпитеты. «Знойный и душный полдень» — это основное восприятие, как бы физико-психический фон, на котором должен быть развернут рассказ. Так он и начинается. Дальше: «На небе ни облачка...» Оба предложения, связанные между собой в порядке причинности, поддерживают друг друга, и паузой, обозначенной авторским многоточием, отдалены от следующих элементов пейзажа, эмоциональная окраска которых уже более сгущена. «Выжженная солнцем трава глядит уныло, безнадежно: хоть и будет дождь, но уж не зеленеть ей...» Синтаксический строй фразы, в частности: «уж не зеленеть ей...» дает ощущение этой безнадежности. Восприятие леса дано приемом олицетворения, и не при помощи эпитетов — красок, прилагательных, а при помощи главным образом глаголов. «Лес стоит молча, неподвижно, словно всматривается куда-то своими верхушками или ждет чего-то». Это ощущение духоты летнего зноя, томительной неподвижности кругом, которая вызывается скупой набросанным пейзажем, будет проявляться прежде всего в замедленном темпе всего рассказа, а также и в способе обрисовки действующих лиц: в диалоге, в их движениях.

Пейзаж как таковой себе не довлеет. Он введен в круг обыденных человеческих переживаний; природа как причина известных физических и душевных состояний, но отнюдь не как предмет, которым любуются или восхищаются. Вызвав то ощущение, которое ему нужно было, Чехов немедленно же переходит к человеку.

«По краю сечи лениво, вразвалку, плетется (все три слова семантически связаны с пейзажем) высокий, узкоплечий мужчина лет сорока, в красной рубахе, латаных, господских штанах и в больших сапогах». Портрет пока еще не весь. Такие детали, как «красная рубаха» и «большие сапоги», будут потом использованы. Все, что здесь дано, нужно сейчас же, поскольку сразу вызывает представление о человеке неопределенного «звания»: есть в нем что-то легкое, подвижное и в то же время гордое («узкие плечи, высокий рост»), внебытовое,

если можно так выразиться, «внеколейное» (латаные коленки, господские штаны и большие сапоги).

Фигура мужчины схвачена в движении — «плетется он по дороге». Представляется возможность, как бы к случаю, ввести еще один элемент в картину пейзажа — в ходе рассказа он вскоре понадобится как место действия, быть может, — как увидим ниже — и как носитель определенного символического значения: направо от дороги «зеленеет сеча; налево, до самого горизонта, тянется золотое море поспевшей ржи». Легким неподчеркнутым контрастом обрисованы сеча и поле («зеленеет» — «золотистое»); дорога — грань между ними, на ней и произойдет свидание действующих лиц: связанные с разными стихиями, крестьянским полем и вольным лесом, они сойдутся на один момент вместе, с тем чтобы сейчас же разойтись, вернуться каждому в свое лоно.

«Он красен и вспотел». Дорисовывается, после перебоя мотивом пейзажным, его портрет, преимущественно при помощи признаков, так сказать, профессионального характера. Предварительно дается еще одна деталь костюма, которая тоже будет использована в самом конце рассказа, в момент разрешения постепенно нарастающей в нем, по мере приближения к концу, эмоциональности: «на его красивой белокурой голове ухарски сидит белый картузик с прямым жокейским козырьком...» А дальше эти признаки: «через плечо ягдташ со скомканным петухом-тетеревом, в руках двухстволка с взведенными курками и тощий пес впереди, обнюхивающий кустарники».

Так рисуются попеременно природа и человек, сдержанно, скупно; природа — в самых общих чертах, в пределах тех восприятий, которые понадобятся здесь, в ходе рассказа; человек — несколько щедрее, более детально, но преимущественно в движении и движениями и признаками профессиональными. Так пребываем мы с самого начала во власти как бы самих явлений, а не отношений к ним автора: «лиризм» отсутствует, тон беспристрастно объективен. Эти свойства сказываются также и в самом моменте ввода первого сюжетного мотива, мотива встречи; вместо тургеневской нарочитости заранее назначенного свидания, авторского подсматривания, подслушивания и в конце еще вмешательства его — здесь встреча неожиданная: каждый идет своей дорогой, в жизни

люди сталкиваются на каком-нибудь пункте пересечения своих путевых линий — чаще всего случайно.

Подчеркивается вторично, в обобщающей по смыслу фразе, эмоциональный тон, заранее данный в пейзаже: «кругом тихо, ни звука... Все живое попряталось от зноя», после чего и начинается драматическая часть рассказа, она же и основная, и занимает почти весь рассказ. Охотник слышит вдруг тихий зов: «Егор Власыч!» Он вздрагивает и, оглядевшись, хмурит брови». Его реакция на зов (вздрагивает) и на существо, его окликнувшее (оглядевшись, хмурит брови) заранее усиливает наше внимание ко второму человеческому образу, который обрисовывается еще скупее, чем первый, всего тремя чертами: «возле него, словно из земли выросши, стоит бледнолицая баба лет тридцати, с серпом в руке». Это весь ее портрет, в дальнейшем не прибавится к нему ни единой детали, несмотря на то, что значение ее в рассказе будет к концу все усиливаться, и ей-то, ее душевному переживанию, придется вынести на себе главную смысловую и эмоциональную его тяжесть. Получается, на первый взгляд, совершенно неожиданное, в композиционном смысле, взаимоотношение между степенью детализации портрета и его ролью в общей концепции со стороны эмоциональной: они оказываются не прямо, а обратно пропорциональны: чем богаче, сгущеннее психическая насыщенность образа, тем более общо он обрисован.

Плетение психического узора начинается одновременно с появлением первого сюжетного мотива. Объективно обрисованные образы не вызывают к себе никакого предвзятого отношения, и в некотором отдалении, совершенно свободны от авторской заинтересованности, остаемся и мы до конца во власти самых событий и реакций на них действующих лиц. Она дается, эта психологическая завязка, последовательно в двух плоскостях: в плоскости личных отношений, в которой будет разворачиваться личная их драма, и в плоскости более углубленной, в сфере столкновения двух исконных противоположных стихий, представителями которых они и будут. Дается отнюдь не подчеркнуто, а в тонких, едва заметных нюансах контрастности: путем ли сопоставления, в пределах синтаксического целого, двух эмоционально

друг друга оттеняющих предложений (начального «хмурит брови» и конечного «она старается заглянуть в его лицо и застенчиво улыбается») или в виде ремарки («останавливаясь и медленно спуская курки»), предшествующей вопросу, который он к ней обращает («как же это ты сюда попала?»); заполняя собою удлиненную паузу, цель которой крайне замедлить темп в соответствии с нерешительностью и колебаниями героя, ремарка эта исполняет здесь еще одну роль, поскольку она сильнее подчеркивает значение ее ответа: «тут из нашей деревни бабы работают, так вот и я с ними». В ее ответе и раскрыто и художественно обосновано символическое значение главного портретного ее признака: «с серпом в руке», и вместе с тем выдвинута именно эта вторая, более углубленная плоскость, которая и порождает их личную драму, то, что они друг другу противостоят не случайно, а есть между ними коренное неодолимое расхождение, они люди разных стихий: он лесной, подвижный, со своей «вольной» правдой, она же — неподвижная, несвободная и к земле прикрепленная (ср.: «возле него, словно из земли выросши»).

Это первое осложнение в развертывании художественной концепции (две плоскости) влечет за собою еще одно — расширение рамок в смысле времени: сквозь разрез настоящего, момент свидания, виднеется как основа все передуманное и пережитое в прошлом, которое проецируется на расстоянии полжизни — целых двенадцати лет; драматичность от этого углубляется до степени трагического; перед нами (правда, еще в скрытом виде) элементы приближающегося символизма, первое предчувствие его нарастающей волны. Через конкретно внешнее, бытовое идемы в глубь совершающегося и снова возвращаемся в быт, в плоскость конкретной повседневности, — так оно и располагается, дальнейшее, в плане архитектурном, как бы по трем последовательным частям, причем эмоциональная струя, в начале поддерживаемая одними ремарками («застенчиво улыбается», «нежно глядя», «от ее лица дышит счастьем», «стыдясь своей радости»), почти исчезая в центральной части, в осложненном и органически непрерывном диалоге, по мере приближения к концу снова появляется, быстро нарастает, сгущается и, доминируя над всеми остальными элементами, своеобразно окраши-

вает, в качестве завершающего финала, всю концепцию рассказа. Это, в сущности, та же архитектоника, что и в драмах Чехова, благодаря которой они и определяются как драмы настроения.

Драма личных отношений в плоскости бытовой начинается с воспроизведения некоторых моментов ближайшего прошлого в ее просьбе-жалобе, кончающейся словами: «Эх, Егор Власыч, Егор Власыч! Хоть бы разочек зашли!» Просьба является финалом длинной ее реплики, построенной по приему усиливающей антитезы (в логическом порядке: несмотря на то...): «как заходили на Святой в о д ы н а п и т ь с я, так с той поры вас и не видали... На Святой на минутку зашли... в пьяном виде... Побранили, побили и ушли...» Оттеняется вся глубина ее любви, мотив которой намечен в первом моменте появления, и дан вторично и более уже ясно в самом начале ее реплики в виде ремарки («говорит, нежно глядя надвигающиеся плечи и лопатки охотника»); здесь он усилен, как я уже говорил, при помощи антитезы: несмотря ни на что — «уж я ждала, ждала... Глаза все проглядела, вас поджидаючи...». И дальше просьба: «Эх, Егор Власыч...»

Не подлежит сомнению, что перед нами явная устремленность автора к полному подчинению сюжета тематике, поскольку мотивы сюжетные даны здесь вскользь, главное же внимание сосредоточивается преимущественно на психическом содержании героини в данный драматический момент. Его ответ: «что же мне у тебя делать-то» — еще больше подчеркивает это, так как на фоне ее реплики ответ воспринимается главным образом как намеренно выраженное равнодушие, что и служит причиной изменения диалога, как в смысле понижения его эмоциональной насыщенности, так и самой темы разговора. «Оно, конечно, делать нечего, да так... все-таки ж хозяйство... Поглядеть, как и что... Вы хозяин», — говорит она. И как бы боясь, чтобы свидание не оборвалось в самом начале, продолжает в ином совершенно тоне: «Ишь ты, тетерьку подстрелили, Егор Власыч!» Это своего рода восхищение его искусством должно настроить его на большую уступчивость, и сейчас же вслед за этим: «Да вы бы сели отдохнули».

Следует длительная пауза между ее предложением («вы бы сели отдохнули») и его нерешительным

согласием («посидеть? пожалуй...»), очевидно, соответствующая его колебанию, согласиться ли. И здесь Чехов намеренно замедляет темп и в то же время задерживает диалог, перебивая его тремя довольно длинными ремарками, из которых две относятся к ней, и обе они эмоционального характера. Первая («Пелагея смеется, как дурочка, и глядит вверх на лицо Егора... От лица ее так и дышит счастьем»), предшествуя его ответу, явно рассчитана на то, чтобы вновь поднять ослабевшую эмоциональную напряженность от последней ее реплики («оно, конечно, делать нечего...»), так сказать, деформировать ее прямой смысл. Вторая ремарка после нерешительного его ответа («посидеть? пожалуй...») имеет в виду оттенить самое колебание его и в связи с этим и замедленность движений («говорит равнодушным тоном и выбирает местечко между двумя растущими елками»; в этом отношении особенно характерно слово «растущими» с его крайне ослабленным смысловым значением). И, наконец, третья ремарка, опять относящаяся к ней — сложное выражение ее благоговения, любви и стыдливой радости по поводу того, что ей удалась ее маленькая наивная хитрость и он согласился посидеть с нею. («Садится поодаль на припеке и, стыдясь своей радости, закрывает рукой улыбающийся рот»).

Так кончается как бы вступительная часть рассказа; были даны их портреты, обрисованы их взаимные отношения; введены большинство мотивов сюжета. Мы переходим к центральной части; в ней ремарки скупы; она вся проходит в диалоге, причем главная роль за ним, она же подает только несколько незначительных реплик, необходимых для поддержания диалога. В связи с этим ослаблена, как сказано было выше, и эмоциональная сторона, поскольку главной ее носительницей является она. Здесь-то и выявляется вторая, более глубокая плоскость, на которой разворачивается драма, — это контрастность двух непримиримых стихий.

Поднимается ею первая нить разговорной их темы — «Хоть бы разочек зашли». В бытовое обрамление, отвечающее ситуации 1-й части рассказа, вносится им этот новый более углубленный мотив их коренного расхождения; это как бы уступка ее уровню, своеобразная ласка, вызываемая чувством жало-

сти. («Зачем?.. Зайти на час-другой — канитель одна, только тебя взбаламутишь, а постоянно жить в деревне — душа не терпит...») И дальше подчеркивается уже некая неодолимая фатальность. («Сызмалетства во мне это баловство сидит, ничего не поделаешь».)

На фоне его ответа, второй его части, суровой в своей непреклонности, приобретает особое значение дальнейший ход диалога, перебой основной его темы новым мотивом, случайным по своему содержанию, рассчитанным, поскольку его вводит героиня, все на то же, чтобы его задержать еще хоть на некоторое время.

Лишенная, согласно авторскому замыслу, своих слов, она не в состоянии поддерживать диалог на том уровне, на котором его поднимает егерь. Однако ответ его («у барина Дмитрия Ивановича в охотниках — к его столу дичь поставляю») вызывает, с ее стороны, определенную реакцию, которая вместе с чувством почти безнадежности от сурового смысла его первой речи дает ей силу на то, чтобы противопоставить ему свою правду, крестьянско-бытовую, и ответ ее звучит укором вместе с оттенком гордости:

«Не степенное ваше дело, Егор Власыч... для людей это баловство, а у вас оно, словно как бы ремесло... занятие настоящее».

Ее реплика возвращает нас к первому его мотиву, к еще более глубокому подчеркиванию контрастирующих между собою двух непримиримых мироощущений. Особый смысл этой второй, основной причины развертывающейся перед нами жизненной коллизии Чехов оттеняет небольшой ремаркой, к Егору относящейся, в которой дается определенная сочувственно-эмоциональная окраска его ответу:

«Не понимаешь ты, глупая,— говорит Егор, мечтательно глядя на небо.— Ты отродясь не понимала и век тебе не понять, что я за человек... По-твоему, я шальной заблудящий человек, а который понимающий, для того я что ни на есть лучший стрелок во всем уезде... Ни один человек не сравняется со мной по охотничьей части...»

Мотив фатальности из первой его речи («сызмалетства во мне это баловство сидит») находит здесь дальнейшее свое развитие и усиленное объяснение в плоскости бытовой, для нее более понятной, будучи

иллюстрируем конкретными данными из всей его прошлой жизни («А что я вашим деревенским занятием брезгаю...» — «то не быть ему ни в чиновниках, ни в помещиках»). Это центральное место рассказа, вторая его речь, имея характер законченного целого, заключается концовкой («Ты баба, не понимаешь, а это понимать надо»), соответствующей такому же зачину: «не понимаешь ты, глупая».

Дальше диалог приобретает уже более отрывистый характер. Для ясности проекции сюжета в прошлое вводится еще два сюжетных мотива; один — в звучащей уже безнадежно ее неустанной мольбе: «хоть бы денек со мной, несчастной, пожил... Уж двенадцать лет, как я за вас вышла, а... а промеж нас ни разу любви не было!» На что егерь снова кратко и сильно резюмирует смысл своих обеих речей: «Нешто мы пара? Я вольный, балованный, гулящий, а ты работница, лапотница, в грязи живешь (смысл его первой речи)... О себе я так понимаю, что я по охотничьей части первый человек, а ты с жалостью на меня глядишь» (смысл второй его речи). Второй мотив, последний, в ответ на ее реплику («да ведь венчаны, Егор Власыч!») — он же и завязка развернувшейся перед нами драмы («Не волей венчаны... Нешто забыла? Графа Сергея Павлыча благодари... и себя... из зависти, что я лучше его стреляю, месяц целый вином меня спаивал... и в отместку пьяного на тебе женил... Не крепостная ведь, могла супротив пойти...»). Не было с его стороны ни насилия, ни даже минутного заблуждения, ни обмана. Так устраняется Чеховым в последний момент самое главное обстоятельство, которое могло бы помешать объективности восприятия, — сопутствующее в таких случаях чувство морального возмущения; получается даже так, что сюжет как бы намеренно построен на основе, диаметрально противоположной обычному шаблону: в роли как бы насильника оказывается не он, а скорее она, по крайней мере как соучастница.

Тема исчерпана; диалог в своем естественном ходе дошел до апогея — свидание, в сущности, кончилось. Тихо, без тургеневских «страстей», эффектных его поз и «надрывных рыданий» расстаются они. Элемент внезапности устранен, чем еще более подчеркивается иллюзия жизненной правды. Замирает диалог, дважды прерываемый молчанием, так же медленно при-

двигается развязка, как, медленно оттеняя колебания и нерешительность героя, автор вел нас к центральной части рассказа. Прорывы заполнены ремарками, симметрично расположенными в соответствии основным контрастам и в пейзаже, и в психологической установке действующих лиц. 1-я ремарка: «Над сечей пролетают три дикие утки. Егор глядит на них и провожает их глазами до тех пор, пока они, превратившись в три едва видные точки, не опускаются далеко за лесом». Ремарка воспринимается нами как зов, к нему обращенный: так же постепенно, как и утки, с такой же замедленностью зрительных восприятий будет вскоре обрисовано и его исчезновение, как отклик на зов его стихии. Вслед за ремаркой идет реплика с его стороны: «Чем живешь?»; ее ответ («таперя на работу хожу, а зимой ребеночка из воспитательного дома беру... Полтора рубля в месяц дают») предупреждает одну очень важную деталь в дальнейшем (мотив «истрепанного рубля»). После этого «опять молчание», и следует вторая ремарка, должествующая нам напомнить вторую часть пейзажа («налево до самого горизонта тянется золотистое море поспевшей ржи»), откуда она внезапно появилась «с серпом в руке», и вместе с тем еще раз подчеркивается основной фон свидания — замедленность всего темпа. Ремарка гласит так: «С сжатой полосы несется тихая песня, которая обрывается в самом начале. Жарко петь». Тихая песнь — это тоже зов, как бы к ней обращенный: не властный и не притягивающий, а зов-упоминание. После этого следует реплика с ее стороны: «сказывают, что вы Акулине новую избу поставили». Новый мотив этот намеренно не находит дальнейшего развития. Как намек, он дает только возможность дальнейшего углубления драматизма и косвенно усиливает эмоциональную окраску, в смысле поднятия нашего сочувствия к ней. В развитии действия он является последним толчком для Егора, чтобы, преодолев инерцию, прервать свидание: «Счастье уж твоё такое, судьба!.. Но одначе прощай, заболтался...» Мы подходим к финалу, и здесь начинают концентрироваться основные мотивы рассказа.

Звучит еще раз ее просьба: «а когда же в деревню придете» — самый первый мотив ее в начале диалога; его ответ тоже повторяет один из самых первых его мотивов: «тверезый никогда не приду, а от пьяного

тебе мало корысти...» Мы снова возвращаемся к ослабленной было в центральной части рассказа эмоциональной его стороне. Повторяем — это один из самых характерных приемов Чехова, сказывавшийся в его творчестве чрезвычайно рано и удержавшийся в самых зрелых его произведениях, определяя собою и характер его драм, своеобразие его целей и его достижений в них — сосредоточить именно эмоциональную напряженность, играющую у него главную роль, на финале произведения. Используются все ранее приведенные детали, при помощи которых рисовался герой и пейзаж, на этот раз по-новому окрашенные в восприятии героини. Элементы финала совершенно тождественны с элементами зачина; противопоставлены как бы восприятия объективные — автора в начале восприятиям ее, героини, в финале.

«Он идет по длинной, прямой, как вытянутый ремень, дороге... Она, бледная, неподвижная, как статуя, стоит и ловит взглядом каждый его шаг. Но вот красный цвет его рубахи сливается с темным цветом брюк, шаги невидимы, собаку не отличишь от сапог. Виден только один картузик, но... вдруг Егор круто поворачивает направо в сечу, и картузик исчезает в зелени.

«Прощайте, Егор Власыч! — шепчет Пелагея и поднимается на цыпочки, чтобы хоть еще раз увидеть белый картузик».

Все подчеркнутые слова и есть те самые детали, которыми Чехов в начале рассказа обрисовал действующих лиц и природу.

Так ясной становится та глубокая связь, которая существует между импрессионистическими приемами Чехова в зрелом периоде его творчества и анекдотизмом сюжетов его первого периода. В основе то же сосредоточение внимания на единой детали: в нашем случае белый картузик в новом эмоциональном освещении приобретает характер уже глубоко драматический.

Попробуем резюмировать сказанное о различии между Тургеневым и Чеховым на основании параллельного анализа этих двух рассказов: «Свидание» и «Егерь». Мы отвергаем здесь всякую возможность толковать о влиянии, невзирая на сходство не только

сюжетов, но и психологической стороны действующих лиц. Несмотря на то, что их роднит в основе одинаковость мировосприятий, как художники они диаметрально противоположны и в смысле композиции, и в смысле отдельных приемов. Генетически у Тургенева субъективная основа рассказа обнажена до очевидности. Есть даже основание думать, что целью его было выразить прежде всего свое личное настроение. У Чехова же постановка подчеркнута объективная. Быть может, в связь с этим следует поставить первое кардинальное расхождение между ними в архитектурном отношении — я разумею ту роль, которую играет у них пейзаж. Тургеневым уделяется одинаковое внимание как природе, так и человеку; природе — пожалуй даже больше; сказывается это в неслиянности двух систем его образов, в том, что система человеческая лишь повторяет первую систему образов. У Чехова же пейзаж сведен к минимуму, роль его исключительно служебная, и рисуется он обыкновенно, вкрапленный отдельными деталями, в ходе действия. Не распространяя сейчас наблюдения, сделанные над «Свиданием», на все творчество Тургенева, скажем здесь, что по крайней мере в данном случае мы, безусловно, имеем факт чрезвычайно ослабленного внимания к быту, к конкретной обстановке действующих лиц — сознательная жертва этой конкретностью ради эмоциональности, у Тургенева целиком сливающейся с личной лирической настроенностью. Сильнее всего это сказывается в драматической части рассказа — диалоге, изобилующем длиннейшими ремарками и вставочными, рассчитанными на эффектность, эпизодами. Ремарки и эффектные сцены выдержаны в сентиментальном стиле. Чехов же достигает иллюзии объективности именно благодаря тому, что он себя совершенно устраняет, не изымая действующих лиц из бытового их окружения.

В соответствии со всем этим воспринимается и второе кардинальное архитектурное расхождение: у Тургенева эмоциональная сторона, помимо того, что она дается всегда от автора, сопровождает одинаково все части произведения и после того, как сюжет уже исчерпан, целиком переносится в плоскость чисто лирическую на фоне измененного пейзажа, к которому прикрепляется все внимание, так что пейзаж,

внезапность его перемены и является лирической концовкой, еще более подчеркивающей генетический характер, как он у нас установлен, лирически-субъективное ядро всей концепции. У Чехова же носителем эмоциональной стороны являются те же герои, и распределена она так, что вся тяжесть ее переносится к концу, который в то же время играет еще роль аккумулятора и по отношению к основным сюжетным мотивам, и к разбросанным портретным деталям. Эпическая форма, таким образом, является строго выдержанной до конца.

В частности, что касается отдельных приемов, то Тургенев не знает правила мудрой скупости на краски и детали; образы увлекают его сами по себе, вне необходимой органической связи со всем целым. Основная форма — лирически-повествовательная — дает ему возможность постоянно отвлекаться в сторону, в болтливом сказе нагромождать ненужные образы и детали. Отсюда его щедрость на многочисленные эпитеты, большей частью зрительного характера, что крайне ослабляет динамичность действий. В этом отношении он выдержанный живописец, одинаково владеющий обоими жанрами: пейзажем и портретом. Чехов же, наоборот, всегда динамичен; герои рисуются им в движении, в действии; на краски необычайно скуп, детали вводит лишь те и постольку, поскольку и какие ему нужны будут в ходе действия (любопытная деталь: у Чехова чаще всего время настоящее).

И, наконец, последнее расхождение, сюда же идущее: Тургенев крайне любит эффекты, красивые позы, в них преимущественно выражая эмоциональную сторону произведения, и здесь он, как пишет о нем Толстой в письме к Фету по поводу «Накануне», «при всем своем уме и поэтическом чутье не умеет удержаться от банальности даже до приемов» *. Чехов же крайне сосредоточен, экономен в своих средствах, центр внимания переносит с внешнего на «внутреннее», на психологическую трактовку действующих лиц.

* См.: Толстой Л. Н. Собр. соч. / Под ред. П. И. Бирюкова. М., 1913. Т. 21. С. 188⁴.

I

Соприкасаются между собою во взаимном воздействии сюжеты литературные с сюжетами реальной действительности, и бывает трудно порою установить те грани, за которыми Wahrheit *) была бы совершенно свободна от влияния какого-нибудь элемента предшествующего ей вымысла. Талантливая провинциальная артистка Кадмина воплотила в жизни один из странствующих сюжетов мировой литературы: она заменила смерть в представлении смертью подлинною, покончив на сцене самоубийством там, где это требовалось по роли, в которой она в последний раз играла.

Были у Кадминой свои личные причины, побудившие ее застывшую форму заполнить столь трагическим содержанием. И после этого вновь ожил в русской литературе этот странствующий сюжет, и первый отдаленный отклик был дан ему Тургеневым в форме романтической, тоже, соответственно, в известной степени, личной его жизни — в повести, написанной за два года до смерти: «Клара Милич».

Прошло еще несколько лет, и второй отклик дал ему А. С. Суворин в пьесе, три раза менявшей заглавие, пока она не получила последнее свое название: «Татьяна Репина», по имени главного действующего лица. В первый раз она была названа «Охота на женщин», потом изменена в «Мужчины и женщины»; как публицист воспринял Суворин личную трагедию артистки Кадминой; и следы такого восприятия остались и в последней редакции, хоть и сильно измененной в сравнении с первой. Не был им поднят сюжет до высоты истинно художественной, он, по выражению Чехова, легко отдал в жертву «журнальной добросовестности» правду высшего порядка и построил драматичность пьесы на ярких, кричащих эффектах в духе французской мелодрамы. Недаром современники, как увидим ниже, сравнивали «Татьяну Репину» с «Дамой с камелиями».

Так предстояли перед Чеховым два художественных воплощения, диаметрально противоположных по

*) Действительность (нем.).

построению и по основному стилистическому тону, когда он «спешно, в один присест», по-видимому, «несерьезно» тоже прикоснулся к этому сюжету, восприняв его отраженно, ближе к последней разработке — через «Татьяну Репину» Суворина.

Чехов берет один из мотивов суворинской пьесы и, дальше его развивая, осложняет до целого драматического действия, как бы отвечая некоему зрителю или читателю, вопрошающему о дальнейшей судьбе двух ее главных героев, виновников смерти артистки: Олениной и Сабинина.

Есть у Суворина в последнем явлении четвертого акта такой потрясающий эффект: отравившаяся Репина только что сыграла свою роль «Василисы Мелентьевны», игра была вдохновенно-прекрасна, она покорила своей правдой весь зрительный зал, в том числе и соперницу Оленину и изменника Сабинина; и вот теперь она умирает в страшных мучениях у себя за кулисами; а там за сценой публика неистово орет: «Репину, Репину». У дверей ее уборной толпятся люди; и вдруг среди них появляется потрясенный Сабинин, он вбегает к умирающей Репиной, падает перед ней на колени и молит о прощении: «Простите меня, простите... Я поступил низко... как последний человек... простите меня...» Его просят удалиться, чтобы не отягчать ее агонию, он подчиняется, но отчаянием проникнуты последние его слова: «Все я, все я это сделал! Хоть бы убил меня кто...» Такой мотив нередко бывает переломным в подобном сюжетном сцеплении, когда на гибели чужой жизни слабовольный герой хочет строить свое личное благополучие, а автор еще заставляет его присутствовать при трагической кончине своей жертвы, чтобы тем сильнее возбудить в нем чувство раскаяния. На смерти Репиной кончается у Суворина его пьеса. Чехов финал осложняет, как бы рассказывая еще в одном, пятом, действии о том, как отразилась эта смерть и раскаяние в дальнейшей жизни Сабинина и Олениной.

И не только завязку с этими двумя центральными лицами взял Чехов из пьесы Суворина, но и всех остальных действующих лиц, в ней играющих роль более или менее значительную. Только «автора» оставил он в неприкосновенности — резонера Адашева, приезжего из столицы журналиста, в ходе развития

действия совершенно лишнего, присутствующего главным образом для того, чтобы кстати и некстати за Суворина произносить возвышенные речи о жизни, о значении искусства, таланта, земства и, наиболее патетически, о печалях и радостях деятеля печати. Чехов, когда будет говорить Суворину о достоинствах и недостатках его пьесы, то при всей своей осторожной чуткости скажет про Адашева заметно раздраженно, что нельзя произносить длинные монологи о необходимости жить — перед отравленной Репиной, когда у той нестерпимо болит желудок. Что же касается самого главного лица в пьесе Суворина — Репиной, то тень ее — как это увидит читатель ниже — пугающим призраком реет над всей одноактной драмой Чехова, реально воплотившись в некую «даму в черном», чьи предсмертные стоны время от времени врываются в ход действия, производя смятение среди празднично-шумной толпы и ужас в душе Сабина и Олениной.

Так устанавливается прежде всего близость сюжетная между этим наброском неотделанным Чехова и комедией Суворина. Перед нами таким образом творческий акт, дошедший до нас в форме чрезвычайно близкой к моменту его зарождения и в то же время с самого начала ясно ограниченный пределами законченной художественной концепции с определенным психическим содержанием группы героев. Вспомнилась, быть может, Чехову — как будет дальше указано — и тургеневская повесть с ее противоположной суворинской пьесе сюжетной ситуацией, но если анализировать его «драму» в плоскости вопросов о влиянии, то лишь последнюю, «Татьяну Репину» Суворина, нужно преимущественно иметь в виду, только в связи с нею можно определенно сказать, что здесь была сознательная реакция одного художника на большое и сложное построение, созданное художником другим, причем план конструктивный, поскольку он определяет взаимные отношения героев, остался почти неизменным.

И вот возникает первый вопрос — он же и главный — что побудило Чехова на этот акт отражения; не в смысле психологии творчества ставится этот вопрос, а в плоскости исключительно историко-литературной; должны же были быть у него какие-то художественные задачи, которые он так или иначе

решал в этой драме; положительного или отрицательного характера — это пока еще безразлично. Эти задачи должны были быть, если, конечно, не принять ее только как шутку, как одну из шалостей играющего таланта. Впрочем, и при таком допущении самый вопрос отнюдь не устраняется, лишь плоскость указывается ему иная: пришлось бы отнести ее, эту драму, к полосе, в то время (в 1889 году) уже исчезающей, к первой полосе его легких комических новелл и остроумно построенных водевилей. В литературе о Чехове ее обыкновенно называют пародией на ее первоисточник, на суворинскую «Татьяну Репину».

Но так ли это? Есть ли в ней те элементы, без которых пародия и не мыслится? Неправильно думать, что единственным признаком пародии является «всякая невязка двух планов»: переднего, пародирующего, и второго, заднего плана — того, на который пародия ориентируется. Или, как еще иначе формулируют: всякое «смещение двух противоположных планов», так что «пародией комедии может быть трагедия» *. Кажется, еще в пушкинскую пору действительно всякий перепев называется пародией, в том числе и такие, как «Подражание Корану» или Данту — Пушкина. Но с тех пор термин этот получил свои твердые границы, и если не соблазняться внешней красотой эффектно заостренных, а внутренне до наивности ошибочных мыслей, то ясно станет, что только в плоскости комической должен проецироваться этот второй пародируемый план, чтобы иметь право назвать данное произведение пародией. Истории литературы, по крайней мере пока, еще неизвестна такая трагедия, за которой виднелась бы на заднем плане какая-либо художественная концепция комедийного характера; да и вряд ли когда-нибудь и станет известна уже по тому одному, что в фарс превратило бы трагедию это просвечивание за ней второго, комического плана. И мы считаем этот признак — установку на комизм — признаком, для пародии обязательным в такой же мере и степени, как и первый: «смещение двух планов».

Неприкровенным стоит за одноактной драмой Чехова план суворинской пьесы, и не подражание имеем мы здесь, и не стилизацию под эту пьесу, а совершен-

* См.: Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь ¹.

но самостоятельную художественную концепцию с какой-то стороны — ниже мы увидим с какой, — сильно контрастирующую концепции Суворина, хотя по сюжету и по психологической установке героев они и близки. Таким образом, первый признак пародии: невязка двух планов при ясном сознании присутствия второго, заднего плана — налицо. Имеется как будто и второй признак: установка на комизм, по крайней мере первая треть чеховской драмы, безусловно, проходит в плане комическом. И все же ставим мы вопрос — пародия ли она? Можно пародировать какую-нибудь художественную концепцию в целом, можно пародировать отдельные эпизоды, художественные приемы, стиль (в смысле языка) — результат часто получается один и тот же: свет от пародирования хотя бы одной детали как бы отбрасывается на целое произведение, и в плоскость противоположную пародируемому переводится оно со всеми действующими в нем лицами.

Чехов воспринял суворинскую пьесу как вещь почти классическую, во всяком случае, как драму, построенную писателем, «воспитанным на строгом чтении классических образцов и любви к ним». Спрашивается: набросок его меняет ли в какой-либо мере основной подход к данному сюжету, к композиции в целом, отдельному ли приему? А может быть, так: создавая свою драму, Чехов свободно воспользовался обломками суворинского сюжета лишь как материалом, быть может, главным, но не единственным, сочетая его с другим, случайно всплывшим тогда в художественной его памяти — с кусками каких-то эпизодов, почему-то в слове еще не воплощенными. Причем целью у него было отнюдь не дискредитирование путем пародии художественного канона Суворина, а наоборот — попытка положительного характера: обнаружить, в известном смысле, на опыте чужом, свой новый, в постепенном созревании становящийся канон?

Одноактная драма, как мы увидим дальше, была признана Чеховым «вещью дешевой и бесполезной». Разнородный материал остался недостаточно сплавленным воедино, художественного синтеза не получилось. И тем важнее анализ ее, в таком именно недовершенном виде, с точки зрения историко-литературной; тем удобнее вскрыть на ней тот путь, по

которому тогда шел Чехов; те новые эстетические принципы, которые — в борении с принципами, господствовавшими тогда в литературе, и с самим собой — он устанавливал.

II

Обратимся прежде всего за ответом к самому Чехову. Попробуем разобраться в том материале, который мы находим в его письмах по поводу обоих анализируемых нами произведений.

О своей драме Чехов упоминает в первый раз в письме к Суворину от 5 марта 1889 года, после того как «Татьяна Репина» прошла на обеих столичных сценах, на московской с большим успехом (в Петербурге — на Александринской, в Москве — в Малом театре), и большинство рецензентов уже высказалось о ней, и по нескольку раз.

Чехов пишет: «Я пришлю Вам подарок очень дешевый и бесполезный, но такой, какой только я один могу подарить Вам. Ждите» *. Эта невысокая авторская оценка повторяется еще раз при посылке подарка (через день); тогда в оправдание, почему подарок вышел такой неудачный, Чехов пишет следующее: «сочинил я его в один присест, спешил, а потому вышел он у меня дешевле дешевого». Дальше идет обычная чеховская шутка: «За то, что воспользовался Вашим заглавием, подавайте в суд»; и снова возвращается к первой и главной теме письма — оценке подарка — и просит: «не показывайте его *никому*, а прочитавши, бросьте в камин. Можете бросить и не читая. Вам я все позволяю. Можете даже по прочтении сказать: черт знает что!» ** Помимо низкой оценки запомним еще просьбу: не показывайте никому.

Из писем выясняется и дальнейшая судьба «подарка». Суворин, очевидно, известил Чехова, что он решил подарок напечатать и один экземпляр ему послать. В письме от 22 апреля Чехов спрашивает Суворина: «кстати: где же печатный экземпляр

* Письма А. П. Чехова. М., 1912. Т. 2. С. 320².

** Там же. С. 322³.

«Татьяны Репиной» в I акте?» *, а в письме от 14 мая уже благодарит за получение: «спасибо, получил свою «Татьяну Репину». Бумага очень хорошая». В pendant *) к вышеуказанной просьбе, в этом письме любопытнее всего следующее. Он пишет дальше: «фамилию свою я в корректуре зачеркнул, и мне непонятно, как это она уцелела? Зачеркнул, то есть исправил, я и многие опечатки, которые тоже уцелели. Впрочем, все это вздор. Для большей иллюзии следовало бы напечатать на обложке не Петербург, а Leipzig» **. Не совсем ясен смысл последней фразы; если она не включает в себе ответа на какой-то пункт из неизвестного нам письма Суворина, то, быть может, ее следует поставить в связь с фразой предыдущей, где Чехов жалеет о том, что его фамилия осталась незачеркнутой: точно он опасается, что «драма» его когда-нибудь может выйти за пределы интимного дружеского круга и нельзя будет отрицать свое авторство. Все вместе взятое не свидетельствует ли о том, что Чехов относится к своей «драме» гораздо более серьезно, чем к простой, пусть и неудачной, шутке? Во всяком случае, одно безусловно: он сам пародией нигде ее не называет, и нет в его словах никаких даже намеков на то, что она вообще должна быть воспринята как вещь, созданная в плане комическом. Пародией называет ее сестра Чехова, редактировавшая его письма, в примечании ко второму его упоминанию о «дешевом и бесполезном подарке»; примечание гласит так: «Пародия на «Татьяну Репину» А. С. Суворина. Напечатано было А. С. Сувориным в 3 экземплярах. Один экземпляр сохраняется в архиве А. П.». И это единственный серьезный источник, с которым приходится считаться. Остальные поддерживают эту версию с ее слов. В «Петербургской газете» № 241 от 2 сентября 1912 года под заглавием «М. Г. Савина о пьеске А. Чехова» приводится следующее сообщение: «Известие о том, что в бумагах А. С. Суворина найден отпечатанный экземпляр неизвестной пародии А. П. Чехова «Татьяна Репина», заинтересовал публику и артистов. Оказывается, что М. Г. Савина знает эту шутку, написанную не для

* Письма А. П. Чехова. М., 1912. Т. 2. С. 344 ⁴.

*) Пандан (*фр.*), вещь под пару, под масть.

** Письма А. П. Чехова. М., 1912. Т. 2. С. 363 ⁵.

сцены. Сестра Чехова... в бытность Савиной в Крыму, давала ей прочесть пародию на пьесу Суворина...» Трудно на основании этого сообщения сказать, что Савина тоже восприняла ее как пародию. Определенные «шутка», «пародия» принадлежит как будто не ей, а репортеру. Но есть ли основание думать, что так смотрел на нее и Чехов? Не сама ли сестра — в раннем или позднем чтении, быть может, уже после смерти Чехова — восприняла ее так за некий комический элемент, имеющийся в драме, — комизм обстановки, но отнюдь не лиц и тем более суворинских приемов? Во всяком случае, точной терминологии от сестры Чехова мы не вправе требовать...

Гораздо важнее для нас и показательнее — это как Чехов относится к «Татьяне Репиной» Суворина, независимо от этого художественного на нее отклика своей неотделанной драмой. Не подлежит сомнению, что далеко не одна дружба или чувство уважения и преданности Суворину проявляется в том глубоком и напряженном интересе, который Чехов обнаруживает к его пьесе. Почти в течение целого года находится она в поле его внимания, и совпадает это как раз с его упорными художественными исканиями в области драматургии.

Когда «Репина» ставилась на московской сцене и Чехов принимал в ее постановке исключительно близкое участие, в это самое время шел в первый раз его «Иванов» в театре Александринском в Петербурге и писался спешно акт за актом «Леший», сценарий которого подробно излагается в одном из писем его к Суворину. И вся переписка Чехова в эту пору — с Плещеевым, со Щегловым, с тем же Сувориным и с братом в особенности — переполнена этими вопросами о новой драме*.

И искания его идут одинаково упорно и в области сюжетов, и стиля (в смысле языка), и композиции в целом, и отдельных приемов. Суворин пришел к драме как человек свежий, не специалист, с требованиями к сцене отнюдь не рутинными, и Чехов пристально всматривается в его творение, но уже с первого знакомства вовсе не очаровывается им. Еще задолго до постановки «Репиной» на петербургской сцене Чехов говорит о ней Суворину, и в первом отзыве его уже

* См., напр.: Письма. Т. 2. С. 327, 358—359, 378 и т. д.⁶

намечаются основные пункты их художественного расхождения.

Он пишет ему о ней в письме от 30 мая 1888 года, очевидно в связи с ее последней редакцией (пьеса была в первый раз поставлена в Александринском театре с Савиной в заглавной роли 11 декабря того же года). «Что касается Вашей пьесы,— пишет Чехов,— то Вы напрасно ее хааете. Недостатки ее не в том, что у Вас не хватило таланта и наблюдательности, а в характере вашей творческой способности. Вы больше склонны к творчеству строгому, воспитанному в Вас частым чтением классических образцов и любовью к ним. Вообразите, что Ваша «Татьяна» написана стихами, и тогда увидите, что ее недостатки получают иную физиономию. Если бы она была написана в стихах, то никто бы не заметил, что все действующие лица говорят одним и тем же языком, никто не упрекнул бы ваших героев в том, что они не говорят, а философствуют и фельетонизируют,— все это в стихотворной классической форме сливается с общим фоном, как дым с воздухом,— и не было бы заметно отсутствие пошлого языка и пошлых мелких движений, коими должны изобиловать современная драма и комедия и коих в вашей «Татьяне» нет совсем. Дайте Вашим героям латинские фамилии, оденьте их в тоги и получится то же самое... Недостатки вашей пьесы непоправимы, потому что органические» *.

Здесь целый эстетический канон, в сущности обязательный для всякого художника реалиста; и не связан он, этот канон, непременно с театром бытовым — Островского и его школы. И прежде всего слышится здесь несогласие именно с точки зрения формальной — с тем, *как* сделано, а не *что* — не с сюжетом и заполняющим его содержанием, а со стилем-словом и его приемами. Упрек, что герои у Суворина «фельетонизируют или философствуют», отнюдь не направлен против того, что тематика вообще играет у него очень большую роль. Чехов сам всегда считал ее фактором в композиции чрезвычайно важным, а в эту пору в особенности. И на нее больше всего и ориентируется он, когда пытается определить основные задачи своих собственных творений. Так подчеркивается им в «Иванове» исключительно его *типич-*

* Письма. Т. 2. С. 102⁷.

ческое, то, что делает его человеком своей эпохи (см. его письма за этот период к Суворину). Так говорит он и о героях «Скучной истории» и «Именин» (тоже приблизительно в это время в письмах к Плещеву). И идейная сторона в творчестве будет и впредь определяться им — выражаясь модным термином — как основная доминанта в произведении, в сравнении с которой все другие элементы единой композиции играют роль гораздо меньшую. Но как мастер, стоящий на перепутье, с осторожностью открывающий двери мало еще знакомой ему области драматургии, он интересуется в чужих пьесах больше всего именно вопросами мастерства; и кажется ему пока, что та самая реальная обстановка и принцип иллюзорности, которые и обуславливают эту необходимость в художественном произведении «мелких и пошлых движений и пошлого языка», должны стать руководящими и в драме. Только римские фамилии и тоги и классическая стихотворная форма могли бы скрыть органические недостатки пьесы. И это в утешающем письме звучит не очень утешительно, потому что в этих словах явно указывается на непоправимо ложный тон пьесы, дисгармонирующий и сюжету, и тематической ее части.

У героев нет своего языка, он заменен фельетонным стилем самого Суворина, не уловлены мелкие детали живых движений человеческой души и действий — к этим грехам Чехов вскоре прибавит еще другие, как будто не столь «органические», а потому, пожалуй, и поддающиеся некоторому исправлению. «У Вас, — говорит он Суворину по поводу его художественных писаний вообще, — много излишнего напряжения, подозрительности к себе, добросовестности, и Вы держите себя на веревочке, а это значит, что Вы не свободны». А иллюстрирует он свои мысли следующим: «например: из боязни, что Вы недостаточно точны и что Вас не поймут, Вы находите нужным мотивировать каждое положение и движение. Репина говорит: «Я отравилась!», но Вам недостаточно этого — и Вы заставляете ее говорить лишние 2—3 фразы и таким образом своему чувству добросовестности жертвуете правдой» *.

Эти слова могли бы служить удовлетворительным

* Письма. Т. 2. С. 225⁸.

объяснением и к выше отмеченным дефектам «Репиной»: и в них, как и в отсутствии свободы и коренной художественной неправде пьесы, виновато не «творчество строгое, воспитанное на частом чтении классических образцов и любовью к ним», а все та же фельетонность Суворина — то, что он по существу своего дарования не художник, а публицист. Цели, посторонние искусству, вносит он в художественное творчество, и это сказывается больше всего стилистически — в фельетонном языке героев. Когда Чехов наставляет брата, как нужно писать пьесы, он говорит ему: «не зализывай, не шлифуй, а будь неуклюж и дерзок». Логическая ясность и точность как цель с искусством несовместимы; искусство просто невысказано без этих неуклюжих и дерзких угловатостей.

И как бы дальше и глубже вдумываясь в законы, которыми руководился Суворин в своей пьесе, Чехов обращается к сюжетному ее первоисточнику, к жизненной драме артистки Кадминой: «Я мало-помалу изучаю Кадмину, — пишет он в письме к Суворину от 18 ноября 1888 года, — и прислушиваясь к разговорам, нахожу, что она в самом деле была недюжинной натурой»⁹. Пусть говорит он это в связи с какими-то личными настроениями — он узнает не только сюжетную схему, но и конкретную первоисточную психологическую ее насыщенность, тем яснее делается ему вся концепция «Татьяны Репиной» и весь путь ее становления: от момента исходного, сюжетного ее зарождения, до конечного ее завершения — до последней редакции, в которой она и была поставлена в первый раз на сцене. Остался еще один момент — сценической ее реализации, и Чехов дважды просит Суворина сообщить, когда пойдет Татьяна: «я новеллю приехать к первому представлению».

Чехов присутствовал на этом первом представлении¹⁰, о чем свидетельствуют его два письма к Ленским из Петербурга (1-е от 8 декабря, 2-е от 15 декабря), и видел, что успех был сомнительный, имел возможность убедиться, что и на сцене оказались не менее ощутимы все уловленные им еще в чтении ее недостатки, несмотря на выдающийся состав труппы с Далматовым и Давыдовым в главных мужских ролях и на изумительную игру Савиной, проводившую роль Репиной в подчеркнута реальных тонах. Петербургская печать, начиная от «Петербургских

ведомостей», «Сына Отечества», «Новостей» и т. д. и кончая «Петербургской газетой», резко и не без злорадства подчеркнула ее дефекты, единодушно осудив пьесу прежде всего именно за ее фельетонность, отсутствие типического языка у героев и психологических деталей. «Татьяна Репина» оказалась не более не менее как... «маленький фельетон в новременском вкусе — драматизированный маленький фельетон в четыре яруса, то есть в четырех актах», — пишет газета «Новости». Газетой отмечается еще дешевость и грубость сценических эффектов, которыми переполнен больше всего акт последний. Ту же мысль высказывает и «Сын Отечества». «Характеристику действующих лиц, — пишет газета, — Суворин делает крайне упрощенным способом; каждый из них говорит длинные монологи, в которых сам себя расписывает... Когда все лица, — иронизирует газета, — прочитали перед публикой несколько бойких фельетонов г. Суворина да столько же передовых статей из «Нового времени», первый акт кончен». Разбирая дальше каждое действие в отдельности, газета приходит к выводу, что «третий акт совершенно излишний, четвертый акт следует тоже сократить... и тогда останется сценическая, но по шаблону скроенная пьеса с фельетонно-юмористической завязкой и мелодраматическим концом». Еще резче отзыв «Петербургских ведомостей» (от 13 декабря 1888 года, № 344), для которых Суворин в этой пьесе не более как «бездарность, возвышающаяся до такой игры слов, как «пивомер» вместо «пионер», до анекдотов о финансовом тузе и до прочих перлов остроумия... не собравших ни одного шлепка даже с воскресной александринской публики». И уже помимо фельетонности и прочих недостатков, отмеченных другими газетами, говорится по существу о пьесе в целом, что «характеры и отношения действующих лиц и весь ход драматического действия являются решительно непонятными, необъяснимыми и немотивированными». И даже «Петербургская газета», говорившая о пьесе в тоне наиболее сдержанном — только она одна признала, что «пьеса имела успех», — тоже соглашается, что пьеса малосодержательна, лишена сценического движения и больше всего страдает фельетонностью. Отзывы петербургской прессы, как видим, во многом совпадают с отзывами самого Чехова. В другом освещении преподне-

сенные, проникнутые тоном вражды к опасному конкуренту на поприще журналистики, они только острее подчеркивают несостоятельность пьесы, и не в одном стилистическом отношении, но и в композиционном и в смысле психологическом. О композиционных ее дефектах Чехов пока еще не говорил, но вскоре мы увидим, что и они ощущались им.

Чехов выехал из Петербурга не раньше 15 декабря (ср. вышеупомянутые письма к Ленским) и знал эти отзывы и видел, как они беспокоили Суворина, «портили ему кровь». При своей необычайной чуткости к людям вообще, а к Суворину в частности, Чехов должен был относиться с особенной осторожностью к оскорбленному авторскому самолюбию, и это а priori несколько усиливает наше сомнение в том, могла ли быть здесь пародия в правильном смысле этого термина.

Недостаткам, отмеченным петербургскими газетами, Чехов, как мы знаем, давал вначале иное объяснение, воспринимая их в иной плоскости. Не был он ослеплен ни ненавистью, ни завистью, но и любовь ведь тоже не очень способствует правильному и трезвому пониманию. И вот он еще ближе соприкасается с этим чужим художественным замыслом, принимая на себя всю работу по постановке пьесы на московской сцене. Сотворчество артиста становится для Чехова еще более ощутимым, и резко воспринимается грань между драмой, как литературным произведением, и драмой в сценической ее реализации (см. письмо к Суворину¹¹, где приведен разговор с Ленским).

Не успел Чехов вернуться в Москву, как уже пишет Суворину, что «ждет от него дальнейших полномочий» (письмо от 17 декабря¹²) и через два дня¹³ уже посылает ему афишу с подробным перечнем предполагаемого состава исполнителей на сцене Малого театра: «Репина — Ермолова, Кокошкина — Никулина, Оленина — Лешковская, Адашев — Ленский, Матвеев — Макшеев». Дальше сообщает он, что в роли Сабинина будет Горев или Южин, а Михайло Садовский исполнит Котельникова. А в это время мысль еще и еще раз вдумывается в существо пьесы, и растут его недоумения, а вместе с ними и колебания между пиететом к Суворину как художнику, еще достаточно крепким, и внутренним, все более и более протестующим голосом против основной художе-

ственной неправды его пьесы. «Первый акт Вашей Репиной,— пишет он ему дальше,— сделан так странно, что я совсем сбился с панталыку... Я до сих пор не уяснил себе, хороша Ваша пьеса или же нет. В архитектуре ее есть что-то такое, чего я не понимаю» *. Когда Чехов своего мнения не конкретизирует, он выражается мягко: «не понимаю».

Через несколько дней (в письме от 23 декабря ¹⁵) он опять говорит о пьесе по существу: «Я прочел снова Вашу пьесу. В ней очень много хорошего и оригинального, чего раньше не было в драматической литературе, но и много нехорошего (например, язык)». Обвинение пока прежнее; но вот оно начинает осложняться, и постепенно раскрывается то, что он разумел под словом «не понимаю»; его не удовлетворяет уже самый ход действия, независимо от психологической установки героев или от той «мелочной» детализации, об отсутствии которой мы уже знаем. Когда перед ним стала разворачиваться архитектура пьесы в частых репетициях, в упорно медлительном движении акта за актом и явления за явлением, то понадобились поправки, на первый взгляд чисто технического характера, но шли они в сторону, указанную именно петербургской прессой,— в сторону большей естественности в самом построении, более правильной мотивированности поступков. Так, в третьем явлении последнего акта (Репина и журналист Адашев), там, где Адашев призывает Репину к жизни, говоря длинно и скучно обо всех униженных и оскорбленных, нуждающихся в нашей помощи, его монолог прерывается вставкой Репиной: «это легко говорить» — вставкой, делящей монолог почти пополам. И Чехов оправдывает необходимость этой вставки ссылкой на основные черты характера Репиной и на данное временное ее состояние. «Для молодого человека, утомленного жизнью,— в этом Чехов видит главную движущую пружину личности Репиной,— неубедительны никакие аргументы, никакие ссылки на бога, мать и проч. Утомление — это сила, с которой надо считаться. К тому же еще у Репиной болит нестерпимо желудок. Может ли она молча и не морщась слушать длинный монолог? Нет». Суворин мог бы ответить Чехову на первый его довод, что такое понимание

* Письма. Т. 2. С. 242 ¹⁴.

главного лица вовсе не согласно с его художественной концепцией; виновата ли здесь слишком большая плененность эффектным сюжетом артистки Кадминой или недостаток творческого таланта — факт таков, что Суворин рабски следовал фабуле, ей подчиняя и характеры героев, в частности Репиной. Чехов чрезвычайно приблизил Репину, в плоскости психологической, к своему Иванову — «утомление это сила» (см. его письмо по поводу «Иванова» от 30 декабря). В этом тоже, быть может, кроется отчасти та — хоть и слабая и только на первых порах — иллюзия, которую он создал себе относительно положительных качеств «Татьяны Репиной» Суворина. Но журналист Адашев ни с какой стороны не может быть приемлем, и Чехов не очень скрывает свое отрицательное отношение к этой роли. По Суворину, доводы Адашева против самоубийства должны быть настолько убедительны, что Репина вполне с ним соглашается, и тем трагичнее должно звучать ее запоздалое «да»: «да надо жить». Чехов тоном несколько повышенным, почти раздраженно, протестует против этой фразы: «не нужно, чтобы она соглашалась с Адашевым. Если ее заставит желать жить боль, то я пойму, но в силу слов адашевских я не верю».

Но и это еще не все. По некоторым намекам можно думать, что Чехова перестал удовлетворять и самый тон пьесы, который кажется ему кричаще подчеркнутым. «Напрасно,— пишет он Суворину,— Татьяна часто употребляет слово «проклятый»: «обидчик проклятый», «жид проклятый». Или: «рассказ Котельникова о золотом тельце взят произвольно и составляет излишний орнамент». А про речь Репиной он говорит, что в ней «почти отсутствует сочная фраза», иными словами — она вся построена грубо-крикливо.

Разбросанно, на протяжении почти целого года, то о пьесе в целом, то об отдельных ее сторонах и деталях — говорил Чехов Суворину об его «Татьяне Репиной». В течение этого года, в связи с упорным размышлением над вопросами драматургии и работой напряженной над своим собственным художественным каноном при решительном вступлении в новую творческую полосу, совершилась большая эволюция в его художественных воззрениях, и частично отразилась она в его отношении и к этой пьесе: от признания недостатков, но такого, которое почти превращает их

в достоинства, через анализ все более и более вдумчивый и подробный, до ясного ощущения фальши: и в тоне, и в психологической установке героев, а еще раньше и в стиле.

Мы могли бы на этом закончить характеристику так называемого историко-литературного окружения, нужного при решении поставленного нами вопроса о месте чеховской одноактной драмы в эволюционной цепи его творческих исканий и достижений. Но для полноты скажем еще несколько слов и о московской постановке «Татьяны Репиной», и об отношении к ней и московской прессы.

«Татьяна Репина» была поставлена в Москве 16 января 1889 года, и здесь, не в пример Петербургу, успех был верный и большой. Для Суворина оказалось чрезвычайно выгодным сотворчество таких больших талантов, как Никулина, Ленский, Садовский, в особенности Ермолова. Перед московской публикой, отчасти и прессой, игра артистов затушевала на время основные недостатки пьесы — в особенности в последнем акте, в последних явлениях предсмертной агонии, проведенных Ермоловой с потрясающим реализмом *. Московские газеты, в сущности, игру только и хвалят, а уж отраженно отзываются более или менее сочувственно и о самой пьесе. Только «Русские ведомости» посвятили «Репиной» большую и серьезную статью, которую, впрочем, и некоторые московские газеты (например, «Театр и жизнь») признали потом как лучшую и наиболее обстоятельную. *Sine ira et studio* *),

* Некий фельетонист в газете «Театр и жизнь» (№ 248) так передает в юмористическом тоне свои впечатления о первом представлении: «У всех капельдинеров Малого театра насморк. Слез было пролито столько, что в театре сделалось сыро, и капельдинеры схватили насморк. Ах, что делалось на первом представлении!!? Дамы кричали, визжали, плакали, падали в обморок, при их падении возвышенные турнюры лопались. Плач начался со второго акта. Во втором дамы только куксились и усиленно сморкались. В третьем выли волком и ревели белугой. В четвертом и рыдали, и сморкались, и кричали, и голосили, и выкликали, и причитали, и истерически хохотали. Ермолова кричит отравленная, дамы визжат тоже, как отравленные крысы. Никогда еще московские дамы не обнаруживали такой склонности к «падению». Сначала падали поодиночке, потом начали падать целыми рядами. Выносили, выносили их да перестали: пусть валяются... В конце концов даже с каким-то студентом приключилась истерика, а стоявший за кулисами пожарный упал в обморок».

*) Без гнева и пристрастия (*лат.*).

стараясь не поддаваться восторгу театральной публики, серьезный орган подробно останавливается на главной идее пьесы, на каждой роли в отдельности и в общем тоже отзывается о ней сочувственно. Этот тон доброжелательный и дает «Русским ведомостям» право сказать всю правду и об ее недостатках, не рискуя быть обвиненными в пристрастии. И газета отмечает, что пьеса хотя и интересна по своей основной идее, и хороши в ней отдельные места, давшие возможность проявиться так блистательно таланту Ермоловой, но в общем она «носит характер чисто публицистический... автор наполнил пьесу публицистическими монологами и рассказами о земстве и судах, о полиции, о государстве, о семье, о таланте, о театре, о детях, о людях», а «все (герои) написаны одним и тем же фельетонным языком». Про Адашева же сказано еще особо, что «по развитию фабулы ему не приходится действовать и тем развернуть перед нами свою личность». Рецензент обращает особое внимание еще на то, что Суворин назвал свою пьесу комедией, а между тем по сюжету и по центральной роли Репиной ее следовало бы назвать драмой. «Комедия требует яркости общественных типов и характеров, в пьесе их нет» — и в этом тоже один из ее недостатков. (Сопоставим с этим последним мнением тот факт, что Чехов назвал свою «Татьяну Репину» «драмой».)

Московская печать сказала о «Татьяне Репиной», по существу, меньше, пожалуй и мельче, чем печать петербургская. Неудовлетворенность старыми драматургическими сюжетами и приемами и искание новых путей ощущались в Петербурге, по-видимому, гораздо острее, чем в Москве, где в драматическом комитете восседал сам Крылов. Суворина упрекали в шаблонности, в том, что по концепции своей «Репина» впадает в русло французской мелодрамы, в частности сопоставляли ее с «Дамой с камелиями». И этот упрек был тоже упрек справедливый, с которым Чехов в ту пору должен был безусловно согласиться. Так приходим мы к окончательному убеждению, что было у Чехова достаточно данных для того, чтобы попытаться активно в некоем творческом действии освободиться от всего пережитого и передуманного им в связи с «Татьяной Репиной» Суворина. Художнику в таких случаях представляется два пути: путь де-

монстрирования своего канона в разработке одного и того же сюжета, то, что мы называем влиянием контрастным, и путь пародирования, рассчитанного главным образом на то, чтобы дискредитировать канон чужой.

Так ставим мы теперь еще раз наш вопрос: что же представляет собою чеховская одноактная драма? И отвечаем на него решительно: нет, это отнюдь не пародия; доказательства на основании внутреннего анализа пьесы в следующей главе.

III

Неотделанным наброском, быть может даже недоделанным, назвали мы выше одноактную драму Чехова. Точно взят им был, из комплекса носившихся перед ним видений, разнородный материал, который так и остался как бы отдельными пластами, синтетически еще слабо объединенными. Можно, хотя бы приблизительно, сконструировать этот незаконченный творческий акт в процессе его становления. Мы полагаем, что первый сюжетный слой, соответствовавший, быть может, первоначальной эмоциональной окраске, в которой впервые замысел предстал перед Чеховым, должен был явиться в плане комическом. И этим сюжетным слоем оказался один из эпизодов, до сих пор Чеховым еще не использованный, из старой его темы о современной свадьбе. Чехов вообще охотно рисует массовые движения, воспринимаемые им большею частью комически, поскольку толпа всегда примитивна и стадно заражаема в своих элементарных душевных переживаниях. При помощи мелких деталей набрасывает он фигуры, выхваченные на короткое мгновение из массы, и вновь их сейчас же с нею сливая, создает фон для восприятия на одном уровне этих отдельных фигур и толпы. Таков, например, один из его ранних этюдов «Брожение умов» и две его «Свадьбы» — рассказ и водевиль. В первом взяты два момента: до и после венца, во втором — момент последний. Самый же обряд венчания, до сих пор не воспроизведенный, взят здесь, в одноактной драме, в качестве основного фона, на котором и протекает дальнейшее развитие сюжета. И поскольку этот фон дан в плоскости комической,

в окраске, близкой к шаржу, он сделан довольно примитивно — реплики, которыми обмениваются выхваченные из массы, присутствующей при обряде, отдельные фигуры, лишь *иллюстрируют* комизм обстановки и носят случайный характер. При этом используются и рудименты элементарного комизма, имеющиеся и у Суворина, в виде коверкания языка евреем-банкиром (дважды) и приведения провинциальных сплетен (разговор о губернаторе). Приблизительно одна треть драмы — сказали мы выше — уделяется сплошь обрисовке этого комического фона. И потому, что сюжет пока задержан в своем движении, эта часть, при элементарности тех приемов, при помощи которых и создается впечатление комизма, кажется тягучей и скучной. Здесь видится нам при всем различии планов, в которых они взяты, в известном смысле ориентировка на «Татьяну Репину» Суворина, особенно на последний ее акт, поскольку самый обряд венчания воспринимается публикой исключительно как зрелище, как театральное действие. Оно открывается в присутствии многочисленной толпы («Церковь полна народу, вся местная интеллигенция, роскошные наряды» — дано в ремарке), по отношению к которой венчающиеся являются главными действующими лицами разыгрывающегося перед ней представления. Этим-то и определяется заранее характер комических средств, сводимых к своего рода *qui pro quo* *); слова молитвы улавливаются машинально; изъяты из контекста, они тем самым легко переносятся в плоскость повседневных представлений и понятий, — получается в известном смысле словесный каламбур. Так, адвокат Патронников после слов молитвы, произносимых венчающим о. Иваном: «слава, держава, честь и поклонение», обращается к банкиру Зоненштейну с вопросом: «это какой у вас орден, Давид Соломонович?» А тот отвечает с ярко выраженным акцентом: «Бельгийски». И с этим же акцентом, коверкая и синтаксис, и морфологию, по-еврейски интонируя, продолжает дальше: «И зачем так много народу? Кто пускал? Уф! Русский баня». Комический эффект подчеркивается, таким образом, вторично резким контрастом между торжественным

*) Путанице (лат.).

языком богослужения и испорченным языком еврей-банкира, присутствие которого ярче, чем чье-либо, должно создать впечатление зрелища. Патронников и Зоненштейн — это первая пара фигур, на мгновение выделенных из толпы с тем, чтобы сейчас же вновь с ней слиться. На этом же фоне следуют за ними целый ряд других лиц, частью взятых из пьесы Суворина, частью новых (товарищ прокурора, Котельников, Волгин, Кокошкины). И характерно, что все они воспринимаются в плане комическом не сами по себе, как образы с определенным психологическим содержанием, а лишь в данной ситуации, — другими словами, здесь, как мы уже говорили, не комизм лиц и характеров, взятых из пьесы Суворина, — что в самом деле было бы пародией, а комизм обстановки.

Этот первоначальный слой чеховской одноактной драмы занимает, сказали мы выше, около трети. Мы называем его первым *сюжетным* слоем, но лишь условно, так как действие еще не развертывается, картина дана в статике.

Первый динамический сюжетный мотив — и то лишь в виде намека — появляется только вместе со словами центрального героя, Сабинина, обращенными к шаферу Котельникову: «Ты венцом давишь мне голову». В свете отраженном, исходящем от первого слоя, эти слова, пожалуй, воспринимаются пока еще комически, тем более что ответ Котельникова своей арифметической точностью («Сочиняешь. Я держу венец на *три вершка* от головы»), безусловно, рассчитан на смех. Но когда та же жалоба, через несколько моментов, данных уже в ослабленной комической окраске и тем самым как бы подчеркивающих ее серьезность, раздается вторично («Держи повыше венец. Давишь» — в ответе раздражение: «Какой вздор»), то уже иной смысл воспринимается в ней с другой, уже эмоциональной окраской, — смысл еще неясный, но чем-то тревожный; это переход ко второму сюжетному слою — он же и главный: в нем мы и имеем настоящую драматическую завязку, и как ни разъединены между собою звенья-мотивы, воображение заполняет между ними интервалы, само синтезирует их в плоскости психологической. Появляется зловещая тень Татьяны Репиной вместе с где-то раздающимися стонами, наводя ужас на Сабинина; ужасом заражается и Оленина, и тревога растет,

захватывает и толпу, когда тень реализуется в лице некоей «дамы в черном».

У нас нет данных, чтобы утверждать здесь определенно зависимость Чехова от сюжетного строения тургеневской повести «Клара Милич». Но дана его драма, безусловно, в ее схеме, поскольку и у Тургенева, и у Чехова активное участие в развитии действия покончившей самоубийством артистки наступает после ее смерти. В иной ситуации, при совершенно противоположной психологической установке героев — в этом смысле Чехов целиком придерживается той обрисовки характеров, которую мы имеем у Суворина, — тургеневская трактовка сюжета в стиле романтического с его неизменным тяготением к лиризму, окрашенному в сентиментальный цвет преимущественно, была бы здесь немыслима. Тем более что такой стиль вообще неприемлем для Чехова с его писательской манерой, с его художественными приемами, в основе своей всегда остающимися реалистическими, а потому тургеневской манере совершенно чуждыми *. Но как схема, указавшая Чехову путь и способ осложнения мотива раскаяния из последнего явления четвертого акта суворинской пьесы — мотива, развернувшегося в этом втором сюжетном слое в главную двигающую силу, — «Клара Милич», повторяем, могла быть использована; сознательно или бессознательно, в виде лишь отдаленной реминисценции — это пока для нас безразлично.

Усиленным подъемом волны комической начинается эта часть одноактной драмы Чехова, в которой второй сюжетный слой и развертывается; точно в борьбе с вторгшимся мотивом тревоги, данным в конце первой трети лишь в виде намека, она, эта волна комизма, напрягает свои силы, чтобы уничтожить оставшееся после него впечатление. Приемы те же, тот же стилистический контраст между торжественностью венчального обряда, превращенного в зрелище, и пошлой болтовней рассеянной толпы, и в связи с этим тот же словесный каламбур, поскольку толпа машинально улавливает отдельные слова, изъятые из контекста молитвы, и переводит их в плоскость повседневных явлений и понятий. (Диалог Кукошкиных

* См. мою статью «Тургенев и Чехов» в сб.: Творческий путь Тургенева под ред. Н. Л. Бродского, изд. «Сеятель».

о губернаторе, присутствующем инкогнито и разговаривающем со своей «пассией, Машенькой Ганзен»; диалогу предшествуют слова апостола: «и прилепится к жене своей и будет два в плоть едину», а после него сейчас же: «тайна сия велика есть»; так же и следующий комический мотив с Наталией Сергеевной после слов: «жена да убоится мужа своего».) Но мотив тревоги, на этот раз звучащий явственно, сразу побеждает этот взрыв комизма: тень Татьяны Репиной придвигается уже ощутимо близко, после дважды раздавшегося стоны и взволнованного ответа Котельникова (на вопрос Сабинина «кто это сейчас стонал?») — «что-то такое движется... какая-то дама в черном... Должно быть, дурно... повели». С этого момента комический элемент оказывается побежденным. Прозвучит он еще раз в таком же диалоге адвоката Патронникова с банкиром Зоненштейном, какой мы уже знаем по началу пьесы («Не жужжайте, Давид Соломонович, как шмель — это барышня жужжает, как шмель, а не я... хе, хе, хе»), прозвучит как-то жалко, оторванно, дальше ничем не поддерживаемый, чтобы тем ярче оттенить совершившийся перелом в настроении присутствующих: обряд уже больше никого не интересует, центр внимания весь сосредоточен на Репиной, вокруг смерти которой и ведутся шепотом разговоры. И здесь, в смысле психологической трактовки героев в связи с дальнейшим развитием сюжета, Чехов целиком ориентируется на Суворина. Так выдержанным оказывается рисунок, данный последним Сабинину, в его быстрых переходах от ужаса, почти панического (его реплики в диалоге с Котельниковым: «о боже мой... Татьяна Репина здесь» и дальше: «я едва на ногах стою. Это она»; в особенности то место, где он просит Котельникова: «пошли сказать жандармам, чтобы не впускали никого», до слов: «ты бредишь, она на кладбище...»), к жалкому раскаянию (слова Олениной: «Петр, ты весь дрожишь и тяжело дышишь... тебе дурно?» и его ответ: «дама в черном... она... мы виноваты...»), потом к безвольным жалобам («Репина стонет... Я креплюсь, креплюсь... Котельников давит мне голову венцом... Ничего, ничего...»), от жалоб к бессмысленному решению (уже после венца обращается к Котельникову, дрожа и задыхаясь: «едем сейчас на кладбище... ради бога, едем»), от которого он сейчас же отказывается.

Так же выдержан и рисунок сильной волей Олениной, сдерживающей в себе тревогу, которой заразил ее Сабинин, и облик поверхностно-сентиментальной хлопотливой Кокошкиной (ее диалог с мужем о состоянии Олениной), и единственного из всех искренно любившего Репину, антрепренера Матвеева (сцена, когда он становится на колени и молится за душу усопшей рабы Татьяны), и грубоватого, тоже относившегося к Репиной с особенной любовью и состраданием Котельникова, непосредственно воспроизводящего один из самых удачных мотивов в третьем акте суворинской пьесы («у меня Репина из головы не выходит. Мне все чудится, что Сабинин поет, а она плачет»).

В плоскости психологической, в сравнении с психологической схемой Суворина, Чехов ничего не меняет, ни одной черты не отнимает он у его героев и не прибавляет. В этом смысле мы еще больше убеждаемся, что процесс отталкивания от суворинской концепции был отнюдь не в плане пародийном. В этом втором сюжетном слое, взятом в плоскости трагической, он же и главный, если и есть элементы комического, то лишь постольку, поскольку они восходят к первому слою — опять же к комизму обстановки, но не лиц и характеров, за исключением, конечно, тех случаев, когда они и у Суворина обрисованы комически, но тогда Чехов воспроизводит их почти текстуально.

Трагическая напряженность, поскольку она касается Сабинина и Олениной, разрешается в ничто. С концом обряда кончаются и его страхи, и пронзительный свист возле его кареты, соответствуя, между прочим, контрастно овации, которую устроила публика Репиной в последнем акте у Суворина, завершает его участие как главного актера в венчальнообрядовом зрелище. Психологическое становление образа, взятое у Суворина, предопределило заранее невозможность для Сабинина быть героем трагическим или романтическим.

Но тем ценнее для нас и показательнее сюжетный финал, поскольку он касается тени Репиной, «дамы в черном»: здесь первое яркое отражение исканий Чехова в области драматургии, его сознательного отступления от обычного драматического канона и «Татьяны Репиной» в частности.

Чехову незачем было тратить силы на то, чтобы не делать суворинских ошибок по отношению к основным принципам реалистической эстетики: я понимаю всю ту же индивидуализацию языка героев и обрисовку характеров при помощи «мелких и пошлых движений души и действий». Здесь Чехов был мастер испытанный, и этим принципам он оставался верным до конца своих дней. Быть может, этим и объясняется, почему он сравнительно так небрежно отнесся к обстановочному фону, к тем средствам, при помощи которых осуществляется его комическая окраска, почему он в них так элементарно прост. В работе, сделанной «наспех в один присест» ему не об этом было заботиться: он «знал мощь свою». Его упорные искания шли совсем в другой области — сюжетно-композиционной. Суворин был в своей «Татьяне Репиной» целиком во власти господствовавшего тогда драматического шаблона, требовавшего от пьесы такого построения, чтобы она представляла собою нарастание сильных и ярких эффектов, число и сила которых по мере приближения к финалу должны были все более и более увеличиваться. В первой серьезной драме своей, в «Иванове», Чехов сам робко покорился этому шаблону и при всех попытках его новаторского характера, «Иванов» остается еще, в сущности композиционного своего построения, в пределах старой драмы. И вот в этом наброске-отклике Суворину, в этой одноактной драме и сделана первая попытка, на опыте чужом, отступления от шаблона; что и сказывается прежде всего в ее сюжетном финале. Был бы возможен здесь эффект, аналогичный самому сильному драматическому эффекту суворинского финала, определяющему всю композицию пьесы: «дама в черном» умирает в церкви на глазах у публики, проклиная Сабина. Этот завершающий сюжетный мотив Чехов не отвергает, но дает его в иной ситуации, тоже определяющей характер всей драмы; «даму в черном» он оставляет после всех одну в ее предсмертных страданиях; торжествующее в жизни, в отдалении, лишь следом оставленным, противостоит ей контрастно, благодаря чему эмоциональная окраска мотива утончается, дав ему силу быть воспринятым в плоскости символической. От эффектности сценической, которая, повторяем, еще была приемлема для Чехова в «Иванове»,

центр тяжести переносится преимущественно в сторону эмоционально-лирическую, намечаются первые проблески так называемой драмы настроения. Так будут строиться завершающие финалы во всех его будущих пьесах («Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад»), такова будет основная тенденция в переделке «Лешего» в «Дядю Ваню». Так набросок опережает тот путь, на который Чехов вступил твердо уже после «Лешего», созданного в том же 1889 году.

Но это еще не все. Одновременно и в связи с этим подчеркивается еще одна задача, не менее серьезная, нашедшая классическое свое разрешение только в «Трех сестрах», но стоявшая всегда перед ним — и до этого периода, и после, — так называемый прием лейтмотивности. Он шел к нему шагами верными и постепенно, как к неумолимому следствию своеобразного понимания им значения и роли детали в обрисовке отдельного образа и в композиции целого.

В письме к Плещеву ¹⁶ по поводу «Скучной истории» Чехов так объясняет, почему он ввел в конце мотив письма с кусочком слова «страст.»: «так мне мое чутье говорит, что в финале повести или рассказа я должен искусственно сконцентрировать в читателе впечатление от всей повести и для этого хоть мельком чуть-чуть упомянуть о тех, о ком раньше говорил». То же самое говорит он и по поводу «Именин» и «Степи», а в его произведениях еще раньше проявлялось это *чутье его*, распространяясь не только на лица, но и на предметы и на отдельные детали, которые нередко оказываются у него главными носителями смысловой или эмоциональной тяжести, приобретая тем самым значение символическое.

Можно бы привести целый ряд примеров, в особенности из произведений последнего периода («Три сестры», «Вишневый сад», «Черный монах» и др.), свидетельствующих о том, какую огромную, можно сказать, исключительную роль играет у него этот композиционный прием; как при помощи частой повторяемости какой-нибудь одной детали, приобретающей благодаря этому особую силу ударности, ставит он свои человеческие фигуры и достигает величайших эффектов в плоскости эмоциональной. И здесь борьба между собою двух противоположных начал, двух

противоположных воззрений на окружающую жизнь, является для него наиболее характерной конструктивной силой. Под пестрым и шумным покровом мира имманентного таятся глубины человеческих переживаний, и когда они, непрошенные, насильственно оттиснутые от сферы ясного сознания, внезапно врываются в обыденный ход наших представлений и понятий, то по-новому окрашивают они этот мир, нам привычный, часто его обесценивая. Здесь Чехов, поскольку за миром видимым у него просвечивает мир невидимых грез и таинственных переживаний, вплотную подходит к символизму, по крайней мере как к школе эстетической. Плоскость реалистическая еще не нарушена — позитивные основания он всегда находит для самых таинственных видений; в этом смысле он оставался *врачом* до конца — но уже поколеблена она в своей казавшейся нерушимой твердыне, за явлением имманентным стало как бы ощущаться *иное бытие*. Одноактная драма значительно опережает этот путь Чехова, если взять его достижения на нем в их последнем классическом завершении. В «Лешем», написанном в том же 1889 году, мотив тревоги в виде каких-то криков, которые слышит Соня (после самоубийства Войницкого), никакой роли композиционной не играет. Случайно появившийся, он вскоре тонет в этом мире повседневности, не оставляя после себя никаких кругов. Это пока еще только одна из тех деталей, с которыми ему вообще, как он неоднократно писал Плещееву, было жалко расставаться. Здесь же, в драме, на этом мотиве, на постепенном его нарастании зиждется, как мы видели, все развитие действия, по крайней мере поскольку в нем участвует центральное лицо — Сабинин.

Так рисуется нам значение этого неотделанного наброска-отклика на «Татьяну Репину» Суворина в эволюционной цепи творчества Чехова. С суворинскими приемами ему незачем было бороться. Главные дефекты «Репиной» — стилистические (герои говорят одним и тем же языком) — не угрожали ему никакой опасностью. Смещения планов здесь нет. Наоборот, там, где это можно, по крайней мере в смысле сюжетном и в психологической схеме героев, Чехов — как мы видели — охотно ориентируется на Суворина и именно в его же плане. Кажется, отдаленно соответ-

ствуется отвергнутому Чеховым журналисту Адашеву роль Кузьмы, высказывающего в конце пьесы, в контраст журнальному оптимизму, свои пессимистические воззрения на жизнь, на бессмысленное чередование в ней человеческих радостей и печалей. Но даже и здесь, по отношению к самой неудачной фигуре, вызывающей в Чехове раздражение, нет никакого намека на пародийность, поскольку комический элемент совершенно отсутствует — спор ведется в тоне серьезном.

Была проба новых художественных приемов, предощущение своего будущего пути — и в этом главное значение анализируемой нами одноактной драмы Чехова под тем же названием: «Татьяна Репина».

Эссе и рецензии



НОВОЕ О Ф. М. ДОСТОЕВСКОМ

В. Ф. Переверзев. Творчество Достоевского. С предисловием П. Н. Сакулина. К-во «Современные проблемы». — Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, письмах и заметках. Составил Ч. Ветринский (Вас. Е. Чешихин). Историко-литературная библиотека, выпуск VII. — Бар. А. Е. Врангель. Воспоминания о Ф. М. Достоевском в Сибири 1854—1856 гг.

Среди тех работ по истории литературы, которые время от времени нам преподносят разные критики так называемого марксистского направления, работа г. Переверзева, бесспорно, одна из лучших. У него, безусловно, имеется много данных доподлинного литературного исследователя. Обладая легким, красивым, подчас и ярким языком, он очень недурно разбирается в вопросах стиля (главы, посвященные анализу стиля Достоевского, положительно хороши), в некоторых случаях довольно правильно улавливает основные линии литературной эволюции и, по мере сил и разума, старается — иногда вполне успешно — вчувствоваться в психологию анализируемых им образов. Чего же больше? Во всяком случае, его книга ничем не хуже писаний... ну, хоть бы П. Когана или даже «самого» г. Плеханова (например, его книги об Ибсене).

Но зато тем разительнее сказывается в ней вся примитивность той точки зрения, на которой он стоит, — точки зрения экономического материализма, — тем яснее обнаруживается вся ее беспомощность, когда пытаются применять ее к вопросам художественного творчества. В этом отношении трудно найти более яркий пример того, насколько губительны бывают всякие предвзятые точки зрения, заранее заготовленные или придуманные схемы.

Вот как г. Переверзев трактует Достоевского с

«классовой», конечно, точки зрения. Его основной тезис заключается в следующем.

Все герои Достоевского и даже наиболее сложные из них, как Карамазовы, Кириллов или Раскольников, представляют собою не более как дальнейшее и усложненное развитие того основного противоречия, что имеется уже в душе Девушкина или Голядкина. Все они «двойники» с дисгармонической и весьма неустойчивой психологией, отражающей всю *беспочвенность* того «упадочного» класса, *городского мещанства*, которое совсем или почти совсем не участвует как в производстве, так и в распределении создаваемого обществом богатства. Находясь «между молотом и наковальней» и не будучи ни тем ни другой, шатаясь между «дном и верхами» и не принадлежа ни одному из них, они испытывают в своей душе непрерывную борьбу двух противоположных начал: стремления к власти, к тому, чтобы утвердиться среди верхов, среди класса победителей — с одной стороны, а с другой — сознания своей беспомощности, неминуемости надвигающейся на них гибели и чувства страха или покорности перед ней, перед этой гибелью. Как бы ни была сложна их психология, широки и глубоки их мысли, какими бы мировыми вопросами они ни задавались, с кем бы ни боролись: с миром (как Раскольников) или с Богом (как Карамазов или Кириллов), — их сущность всегда одна и та же. Все их этические и всякие иные проблемы не более как надстройка, метафизические иллюзии, в которых отражается вся та же беспочвенность их экономического положения, — безнадежность отмирающего класса, к которому они принадлежат. Если, например, Иван Карамазов поднимает бунт против Богочеловека во имя человека-бога или если Кириллов, протестуя против мирового порядка, хочет последним актом своей воли — самоубийством доказать, что он не раб причинности, что может сам перейти из царства необходимости в царство свободы, то этим они обнаруживают только свою принадлежность к среде «социального дна», к среде погибающих или погибших мещан, и больше ничего.

Г-н Переверзев предвидит здесь, конечно, одно, так сказать, формальное возражение: ведь Иван Карамазов довольно состоятельный помещик, Версилов и Ставрогин тоже, а Валковский и Мышкин — даже

князя. Но на это у него имеется такой ответ: они-де ненастоящие, они только переодетые помещики. Это Достоевский зачислил их в класс победителей; на самом же деле они, по психологии своей, те же Девушкины и Голядкины, те же «двойники», значит, и по социальному положению принадлежат к «тому же классу вырождающегося мещанства». «Мир во мне, и я в мире, гармония между мною и окружающим» — вот что должен чувствовать здоровый и нормальный человек. А тот, кто противопоставляет себя миру или Богу, тот «упадочник», тот обнаруживает только противоречие своей природы, в которой отражается противоречие его социального происхождения. Такова основная сущность всей его концепции.

Но вот беда. Как же быть тогда с Л. Н. Толстым? Ведь вряд ли можно найти в какой-нибудь литературе, кроме русской, такого «двойника», как он, который всю свою жизнь колебался между стремлением к возможно более прочному утверждению своей самости и жадной полнотой смирения и покорности; колебался и мучился над трагической сущностью тех же неразрешимых антитез, что и Достоевский. Нехлюдов, князь Андрей, Каратаев, Левин и над ними всеми сам автор. Разве это не полные параллели к героям Достоевского и их творцу? Толстой же во всяком случае не певец города — и мещанства в частности.

Или взять Лермонтова. Разве он не типичный «двойник», не типичный отрицатель мира и Бога, все свои силы истративший на борьбу и возможность примирения с ними? А сам «лучезарный» гармонический Пушкин? Разве он не знал, не ведал в своей душе этих двух диаметрально противоположных начал: индивидуалистического, всегда проявляющегося в жажде власти, господства над людьми, и начала покорности, смирения, — *того* именно, что является уделом «слабых сердец»? Тому по крайней мере поручкой такие покорно располагающиеся фигуры, как Алеко и старик цыган, Борис и Пимен, Онегин и Татьяна и другие. Иногда даже кажется, что вся разница между Пушкиным и Лермонтовым, с одной стороны, и Достоевским и Толстым — с другой, и заключается лишь в сложности характеров героев, в большей или меньшей их углубленности; да в том, конечно, еще, что у первых двух каждый образ — носитель по преимуществу одного начала, в то время как у по-

следних оба начала часто борются в одной и той же душе: что у Пушкина и Лермонтова является в виде последовательной смены, то у Толстого и Достоевского сосуществует как бы в одно и то же время и у одного и того же лица.

Это мы видим не в одной только русской литературе: над карамазовскими проблемами, над такими антитезами и стремлением к их сниманию, мучилась не только она одна и не одной какой-нибудь определенной эпохи, но и мировая и во все времена и века. Под знаменем дисгармонии двигалась если не вся человеческая мысль (на первом плане философия), то по крайней мере все художественное творчество, в лице хотя бы своих лучших представителей. Зловещее рокотанье судьбы и бессильный ропот ее немощной жертвы — человека вы слышите у Софокла. Борьба с обществом, человечеством и его ценностями — в начале, и полное смирение и покорность — в результате имеется у Шекспира — ну хотя бы в «Макбете», «Тимоне Афинском» и «Буре». Та же борьба, но уже с миром и Богом, — в «Фаусте» Гете, в «Манфреде», «Каине» Байрона или «Прометее» Шелли. Словом, всюду та же дисгармония между миром и человеком, те же проблемы, на ней вырастающие.

И что же? Неужели это все порождение и отражение мещанства или какого-нибудь иного разлагающегося и погибающего социального класса? Неужели г. Переверзев и иже с ним решатся на такого рода утверждения? А если нет, то ведь тогда, безусловно, должны рухнуть подобного рода схемы, как его; тогда должно признать, что и у Достоевского социально-экономическое «подполье» — если оно уже имеется — лишь фон, приводящая случайность, а не всеразъясняющая определяющая сущность.

Г-н Переверзев, повторяю, человек мыслящий и обладающий довольно развитым художественным чутьем. Об этом свидетельствуют многие места в его книге, на основании которых можно смело сказать, что он в состоянии был написать гораздо лучшее и гораздо более ценное исследование о Достоевском. Но в том-то и вся беда, что он был целиком в плену у своей «злосчастной» идеи, что, вопреки аттестации, выданной ему г. Сакулиным (см. предисловие к его книге), он абсолютно не слушался совета Белинского о том, что в мир творчества писателя «должно войти не иначе,

как забыв его, себя и все на свете... что в этот мир не должно вносить никаких требований... никаких страстей, а тем менее пристрастий, никаких убеждений, а тем менее — предубеждений...». Он же именно вошел в мир Достоевского, крепко помнив «и его, и все на свете», но больше всего себя как экономического материалиста, обязанного все объяснить с классовой точки зрения.

Впрочем, заблуждению г. Переверзева должна была способствовать еще одна, на мой взгляд, весьма крупная методологическая ошибка, которая, кажется, вообще характерна для историков литературы так называемой социологической школы. Не будь ее, ему, может быть, легче было бы освободиться от всяких «пристрастий, убеждений и предубеждений». Заключается же эта ошибка в том, что все они начинают свой анализ *не с сложного*, а с простого, элементарного; что устремляются они не на те *продукты* мысли и творчества, в которых художник проявился уже *полностью* — во всей своей шире и глубине, а на его первоначальные произведения, меньше всего характерные для него. На самом же деле в литературе, как и в других областях человеческого творчества (в искусстве это только разительнее) указующий истинное направление компас не в начале пути, а в конце или, вернее, на вершине его. Ключ к истинному пониманию не в зародыше, а в *завершенном* и наиболее уже полно *выраженном* процессе выявления человеческой души. Лишь с центра можно охватить все пространство кругом, можно устремлять свои взоры по любому радиусу и по самым различным направлениям. Обратный же путь — от радиуса к центру — всегда узок и односторонен и очень часто ведет к дурным последствиям. В данном же случае не с «Бедных людей» следовало бы начать анализ творчества Достоевского, а с «Братьев Карамазовых» — с той именно высочайшей вершины, с которой Достоевский явственнее всего перекликался с Толстым, Пушкиным и Лермонтовым. Но это уже вопрос общий методологический, и здесь не место об этом распространяться.

Будем надеяться, что в будущих своих работах г. Переверзев если не совсем откажется от своей точки зрения, то по крайней мере настолько утончит ее, что она потеряет характерную для нее теперь примитивность. В этом отношении можно было бы ему

посоветовать хотя бы то, чтобы он впредь занимался не только вопросами о том, *какие* проблемы ставят себе представители того или иного класса по отношению к обществу, миру или Богу, а *как* они их ставят. При разрешении последнего вопроса классовая точка зрения может действительно принести кое-какую пользу. В первом же случае, проблемы часто и неминуемо будут оказываться общими или одинаковыми у разных классов, входящих в состав одного народа или (если стоять на интернациональной позиции) всего человечества, и тогда всякого рода схемы вроде той, которую он применяет к Достоевскому, теряют весь свой смысл, делаются абсолютно негодными или даже вредными.

Я намеренно уделил так много внимания г. Перверзеву, так как его работа представляет безусловный методологический интерес. Что же касается двух других книг о Достоевском: г. Ветринского и бар. Врангеля, то о первой из них скажу здесь всего несколько слов (более подробно когда-нибудь в связи с общим планом и задачами «историко-литературной библиотеки»). Отмечу прежде всего очерк «жизни, личности и творчества» Ф. М. Достоевского, написанный самим г. Ветринским. Сжатый и довольно полный, он хорош еще своим объективизмом, который предостерег автора его от привнесения каких бы то ни было «личных страстей и пристрастий, убеждений и предубеждений». В этом отношении г. Ветринский, имея в виду читателя-неспециалиста, вполне справился со своей задачей. Хороша также и биография, оригинально составленная из отрывков воспоминаний о Достоевском, написанных его современниками. Получается, правда, несколько односторонний, но зато очень живой образ.

Несколько больше следует сказать о «Воспоминаниях» бар. Врангеля. Они совершенно разочаровали нас. Это скорее воспоминания о себе, а не о Достоевском. Последнему по крайней мере уделяется сравнительно весьма мало места, так что его образ положительно теряется под грудой никому не нужных и неинтересных эпизодов и рассказов из личной жизни самого автора. Мы узнаем о Достоевском только то, что он нервничал, раздражался, был мрачен, плохо

спал и т. п., но что касается его внутренних переживаний, то они остаются такими же скрытыми от нас, как и до «Воспоминаний». Неприятен также и тон г. Врангеля, несколько фривольный; в нем нередко слышится: «Ну, что брат Пушкин!»

Следует, однако, сказать, что как ни слабы «Воспоминания», они все же не лишены известной ценности — хотя бы для исследователя, специально занимающегося Достоевским. Если они не освещают его внутренней жизни, то по крайней мере создают известное представление о его внешней жизни, а также о той среде, в которой он невольно должен был вращаться. В этом отношении особенный интерес приобретают те страницы (к сожалению, их очень мало), где автор знакомит нас с первой женой Достоевского — Марией Дмитриевной Исаевой. Также заслуживает внимания его характеристика некоторых преступников из «Секретного отделения» тобольской тюрьмы. Читая «Мертвый дом», невольно вспомнишь о них.

В заключение укажу еще на одно письмо Достоевского (Петербург, 31 марта 1865 года, стр. 205), кажется, впервые опубликованное. В нем Достоевский рассказывает о своих тяжелых переживаниях в связи с целым рядом несчастий, обрушившихся на его голову (незадолго до этого умерла его первая жена, затем брат, семью которого он должен был содержать; только что прекратился журнал *Эпоха*, и он оказался банкротом). Среди других писем за этот печальный год письмо к бар. Врангелю наиболее полное и откровенное, может быть, потому, что пред ним он меньше стеснялся, ибо меньше страдало его больное самолюбие...

АКМЕИЗМ

Иногда и весьма незначительные литературные течения и группы заслуживают внимания — не сами по себе, а лишь поскольку они являются известными симптомами, свидетельствующими о какой-то перемене в настроениях, поскольку в них сказывается известная (иной раз еще неосмысленная ими самими) реакция против тех или иных литературных явлений прошлого. Именно с этой точки зрения, как симпто-

мы, и интересны самоновейшие течения в современной нашей поэзии: футуризм и акмеизм. Теоретически они оба обоснованы в высшей степени слабо, но что-то они, по-видимому, улавливают, что-то отражают, чем-то приходятся впору.

Как всякие новаторы, и футуристы, и акмеисты начинают, понятно, с отрицания прошлого. Футуристы считаются самыми смелыми и вообще отвергают все и всех: и Венеру Милосскую, и Рафаэля, и Гете, и Шекспира, и Пушкина, и Толстого, — словом, все искусство прошлого, все его ценности. Их культ — «шоффер»; их девиз — на «автомобилях» гнаться за быстро скачущими мгновениями жизни. Акмеисты же, более умеренные и более культурные, не так решительно порывают и не со всем человеческим прошлым: кое-что и кое-кого они еще принимают. Первые уже сегодня отказываются от своего вчерашнего имени — футуризм; вторые, надо думать, еще и завтра будут величать себя «акмеистами-адамистами». Первые еще совсем дикие, еще не вышли даже из той первобытной стадии, когда одно бессмысленное сочетание звуков доставляет уже большое наслаждение; вторые изъясняются языком обычным, нашим и действительно имеют за собой в прошлом кое-какие заслуги, которые обязывают в известной степени считаться с ними, хотя бы постольку, поскольку это нужно для того, чтобы не ограничиться лишь несколькими незначительными замечаниями по поводу их симптоматического значения, чтобы, воздав должное как поэтам указать им место и пределы как теоретикам. Вот почему, минуя сейчас первых, довольствуясь пока — в ожидании того момента, когда они бросят свои нелепые чудачества — одним, то есть констатированием факта их существования, мы здесь будем говорить только о вторых, об акмеистах-адамистах. К этому принуждает нас еще и следующее обстоятельство. В настоящее время, даже в серьезных кругах литературы, действительно происходит какое-то брожение. Общественный ли подъем или еще большее падение виноваты здесь; струя ли бодрости или разлив благодущия в нем, в этом брожении, сказывается — факт тот, что кое-что из старого отмирает и в связи с этим переоцениваются кое-какие ценности, кое-что новое нарождается и ищет своего выражения. В такие моменты — если пока еще не футуризм, то

акмеизм, во всяком случае, достоин быть одной из побудительных причин — стяг преемственности следует держать как можно крепче, общие линии развития — подчеркивать как можно резче, хотя бы для того, чтобы порывающие знали, яснее отдавали бы себе отчет, с кем и чем они порывают и порывают ли. А главное, чтобы заинтересованные в этой перестройке читатели не устремились вслед за ними, за новаторами, и не отказались столь легко, как это было уже раз и в не очень далеком прошлом, от тех старых ценностей, которые совсем еще не изжиты. Думаю, что это долг каждого, кто хоть сколько-нибудь любит литературу, кому дороги ее заветы. С этой точки зрения нас прежде всего должно интересовать отношение акмеистов к тому литературному течению, откуда они сами вышли — к символизму. Отрицанием его литературных принципов, его основы, которую они усматривают в «неприятии мира», и начинаются их статьи-манифесты*.

«Символизм закончил свой круг развития и теперь падает» — так заявляет с первых же строк Н. Гумилев. «Символистическое движение в России можно считать в главном его русле завершенным», — вторит ему С. Городецкий. В чем же оно сказывается, в чем же проявляется его падение? Символизм уничтожил пределы литературы. Сочетавшись с мистикой, теософией и оккультизмом, он, с другой стороны, ничего не имел против вовлечения в его сферу и теологии, и политики, и всяких других, чуждых ему как литературному течению областей. Вот первое обвинение, которое они выдвигают против него. Обвинение старое и в известной степени справедливое, но бьет оно, в сущности, мимо. Что некоторые представители символизма — если понимать его как литературное течение последних десятилетий — безмерно грешили незаконным сочетанием его с чуждыми ему областями, это факт, и факт прискорбный. Об этом С. Городецкий, как бывший пленец из гнезда Вяч. Иванова², знает, пожалуй, очень хорошо, и в этом отношении ему книга в руки. Но разве это есть признак, характеризующий сущность символизма? Разве это не есть лишь накипь, случайное явление, правда, в некоторых

* См. «Аполлон», январь 13-го года. Ст. С. Городецкого и Н. Гумилева¹.

кружках прилипшее к нему, к символизму, довольно крепко, но все-таки не необходимое? Такие поэты и писатели, как Брюсов, Бальмонт, Сологуб, Ремизов и даже А. Блок, мало, кажется, повинны в этом грехе незаконного сочетания, и от этого они, конечно, не перестают быть символистами. Правда, не мешает и лишний раз повторить это обвинение — известное симптоматическое значение оно, это повторение, имеет, — но, само собой разумеется, заключать от него к отрицанию символизма по меньшей мере неразумно.

Несколько серьезнее обстоит дело со вторым обвинением. Оно тоже старое и в известной степени справедливое и в одной своей части, по-видимому, в самом деле касается одного из основных принципов символизма. Заключается оно в том, что символизм слишком широко пользовался подвижностью значения слова, я бы сказал, его метафоричностью, а это неминуемо должно было привести к нарушению основного закона творчества — «закона устойчивого равновесия». Причину этому они находят в мысли Потебни об относительности, текучести содержания слова. Сама по себе справедливая, она сослужила символистам плохую службу, будучи принята ими в качестве принципа, основы их учения³.

Что многие из символистов злоупотребляли словом, вводили в язык и его формы ненужные, порою нелепые и даже вредные новшества и тем в самом деле нарушали законы творчества (и даже не одного только «устойчивого равновесия»), — это факт, и факт прискорбный; об этом сами символисты — истинные творцы — понятно, знают и печалются не хуже и не меньше С. Городецкого. Недаром же еще несколько лет тому назад Вяч. Иванов стал требовать от художника «обращения к формальному канону... генетического изучения традиционных форм...», которое должно оказывать на искусство очистительное воздействие, обличать не изящество и ложь внутренне неоправданных новшеств, ставить поэта лицом к лицу с его истинными и конечными целями... («Заветы символизма» // Аполлон. 1910. № 8). То же требование повторил интимнейший и искреннейший из символистов А. Блок в следующих выражениях: «Мой вывод таков... Путь... которого требует наше служе-

ние, есть — прежде всего — ученичество, самоуглубление, пристальность взгляда и духовная диета» (там же: «О современном состоянии русского символизма»).

Но и тут должно прежде всего поставить тот же вопрос: разве нарушение «закона устойчивого равновесия» является неотъемлемым признаком символизма? И опять-таки указать на переименованных выше поэтов и писателей, которые, конечно, этого закона не нарушали, оставаясь в рядах символизма. Правда, не мешает и это обвинение лишний раз повторить; правда, может быть, и то, что и за ним, за повторением и этого обвинения, следует признать известное симптоматическое значение, но от этого сущность символизма — его основной принцип — отнюдь не теряет своей силы. Да, верно. Символисты усвоили основную мысль Потебни об относительности, текучести содержания слова; усвоили и вытекающее из нее следствие, Потебней же формулированное: «заслуга художника не в том содержании, какое ему думалось, а в силе возбуждать *самое разнообразное* содержание...» Но ведь это факт, истина, которую нельзя не принять, нельзя не класть в основу творчества, как языка, так и художественного произведения. Для этого вовсе нет надобности руководствоваться какими-нибудь философскими предпосылками, быть последователем Канта и считать «вещь в себе непознаваемой». Можно быть завзятым интуитивистом и все же признать это как нечто непреложное, как закон, по своей обязательности равносильный логическому, — «его не перейдешь». Да, каждое слово — символ, и каждый образ — символ; так было и так будет, и иначе быть не может: так уж мы устроены, и ничего тут не поделаешь. Правда, нельзя злоупотреблять этой истиной; следует всегда стремиться к тому, чтобы «интимное» — заключается ли оно в слове или образе — имело право стать «всеобщим», но это уже требование, которое должно предъявлять ко всем вообще без исключения (пока, кажется... к акмеистам в особенности). Вот почему я думаю, что и это старое обвинение, при всей справедливости своей (в одной только части, конечно), символизма как такового не задевает.

Но есть еще и третье обвинение. Оно касается не формальных принципов символизма, а его миросо-

зерцания, его, так сказать, метафизики. Заключается оно в том, что символисты мира не приемлют, «мира во всей совокупности его красот и безобразий», что они ищут всегда просветов в область высших и вечных ценностей и тем самым доказывают, что имманентная действительность для них лишь средство, а не самоцель.

«Германский символизм» — а от него все начала, все зло, ибо «романский дух любит стихию света» и, безусловно, признает самоценность за каждым явлением, — «в лице своих родоначальников, Ницше и Ибсена, выдвигал вопрос о роли человека в мироздании, индивидуума в обществе и разрешал его, находя какую-нибудь объективную цель или догмат, которым должно было служить». Но этим самым уничтожалось безотносительное значение каждого явления, обесценивался смысл жизни самой по себе. Вот где коренная ошибка символизма, по Гумилеву, — ошибка, которая может быть устранена только вместе с ним, ибо это не частность, а основа, продукт особого рода мироощущения.

Как-то странно, непривычно слушать такие вещи, что символизм продукт германского духа, а Ницше и Ибсен — его родоначальники потому, что они преклонялись перед объективной целью или догматом. Всем известно, что символизм появился и расцвел прежде всего во Франции, что символистическая «теория соответствий» принадлежит Бодлеру, умершему, кажется, за несколько лет до того, как Ницше написал свою первую книгу «Происхождение трагедии»⁴. Известно также и то, что Ницше больше, чем кто-либо, поработал над разрушением всяческих кумиров, что еще в первых произведениях своих стал издеваться над «малокровным» христианством, над его предтечей Сократом с его «малым разумом», а потому его обвинять в преклонении перед догматом — по меньшей мере несправедливо. Немногим более причастен к этому греху и Ибсен. Ведь он тоже, кажется, отстаивал «права резко очерченной индивидуальности», протестовал против какой бы то ни было посторонней силы — будь это самая возвышенная цель, самый дорогой догмат, — если только она стесняет вольные проявления человеческого духа. Одна лебединая песнь его «Когда мы, мертвые, пробуждаемся»⁵ — чего стоит!

Но если б даже все это было бы правдой, то разве это характерно для символизма как литературного течения? Разве до него не ставили этих вопросов «о роли человека в мироздании, индивидуума в обществе» и не разрешали их в смысле преклонения перед объективной целью или догматом? Совестно даже указать на такие всем известные произведения, как «Фауст» Гете, «Каин» и «Манфред» Байрона, «Прометей» Шелли, «Гамлет» или «Тимон Афинский» Шекспира и т. д., и т. п. Или на вершины русского творчества: на Лермонтова, Гоголя, Достоевского, Толстого, Чехова и даже ясного Тургенева. Ведь они все, кажется, довольно явно ищут тех высоких целей, «которым должно служить». Но если так, то ведь может быть только одно из двух: или «неприятие мира» совсем не ставить в укор символизму, обойти его, или если уже отвергнуть из-за него что или кого-нибудь, то не один символизм, а всю литературу — по крайней мере в лице ее «великих праздничных» творцов — и нашу, и мировую. «Дикие» футуристы, по видимому, чувствуют эту правду и в самом деле, как мы уже знаем, отвергают все и всех. Акмеисты, должно быть, боятся такой последовательности, не осмеливаются идти так далеко. Впрочем, может быть, следует усмотреть намек на «дерзновение» отпихнуть от себя всю русскую литературу (или себя от нее) в следующем факте: в кругах, близких к акмеизму, «влюблены» только в иностранцев: «в Шекспира, Рабле, Вилона, Теофиля Готье», но ни в одного русского...

Так разобрали мы главные обвинения акмеистов против символизма. Мы могли признать за ними известное симптоматическое значение, и только. По существу же — повторяем — они слишком слабы и очень мало задевают его. Перейдем теперь к положительной стороне их теории, к тому новому слову, которое они призваны сказать. Оно довольно точно формулировано их названием: «акмеизм-адмизм».

«Акме» — по-гречески значит вершина, расцвет, применительно к человеческой жизни — та пора, тот возраст и, понятно, соответствующее ему мироощущение, когда человек «вдребезги», что называется,

«пьян жизнью». Жажда такой веселой бодрости — некоторые из них, может быть, в самом деле обладают ею, — они и называют себя акмеистами.

Первозданный Адам представляется им существом крайне жизнерадостным, настоящим «белокурым зверем», одаренным лишь мужественно-твердым и ясным взглядом на жизнь, девственно-чистым и непосредственно-мудрым пониманием мира. Они хотят быть его достойными внуками, а потому называют себя еще и адамистами.

Адам должен был ощущать гораздо яснее, чем мы, в каком он близком родстве с «лопухом и обезьяной», и «звериных добродетелей» было у него вдоволь, во всяком случае больше, чем у нас. Они хотят быть хоть немного «лесными зверями», «не отдавать» хотя бы «того малого, что в них есть звериного, в обмен за неврастению».

Адам радовался, и всей душою, жизни, солнцу, свету и своим товарищам-зверям, признавал абсолютную «ценность за каждым явлением» и, конечно, не миро- и не богоборствовал. Для них тоже «роза хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь иначе». Также и тройка удала и хороша своими бубенцами, ямщиком и конями, а не притянутой под ее покров политикой. «Да и не только роза и тройка хороши, не только хорошо прекрасное, но и уродство прекрасно». Ибо нет для художника безобразного. «Безобразно лишь то, что безобразно» *.

Так приемлется ими жизнь «во всей совокупности ее красот и безобразий». Смерть же не только не пугает, а еще побуждает к большей веселости. Жизнь так коротка, «занавес, отделяющий нас от зрителей», с такой быстротой, с такой неумолимостью, опускается вниз, что «странно было бы бунтовать здесь во имя иных условий бытия». «Трусливое заглядывание — что же будет дальше» — они только «презирают» **.

До сих пор мучились в литературе над познаванием Непознаваемого. Но ведь это явный абсурд: «Не-

* См. «Аполлон», январь 13-го года. Ст. Гумилева: «Наследие символизма и акмеизм».

** Там же, ст. Городецкого: «Некоторые течения в современной русской поэзии».

познаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать». К Нему приближаясь, можно только содрогаться, но не оскорблять его словами.

О чем они поют и будут петь? Одни из них, признав «самоценность за каждой вещью и явлением» устремились к захолустным поместьям, «синтетическим» горшкам и вещам вообще; «другие, поняв себя как зверей, лишенных когтей и шерсти, и сняв наслоения тысячелетних культур», направились к первозданным зверям, «махайродусам и ящерам»; третьи, никуда не уходя, ищут этого зверя в современном «изломанном» Адаме. Так рассказывает С. Городецкий про своих единомышленников*.

Что можно сказать по поводу такого рода «юношеских» идеалов? Ничего особенного. В них, правда, много смешного, примитивного, а все-таки хорошо, что люди бодры, жизнерадостны или хотят быть таковыми. Пусть радуются и веселятся умеющие это делать. Только бы было искренно, только бы не играли в бодрость, не делали вид, что смеются, когда на самом деле хочется плакать. Пока, к сожалению, этой бодрости, этого «акмеистического» духа, еще не видно. Пока в их стихах преобладают те же старые тона и образы, что в прежних их произведениях — до объявления себя акмеистами, и мало чем отличаются от таковых у символистов. Наоборот даже. Кажется, что они пишут свои последние стихотворения как бы в насмешку над самим собой, над своей теорией, над своим стремлением к новым мотивам, к «новым именам».

«Пятистопные ямбы» Н. Гумилева** проникнуты неподдельной грустью, истинным разочарованием в жизни.

Я знаю, жизнь не удалась...
Взлетели кости, звонкие, как сталь,
Упали кости — и была печаль...

Или:

Ни тайнами, ни радостью, ни славой
Мгновенный мир меня не обольстит...

* См. «Аполлон», январь 13 г. Ст. Городецкого.

** Они напечатаны в 3-й кн. «Аполлона».

Как раз, значит, вопреки признанию, в теории, «самоценности за каждым явлением».

Или:

Я молод был, был жаден и уверен,
Но Дух Земли молчал, высокомерен,
И умерли слепящие мечты,
Как умирают птицы и цветы.
Теперь мой голос медлен и размерен...

И все стихотворение в таком же духе и настроении, пока он остается искренним, сам с собою. Правда, в последних строфах он словно спохватывается, поет о каком-то строительстве, о «каменщиках всех времен и стран» и о «призывном голосе Мастера», но в них-то как раз и чувствуется сплошная надуманность, сплошная проза, как и в «Адаме» С. Городецкого.

Также и Вл. Нарбут, совсем не как адамист, обращается к Христу в последней строфе:

Но мне — прости меня, я болен,
Я богохульствую, я лгу —
Твоя раздробленная голень
На каждом чудится шагу.

И А. Ахматова та же — со своей прежней неврастенической остротой, — когда рассказывает о необычайно быстрой смене ассоциаций и восприятий (стих. «Cabaret artistique» *), со своей нарочитой простотой (в стих. «Я пришла тебя сменить, сестра, у лесного, у высокого костра»). Словом, пока еще все по-старому. Пока у них еще те же мотивы, те же приемы и настроения. Но, повторяем, важен принцип сам по себе, важен призыв к бодрости, культ жизни, отказ от всякого рода «неприятий». Важно признание — хотя бы в теории — «самоценности за каждым явлением».

Здесь уже можно заранее предчувствовать, как иные, из «старых», начнут злорадствовать: «Ага! опять быт! Снова захолустные поместья и горшки, снова, значит, реализм». И будут, конечно, по-своему правы. Да, верно: с акмеизмом, если суждено ему окрепнуть, снова *выдвинется* в литературе то содержание, которое обычно разумеют под реализмом. *Выдвинется, но не вернется* по той простой причине,

* «Художественное кабаре» (фр.). Имеется в виду стих. А. Ахматовой «Все мы бражники здесь, блудницы...».

что он, реализм, никогда и никуда не уходил. Ведь надо же сознаться, что все эти определения литературных течений, все эти смены направлений: натурализма, реализма, символизма и т. п.— больше дело читателя, чем писателя. Это он, читатель, и его эхо — критик, в зависимости от тех или иных общественных настроений, выдвигает то одни, то другие произведения, вырывает их насильственно из непрерывного потока творчества и дает им свои имена. Сам же поток мало считается с чередованием этих направлений во времени: он вне их или, вернее, над ними, вмещает их все и разом, одновременно. Правда, спрос рождает предложение, и писатели поэтому часто откликаются на зов читателя. В этом смысле акмеисты, может быть, и приходится сейчас несколько в пору, но это уже явление, находящееся вне искусства: последнее как таковое тут ни при чем. Оно имеет свои особые критерии, руководствуется совершенно иными ценностями. Вот почему мы меньше всего думаем ставить им в упрек или в похвалу то, что они хотят быть реалистами, хотят изображать доподлинную жизнь. Было бы только художественно написано, было бы только талантливо — и все остальное приложится.

Талантливы ли они? Да, постольку, поскольку они были таковыми и до акмеизма (повторяю, в их мотивах, в их творческих приемах пока еще нет ничего нового). Городецкого и Гумилева мы уже давно знаем в литературе как хороших поэтов. А. Ахматова и М. Зенкевич тоже заявили себя как люди талантливые (у последнего, в смысле содержания, имеется очень резкий уклон в сторону даже грубого реализма). Вл. Нарбут и О. Мандельштам еще под сомнением, несмотря на то, что отдельные образы им иногда и удаются.

Вот все, что следует сказать о них и об их теории как определенной тенденции, определенном стремлении назад, к давно оставленным, как некоторым казалось, позициям реализма, об их теории как о тенденции, как о стремлении, и только, ибо говорить о ней по существу, как мы указали выше, нельзя.

ОТРЕШЕННЫЙ

(К психологии творчества Федора Сологуба ¹)

Неузнанным пребыть — его
удел, — Не *действовать*, не *жить*, а
только видеть... ²

Всеми словами, какие находит, он
говорит об одном и том же. К одному
и тому же он зовет неутомимо... ³

I

Если в мир творчества всякого художника должно войти не иначе как забыв его, себя и все на свете; если не должно вносить в него, в этот мир, никаких требований, никаких заранее приготовленных понятий и вопросов, никаких страстей, а тем менее пристрастий, никаких убеждений, а тем менее предрассудков, если эти заветы Белинского необходимо помнить при изучении любого писателя, то тем более при изучении Сологуба. Никого нельзя так легко отвергнуть, как его; никто не отгорожен от нас такой плотной завесой, как он и его мир. У нас почти нет никаких заранее выработанных приемов, заранее проторенных путей для вхождения в его душу; нам мало помогает в этом как прошлое нашей литературы, так и современное ее состояние. Ибо Сологуб вне всяких школ и традиций, не укладывается ни в какие установленные привычные рамки — в высокой степени исключительный художник, одинокий, сосредоточенный, всю свою жизнь идущий своим особым путем. Он «не живет, не действует» вместе с нами и среди нас — он умеет «только видеть» себя, свой внутренний мир и только себя. Замкнутый в себе круг, самому себе довлеющий, в себе заключающий свой творческий материал, в себе же находящий свои законы. Все его творения — не исключая и «Мелкого беса» ⁴ — выявления его индивидуального «я», сказания про его собственную душу, всегда обитающую где-то вне текущей действительности — в буквальном смысле слова, вне мира сего, — знающую свое прошлое, гадающую о своем будущем, но никогда не живущую настоящим. В этом отношении Сологуба следует признать *самым отрешенным* от жизни писателем, боль-

ше и глубже, чем кто-либо, порвавшим с «предметами предметного мира».

Мы говорим: «*самый* отрешенный» потому, что всякий художник в известной степени должен быть таким, должен уметь взглянуть на жизнь несколько «со стороны». Не в том смысле, конечно, что он «рожден для звуков сладких и молитв», а не для возни с «толпой», с ее будничными интересами, «дорогими ей печными горшками», — нет, я разумею здесь ту отрешенность, которой не может избежать и самый завзятый реалист (иначе он бы просто не был художником), поскольку и его восприятия, впечатления, душевные переживания не должны регулироваться нашим обычным стремлением к узкополезному, не должны определяться его грядущим действием или воздействием на окружающее, представлять собою, так сказать, заранее предначертанные линии его поведения, — словом, поскольку он должен любить предметы своих наблюдений бескорыстно, должен любить краски, формы и линии, движения в глубинах человеческой души ради них самих.

Но если у всякого другого художника она, отрешенность эта, проявляется всегда лишь стихийно, помимо его воли и сознания, отражается, я бы сказал, в каком-то врожденном, не от него зависящем, умении *девственно* видеть, слышать, думать и чувствовать, то у Сологуба она осложняется еще его *сознательным* отъединением себя от жизни, сознательным уходом от нее. Он, первый, как бы *осознал* ее, эту отрешенность свою, осознал ее необходимость, полюбил ее нежно и полно, возвел ее в принцип, в апофеоз; стал не только отрешенным, но и *отрешающимся, умышленно* отказывающимся от своего места в жизни. Заранее проклиная все безграничное богатство ее красок, форм и линий — всю эту ни на мгновение не прекращающуюся смену «личин и масок», — он ведает для себя один только обязательный закон, своего рода категорический императив: «не действовать», не жить вместе с нами и среди нас, двигаться всегда по обратному пути: к себе, к центру, к своему «я». Жизнь требует суетности, требует напряжения всех наших душевных сил в сторону полезности, заставляет нас воспринимать лишь то, что сопряжено с нашим действием, с нашим поведением, и тем самым скрывает истинный лик мира. А потому: да не будет жизни и ее

дневных велений, да воцарится ночь, сумерки, с их таинственными призраками, сновидениями,— ночь, когда «действенная» воля человека, направленная всегда вне, замирает вместе с жизнью, и слышны становятся голоса подсознательного и более уловимы видения седого хаоса. Таков лейтмотив его творчества, его «интимное, ставшее всеобщим», его «прямые» веления, к нам обращенные.

Впрочем, вряд ли виновато в этом одно только сознание, как бы оно ни было сильно у него. Вряд ли мы имеем дело здесь с такого рода отчужденностью, которая является продуктом рефлексии или философии. Мне скорее представляется, что тут в основе *особый тип воли* — она может быть и у простых смертных,— которую я бы назвал *центростремительной*. Люди, обладающие ею, *органически* чуждаются жизни, действительности, *изначально* обречены на бездействие. У них именно нет того, что называется *динамичностью*, обычного нашего стремления двигаться, работать, строить, разрушать — словом, вступать во всевозможные контакты с окружающим миром. Внешний вид их обыкновенно угрюмый, сосредоточенный или равнодушно-холодный. Никто и ничто постороннее их не интересует — они заняты всегда собою и своими переживаниями. Это не то что эгоцентризм. Последний вовсе не исключает обычных проявлений наших в жизни и среди людей — он предполагает только выдвигание *себя* на первом плане, беспрестанное ощущение исключительности *своего «я»*, *его примата* над окружающим. Мы же здесь разумеем почти полное отсутствие какого бы то ни было интереса к окружающей жизни. Человек просто не видит, не замечает ее. В жизни таких людей обыкновенно принимают за безвольных; на самом же деле воля их может быть даже очень большая, она только проявляется не по-нашему, не по-обычному: проявляется — *отрицательно*, так сказать, в том, что отчуждает человека от окружающего; *положительно* — *в силе*, в *напряженности* работы разума, который она же, воля, направляет в единственно оставшуюся для него область: область *внутреннего мира* *.

* Само собою разумеется, что мы наметили здесь только схему, дали эскиз, так сказать, *идеальной центростремительной* воли, а не картину действительности; в чистом виде такой воли никогда,

Так вот Сологуб, по характеру своей воли, довольно близко подходит к подобному типу людей. Она у него тоже какая-то *внутренне* сосредоточенная, не выходит за пределы очерченного им круга, за пределы его души, как бы целиком истекая в нем самом; тоже истрачивается главным образом в напряженной работе его сознания, в постоянном давлении со стороны интеллекта над его эмоциями, в постоянной борьбе между его побеждающим разумом и побеждаемыми чувствами. (Недаром же он так сознателен, так, хочется сказать, рационалистичен.) В этом смысле следует сказать, что природа открыла перед ним одну только часть своей завесы, ту именно, которая отделяет нас от самих себя, глубины нашей души от нашего сознания, но зато оставила закрытой и, может быть, даже уплотнила другую ее часть, висящую между нами и окружающей жизнью. Сологуб умеет *деятельно* только чувствовать и думать о себе, о своих внутренних переживаниях, но не видеть и слышать то, что происходит во внешнем мире.

Думать, беспрестанно сознанием своим анализировать каждое свое душевное движение, каждую эмоцию — *свою*, но не чужую; внутренне сосредоточенной волей ставить их, эти эмоции, на некотором отдалении от себя и, чуть-чуть объективируя, постоянно сдавливать мощный поток неистовствующих страстей, бушующие древние стихийные инстинкты своего напряженного мира; стремиться всегда свое случайное возводить в общее, за анекдотичностью, как он сам выражается, пьяной Айсы искать отражения Лика богини Ананке, — словом, проделывать над своей же душою холодную, беспристрастную, почти научную работу — вот что составляет особенности Сологуба как художника, что является отражением его своеобразной психической организации. Воистину, крепкой, толстой корой облекает он его, свой мир, внутри пламенеющий, и в высшей степени ясны слова и образы его, этот мир выражающие. Так творить, повторяем, может только художник с сильной, внутри сосредоточенной волей; она же, как мы видели, и определяет характер и степень его сознательности.

конечно, не бывает, но она, схема наша, все же истинна, поскольку указывает известную тенденцию, намечает линию, по которой направлена эта воля.

В доказательство взять хотя бы его стиль. Укажу прежде всего на его общий характер. Не поражает ли вас в нем какая-то монотонность, необычайно строгая отделка, я бы сказал, какая-то преднамеренная холодность? Не создается ли у вас порою даже такое впечатление, точно не жизнь рисуют нам, а что-то строго логически доказывают или, вернее, протоколируют? И в самом деле так. Возьмите чуть ли не любое его произведение — будь это роман, рассказ, драма или даже стихотворение, — сравните в них само содержание, столь богатое самыми сильными эмоциями, с формой, его — содержание — воплощающей, и вы сразу убедитесь в этом. Перед автором как бы цель: не столько вызывать в нас ответные эмоции (в том, что они будут, он, должно быть, уверен), сколько сдавливать их: умирять наши волнения, наши чувства возмущения или негодования, любви или радости. Он хочет, чтобы мы были спокойны. В известном смысле он и достигает своей цели. Читатель действительно всегда несколько сдержан. Точно речь идет о нем и не о нем, о близком и в то же время почему-то и чем-то далеком. Сологуб, конечно, умеет заинтересовывать лицами и событиями, и мы даже очень напряженно следим за ними, но как-то сами в них не участвуем. И происходит это вовсе не потому, чтобы его герои жили чуждой нам жизнью — нет, он в самом деле умеет делать так, чтобы его «интимное стало всеобщим». Мне кажется, что причина именно в следующем: он хочет от нас того же, что от себя, чтобы, идя по его путям, мы тоже проделывали — хотя бы в малой степени — его процесс объективации, тоже ставили бы себя на некотором отдалении от своих переживаний, им будимых, — словом, хочет, чтобы наши реакции были не столько эмоционального, сколько интеллектуального характера. И мы действительно много думаем над его творениями. Боюсь сказать: больше думаем, чем чувствуем, больше обсуждаем (иногда и осуждаем, хотя не так уж часто, как говорят критики), чем переживаем. В этом смысле — с точки зрения той цели, которую он ставит по отношению к себе и читателю, — с точки зрения его сознательности, у Сологуба есть даже что-то от Толстого. Сологуб тоже подолгу вынашивает в своей душе тот или иной образ или мотив, тоже дает им время и возможность раньше созреть, остыть, нам же преподносит всегда

в готовом, отделанном виде. Таков общий характер его стиля, причина которого, повторяю, именно и коренится в этих двух отличительных чертах его душевного уклада: в особом типе его воли, *внутри сосредоточенной* (внешне *бездейственной*), и — в связи с ней — в его *сознательности*, в его рационализме, в его неодолимом и неустанном стремлении прояснять, силою разума всегда освещать то стихийное, хаотическое, что поднимается к нему из его подсознательной сферы.

II

О поэте яснее всего говорит его лирика. В ней он непосредственно раскрывает себя, невольно обнажает тот самый лик свой, который порою так искусно прячет за всевозможными масками, как будто объективными образами.

Лирика — это пламенная исповедь. Пусть она кажется мгновенной — в ней самые верные вехи пути творца. Все видимо моментное, случайное, в ней заключающееся, — лишь разноцветные вспышки из одного и того же огневого источника, пылающие звенья одной цепи. Властно заражая своими образами, своей музыкой, она принуждает нас откликаться соответствующими звуками, волноваться такими же ответными эмоциями.

Но нет огня, нет огневой яркости в лирике Сологуба. Его пылающее ядро — его *cor ardens* *) — слишком глубоко запрятано. И странно угрюма ее музыкальность. Она, точно погребальный звон в тихой вечерней долине, однообразна и заунывна. Ее спокойная звучность, медлительная ритмичность рассчитаны на самый тонкий слух — на слух того, кто умеет слышать тишину. И скупое мало в ней, в лирике его, движения, следов жизни и человека. Слабо согрета дневным светом, редко освещена его белыми лучами. Не видно в ней гибких выпуклостей фигур и линий. Во мраке или в тумане едва мелькают неясные силуэты людей и предметов, едва задевают внутрь направленные взоры. Заколдованная тихими чарами ночи или грустных сумерек, она любит слитность, однообраз-

*) Горящее сердце (*лат.*).

ные долины, облитые ровным, мертвым сиянием давно уже мертвой луны.

Луна и солнце, греза и реальность, покой и движение, тишина и полнозвучность — вот обычные его полюсы, и нет между ними никаких промежуточных ступеней, переходных переливов. Они еще противостоят у него, как ночь и день, черный свет и «белая тьма», как желанная смерть и злая, никчемная жизнь. Первым отдает он все свое внимание, всю свою нежность и любовь; о вторых говорит гораздо реже и всегда почти со злобой. Два противоположных полюса — две части, далеко неравномерные ни по количеству, ни по качеству. В одной — большей — он весь, со своей тревожной душой, больным пафосом, печальными думами и трагическими сомнениями; в другой — меньшей — он как бы мимоходом, лишь для того, чтобы рассказать, почему он такой сумеречный, ночной, почему он так злобствует против нашего ясного солнца.

Он ненавидит солнце, потому что *оно* — причина жизни и движения на земле, причина «злого земного томления, злого земного житья». Это оно «создало навек нерушимую преграду белой обманчивой тьмы, сокрыло от слабых очей, что дорого сердцу и мило», взрастило наше земное сладострастие, «низвело для безумной и страшной земли коварные мечты и обманы». Ненавистно оно, как и вся наша злая, томительная жизнь. Спасенье только в «бездыханном тумане», в тихой ночи, с холодным мерцанием ее ласкающих звезд, с ее «молодой, прекрасной, безнадежно больной и бесстрастной луной». Трогательно-нежно, точно тихий отрок свою навсегда ушедшую «белую маму»⁵, любит он ночь, звезды и луну. Любит именно за их покой, тишину, за их нежизненность. Им и только им он доверяет всю свою душу: равно как радость, так и печаль, как свои дикие, безумные мечты, так и свои безмятежные, чистые грезы. Только под их обаянием усмиряется его душа, и тогда он начинает творить свои легенды неземных грез и видений — свой таинственный мир, столь непохожий на наш обычный, людской, куда неустанно и неотразимо зовет. Тихи, заунывны его зовы, тишиною рождаемые, но они неумолчно улавливаются нашим слухом, потому что в тишине же раздаются.

Покой и тишина — их ведь можно понять только

по контрасту, как отсутствие признаков жизни: звуков и движения, — вот его любимое состояние. Оба они, на фоне ночи или сумерек, — господствующие мотивы его лирики.

Но оставим общий фон его лирики и обратимся к его изобразительным средствам, его языку. Последнему можно и должно всегда доверять, так как он *непосредственно* воспроизводит характер восприятий художника, *непосредственно* указывает на тот мир, откуда он преимущественно берет свои краски. И вот здесь прежде всего поражают внешние восприятия Сологуба — поражают своей скудостью, своей обычностью. Трудно найти еще одного такого художника — одинакового с ним ранга, — который так плохо, так скупно воспринимал бы цвета, краски и их оттенки, очертания предметов, их формы и линии, всякого рода движения или положения в пространстве, — словом, у которого отсутствовали бы в такой же степени, как у него, те конкретные признаки, те внешние детали и нюансы, что делают каждый предмет столь ощутимым, столь ясным, я бы сказал, столь видимым. Его любимые цвета — это черный или белый (чаще гораздо — черный); лишь изредка замечает голубой или синий; остальные же совсем редко. Но что у него почти совсем отсутствует, это переходные или слитные краски — такие, в которых чувствовались бы тонкие оттенки, замечаемые одним только пристальным взором. Ночь и ночной, тьма и темный, мгла и мглистый, мрак и мрачный, темные места и темные жилища, темные одежды, темные ткани, темный день, темное небо, темные мечты и т. д., и т. п. — вот его самые любимые слова, самые любимые сочетания.

То же и относительно его пространственных и двигательных восприятий. Он очень редко располагает предмет на плоскости или на поверхности, прикрепляя его к одному определенному месту. Его лица и предметы почти всегда появляются из какой-то неясной дали, выступают из мрака, из тумана, едва лишь намеченные. *Чьи-то* следы, *кто-то* проходит, *кто-то* удаляется, *что-то* ускользает и т. д., и т. п. — и все в таком же роде. Темная или лунная ночь (непреренно ночь), кругом тишина, широкая даль, *чьи-то* едва заметные следы, *кого-то* едва внятный шепот — вот самая распространенная, очень люби-

мая им картина. Полностью или частью, но непременно найдешь ее чуть ли не на любой странице его лирических сборников, за исключением, конечно, тех случаев, когда *целиком* говорит о себе, о своей «темной келье». Но что чаще всего повторяется у него — это *тишина*, со всеми производными от нее словами и их синонимами. Тишина, покой, безмолвие, молчание, святая тишина, великая тишина, голубая тишина, тихий друг, тихая песня, тихий мир, тихие звезды, тихий сон и т. д., и т. п.

Может быть, этой же неясностью, нераздельностью восприятий и впечатлений извне, вытекающей, как нам думается, из его *органической* неспособности сообщаться с внешним, окружающим, миром, следует объяснить и тот факт, что он очень любит отвлеченные понятия, застывшие субстанции и часто употребляет их, эти неживые символы живых предметов, ничем конкретным не определяя, не сопровождая никакими эпитетами.

Может быть, сюда же следует отнести довольно значительное у него количество так называемых отрицательных определений, вроде: *нездешний, неясный, непонятный, невидимый, недостижимый, бесконечный, неразгаданный* и т. п. Отнимать у предмета или понятия какое-нибудь качество не значит ведь определять его.

Но зато как широко и свободно пользуется он изобразительными средствами так называемого психологистического или, вернее, субъективного характера, взятыми из области его личных переживаний. Так и думается порою, что и внешний-то мир он познает не по тем восприятиям, которые мы обычно объективируем вне, а по тем ответным *чувствам*, по тем *эмоциям*, которые в нем этот мир возбуждает. И невольно закрадывается такая мысль: не здесь ли основа его философии *своеволия*? Не потому ли он так субъективирует окружающее, считая себя единственным его творцом, что *личные* реакции, *личные* переживания по поводу предметов и явлений внешнего мира заслоняют от него сами предметы, их, эмоции, порождающие? Так вот, эти-то изобразительные средства *субъективного* характера и составляют главную основу его стиля. Ими-то он и выражает всю свою жуткую одинокость, свою оторванность, отчужденность от «злого, жестокого мира», свое упорное неприятие жизни с ее

обычными, для него же ничтожными, ценностями; ими-то он и творит свой странный, таинственный мир, свои фантастические легенды, в которых так много диких мечтаний и больных грез. Прочитайте чуть ли не любое его стихотворение, и вы сейчас же убедитесь в этом, почувствуете, какая угрюмая, в себе сосредоточенная воля воплощена в его поэзии — воля, неустанно тяготеющая к центру, к «я» поэта, к его порою чудовищно жестокой, греховно-сладоэротической, порою тихой и нежной, больной и тоскующей душе. Правда, и здесь чувствуется известное однообразие; есть у него целый ряд излюбленных словечек, вроде: злой, жестокий, безумный, одинокий, больной; и их он неустанно повторяет (особенно часто «злой» и «больной»); но это однообразие, нередко даже томительное, скорее от постоянства его настроения, от напряженной душевной работы всегда в одном и том же направлении.

III

Мои наблюдения над стилем сологубовской лирики носят слишком общий характер и, быть может, недостаточно убедительны. Но размеры журнальной статьи чересчур тесны, чтобы можно было идти в глубь анализа, детализировать его. По этой же причине я почти не иллюстрировал своих выводов соответствующими цитатами, надеясь на то, что они слишком бросаются в глаза и сам читатель легко их отыщет.

Перейдем к его эпосу и драме. И здесь, к сожалению, придется ограничиться беглым анализом лишь нескольких, правда, самых крупных, его произведений. Возьмем прежде всего его романы. Во всех них: и в «Тяжелых снах», и в «Мелком бесе», и в «Творимой легенде»⁶ — поразительная замедленность темпа, крайне слабая напряженность действия. Полотно огромное, фон широкий, и захватывает он большое количество людей, но того, что называется «жизнью», очень мало. Все лица зарисованы как бы на одной плоскости (Сологуб любит всегда соблюдать единство места), запечатлены одной только стороной, удивительно постоянной, почти неизменной. Объясняется же это тем, что Сологуб любит возиться только с од-

ним моментом, с одним каким-нибудь душевным состоянием героя — пусть даже самым важным, но все же только одним, — любит, я бы сказал — если это только может быть применимо к явлениям душевной жизни, — статику, а не динамику. Недаром же у нас создается такое впечатление, что люди его взяты как бы вне условий пространства и времени, вне какой бы то ни было связи с их прошлым, с той жизнью «постарому», если сказать, с теми причинами, которые породили это состояние, создали данный центральный момент. В этом отношении, если перефразировать слова Толстого, сказанные про Шекспира⁷, про Сологуба можно было бы выразиться следующим образом: «У Сологуба всегда так. Где-то, в каком-то месте стоит дом; в доме томится человек, угрюмый, неподвижный, сосредоточенный на одной какой-нибудь мысли или переживании. Вот и все».

И в самом деле так. Возьмем, например, Логина из «Тяжелых снов». Вот как сам автор характеризует его на первой же странице романа: «Его близорукие глаза глядят рассеянно; он не всматривается пристально ни в людей, ни в предметы. Лицо его кажется утомленным. Движения его вялы, голос незвонкий. Он порою производит впечатление человека, который думает о чем-то, чего никому не скажет...» По всему этому видно, что Логин живет преимущественно внутренней жизнью. В чем она заключается? Из первой же главы мы узнаем всю ее. Его душа — арена борьбы двух начал: светлого и темного, «ангельского и бесовского» или — что то же самое — живого и мертвого (здесь живое пока еще на своем месте: еще положительное начало). Темное — это его тяжелое прошлое, которое тяготеет над ним, — прошлое с его метаниями, исканиями, с его подъемами и падениями (адевший больше), с его грешными страстями, распутством. Нет у него сил бороться; он погибает: «темное» начало одолевает. Но время от времени «раскрываются» в его мечтаниях доверчиво-чистые глаза, светлая, ласковая улыбка Нюты Ермолиной, той самой, которая впоследствии превратится в один из застывших символов Сологуба, в его «вечную невесту» (в Дульцинею?)⁸. Она-то и символизирует собою положительное, светлое начало в жизни; она-то и удерживает Логина от окончательной гибели; в ней-то он и найдет свое спасение. Логин колеблется между этими нача-

лами, томится в своих больших мечтаниях, изредка грезит о «невозможном», о «чуде» и... сам никак не может выйти из этого состояния — его *воля* остается все время пассивной. Все это мы уже узнаем, повторяю, в самом начале. Но здесь уже весь Логин: дальнейшее очень мало прибавит к его характеристике. Будут те же колебания, те же «тяжелые сны» и томящие кошмары, та же борьба с ними, с этими кошмарами, улыбки тихого взгляда Нюты Ермолиной; та же пассивность, то же безволие, то же бездействие его, Логина. Перед нами, таким образом, в продолжение всего романа одно и то же душевное состояние человека, *органически*, в силу своего душевного уклада, отторгнутого от жизни, много и тяжело переживающего, но все про себя и по поводу себя. Безвольный ли он, Логин? По-видимому, да. В жизни он, безусловно, таков. Но он много думает: подобно автору, анализирует каждое свое душевное движение, *объективирует* свои переживания, строит на основании их — и *только их* — целые теории — словом, «рационализирует». Значит, и про него должно сказать, что воля его *центростремительная* — направлена не вне, не на работу с нами и среди нас, а внутрь, к его «я», что и у него она главным образом сказывается в *усилении работы его разума*, в увеличении его *напряженности*. Думаю, что не ошибусь, если скажу, что Логин — автопортрет Сологуба: таким по крайней мере он представляется нам по своим лирическим произведениям.

То же следует сказать и про героинь этого романа. И они пребывают все время в одном и том же душевном состоянии: тоже топчутся на одном месте, внутренне кипят, внешне бездействуют; сказать это должно и про Клавдию Кульчицкую, и про упомянутую уже Ермолину. У первой, *по-видимому*, настоящая жизненная борьба (с матерью за любимого ими обеими Полтусова). Но это только «по-видимому». На самом же деле никакой почти борьбы нет: ее, реальную, заменяют злые видения, сны и кошмары на почве уже совершившегося факта, большие галлюцинации, в которых действительность (образ живого человека — матери, появляющейся по ночам) теряет свою конкретность, утончается до тени, превращается в бесплотный призрак. У второй — Ермолиной — тоже видения, думы, но не реализация этих дум, но не

сама живая жизнь, требующая подвижности, действий, постоянной смены состояний. И они, героини, подобно Логину, живут своей обособленной жизнью, обособленной не только от людей, но и от природы; и к ним применим стих автора: «их удел — не жить, не действовать, а только видеть» — себя, свою душу, но не других, не окружающее. Применим, следует сказать утвердительно, и к Ермолиной, сколько бы ни уверял нас автор, что она любит, понимает природу, живет одною с ней жизнью. Ибо и у нее не чувствуется этой слиянности с космосом, и она не примиряла в себе «мир кисейный и мир пестрядинный», хоть и «ходила босая, как подлинная крестьянка, и наряжалась, как подлинная барышня» (см. ст. Сологуба «Демоны поэтов») ⁹. Может быть, даже по тому самому, что она должна символизировать собою примирение двух начал, одно из которых («мир пестрядинный») чуждо самому Сологубу, она и является в романе самой слабой, хочется сказать, самой неяркой фигурой, и если есть ее удачные штрихи, то только в тех местах, где и она углубляется в себя, уходит внутрь, видит сны, призраки, грезит и мечтает. И именно потому, что все они живут только внутренней жизнью, сосредоточены в себе и очень слабо проявляются вовне, в романе так мало драматичности, так слабы нити, связующие героев между собою, так слабы их коллизии — настолько, что порою создается впечатление, как будто перед нами не цельный роман, а лишь комплекс отдельных эпизодов, каждый из которых весьма значителен и очень интересен, но внутреннее между собою они очень мало связаны. Этого впечатления не рассеивает и обилие сценок из жизни: попойки, пикники, балы, вечера и т. п.; разнообразия и несколько оживляя роман, они отнюдь не меняют его общего характера.

Большим, исключительным талантом показал себя Сологуб уже в этом первом романе. Зрелым, законченным художником, со всеми своими *органическими* достоинствами и недостатками. Изоощренно тонок и остро сосредоточен его анализ; но он идет вглубь, а невширь; он исследует внутреннюю, но не внешнюю жизнь, содержательную, а не действительную. Мир страстей и слепых инстинктов, царство седого хаоса — вот что открыто ему. Но он рисует его не в проявлениях (факты, проявления лишь мимоходом,

поскольку без них уже нельзя обойтись), не в его отражениях в жизни, среди людей, а в его внутреннем, замкнутом, кипении. Мир внутренний, но не внешний, мир призраков, а не реальностей, мир больных или сосредоточенных в себе людей, от жизни ушедших или к ней не пришедших, — вот его сфера, его стихия, его пафос. Но это все потому, что всюду он рисует себя и только себя, что все его образы — только временные объективации его единого становящегося Лика.

Перейдем теперь к «Мелкому бесу». И этот роман я считаю весьма характерным для Сологуба. Мне думается, что в нем, в образе Передонова¹⁰, он опять-таки объективировал самого себя, представил нам анализ пусть только одной стороны своей души, но зато анализ в высшей степени правдивый, почти беспощадный. Каков же здесь темп? Еще более замедленный, чем в «Тяжелых снах». Если там другие образы, помимо Логина, еще находятся в известной связи с основным сюжетом; если там вставочные эпизоды не противоречат по крайней мере его основному тону и в некотором смысле даже поясняют его фон, — то здесь Сологуб почти исключительно сосредоточен на центральной фигуре, на Передонове, занят преимущественно им, его судьбой, его переживаниями. Здесь над всем и всеми торчит отвратительный и в то же время глубоко трагичный образ «мелкого беса», и юлит серая, жуткая Недотыкомка. Недаром же эпизод между гимназистом Сашей и Людмилой Рутиловой никак не укладывается в общие рамки романа, противостоит главному сюжету, выпукло выделяясь из него как некая противоположность, может быть даже — как думает один критик — как некий исход из мира передоновщины. В смысле цельности, роман от этого, конечно, выигрывает, но зато в нем еще меньше жизни и движения, еще более специфической сологубовской сосредоточенности. Последняя здесь тем более любопытна, что сам Передонов как будто бы весь в нашей обычной пошлой действительности, всеми силами стремится к утверждению себя в ней. Но в том-то и суть, что во всех его проявлениях ощущается *не связь* его с жизнью, а, наоборот, полная от нее оторванность: смутный, неосознанный страх перед нею во всем ее целом. Все окружающее — не одни только люди, — вся природа, весь мир вражде-

бен ему, хочет его погубить. Серая Недотыкомка — вовсе не символ мещанства, иначе почему же он так пугается ее? Или разве признать и Передонова неприемлющим нашей мещанской жизни? Нет! Серая Недотыкомка¹¹, самый мучительный для него образ и более других его преследующий, — символ всей ужасающей его жизни, бредовое представление, в котором воплощена *центральная* его идея (она же изуродованная форма идеи самого Сологуба): все и всё надо мною издеваются, все и всё строят мне козни. Очень ли это далеко от мироощущения (но не миропонимания, конечно) самого Сологуба, от одной, как мы увидим ниже, *органически* свойственной ему антитезы: я да мир? Думаю, что нет. Стоит только представить себе тот же душевный хаос, ту же психическую организацию, какую мы уже знаем за Сологубом по его лирике и первому роману, за исключением, конечно, его сознательности, представить ее в некотором изуродованном виде, в карикатуре — и у нас получится образ Передонова*.

У него равнодушно-сонное лицо; он нерешителен, *пассивен*, молчаливо-угрюм, и переживания его вялы и тусклы. Так охарактеризован Передонов уже в самом начале романа. Здесь же мы узнаем про его страхи, полную отчужденность от жизни и мира, про его стремление утвердиться как можно крепче именно потому, что все и всё его преследуют. Перед нами, таким образом, как и в «Снах», сразу определенная душевная организация, которая не движется, не меняется, а, раз данная, только проявляется, и всегда одинаково. Ударит кто или что по какой-нибудь клавише уже заранее настроенной души — и она сейчас же издает соответствующий звук; ударит по другой — звук почти тот же. И снова перед нами не *доподлинная* последовательность событий, какая бывает в нашей жизни, а лишь *формальная*, вынужденная, что ли, поскольку мы неминуемо располагаем все в порядке времени и пространства. И его душа рису-

* Нужно ли мне отгородиться от тех, кто усматривает в Передонове автопортрет? Думаю, что нет. Объективировать одну какую-нибудь черту свою, как бы изъять ее из сложного состава своей души, представить ее в совершенно иной плоскости и совершенно иных условиях, чем те, в которых живет автор, не значит писать автопортрет. Иначе придется признать, например, что весь Гоголь в Хлестакове или Чичикове.

ется нам не в виде *органической* цепи, все звенья которой непосредственно связаны между собой — одно из другого вытекает, одно другим обуславливается, — а в виде целого ряда нитей, исходящих из одного узла, из одной центральной идеи, центральной черты.

Не многим отличается в этом отношении и «Творимая легенда». Коснусь ее здесь только слегка, поскольку это нужно для доказательства моей основной мысли. Два мира противопоставлены в ней: мир вымышленный, триродовский, и наш обычный, людской. Первый создан активной волей человека-творца, человека, знающего только веления своего «я». Но нам неведомы пути этой воли, они обратны нашим: не в окружающем растворяется, а, наоборот, окружающее в ней. Она захватывает, точно протянутыми во все стороны щупальцами, как можно больше живого материала, но странно — как будто вовсе не для того, чтобы строить из него новые жизненные формы. В этом легендарном триродовском мире нет никакой жизни. В нем странная тишина, неземное спокойствие, почти абсолютный покой, почти кладбищенский. Высокая, неодолимая ограда отделяет его от мира и людей; а за ней, за оградой, не живые предметы и лица — мертвые проходы, мертвенно-спокойные озера, томящие и томящиеся растения, тихие мальчики, навьи тропы, — и над всем этим сам Триродов, о котором мы знаем, что с людьми сходилась он редко и неохотно, что праздником ему было уединение и молчание, а тоска — привычным состоянием, что его жизнь в мечтах, в прошлом, в умершем. Нужно ли пояснять, что Триродов — это сам Сологуб, а его мир — царство призраков и сновидений, созданных нездоровой фантазией человека, *органически* отрешенного от жизни.

Но еще любопытнее в этом отношении второй мир, наш обычный, который волнуется у берегов этого идеального триродовского царства. Здесь яснее всего сказываются все особенности творчества Сологуба, по природе своей души не знающего, *не чувствующего* нашей действительности. Ведь вот взят в этом мире момент наивысшего напряжения наших сил — недавно пережитая нами эпоха *Sturm und Drang*¹². Масса пришла в движение. Перед нами, кажется, все буйные, стихийные события революционного времени:

собрания, митинги, демонстрации, похороны, погромы и т. п. Но какая злая фея убила живую жизнь во всех этих картинах? Куда девались все наши восторги, сменившиеся столь глубоким отчаянием? Где все наши подъемы и падения, наши великие радости и не менее великие печали? Где все это? Воистину, некий чародей сотворил свое чудное дело — и все и все потеряли живость доподлинных движений, превратились в какие-то призраки, плавно, равномерно заколебались. Какая-то волшебная тень спустилась с высот спокойного лунного царства Триродова на нашу буйную землю и скрыла от нас ее солнечные томления.

Той же печатью единого духа, внутри сосредоточенного, внутри напряженного, внешне спокойного, неподвижного, почти холодного, — печатью единого лика творца отмечены и его драмы. Ведь где бы быть движению, живому действию, если не в них? На то они и драмы. На деле же оказывается как раз наоборот. Это самые застывшие, самые неживые его произведения. Прочтите чуть ли не любую его драму, и вы убедитесь в этом. Взять их хотя бы со стороны композиции. В каждой из них, обыкновенно, не более двух моментов, причем центральным является только второй: в нем сосредоточен весь смысл драмы, все душевное состояние (если оно уже имеется) героя. Первый же играет только роль пролога, и его, пожалуй, с успехом мог бы заменить эпический пересказ о тех же событиях, которые в нем передаются. Этому соответствует вполне тот факт, что они, моменты эти, никогда не бывают в известной правильной последовательности, никогда один непосредственно не вытекает из другого: между ними, разделенными, друг от друга оторванными, непременно имеется большой промежуток, пустое время, ничем не заполненное. В этом смысле Сологуб почти приближается к своему идеалу — к истинно сосредоточенной драме, в которой должны быть выдержаны все три единства: времени, места и действия (см. ст. «Театр единой воли») ¹³. Но еще любопытнее его сюжеты и те идеи, которые он проводит в большинстве своих драм: они-то и соответствуют вполне его сосредоточенной форме, они-то и обуславливают крайнюю замедленность темпа. В «Даре мудрых пчел» ¹⁴ мы все время пребываем в царстве смерти или у берегов его, присутствуем,

таким образом, при самом процессе убивания жизни, уничтожения тех конкретностей, тех дорогих нам фактов и явлений, которые и составляют все богатство ее красок, форм и линий. В Лете люди оставляют все свое прошлое, забывают все, что творилось на земле, и к Аиду являются уже бесплотными тенями. Греческие боги и богини, цари и царицы — все они неживые символы отвлеченных идей, схемы, ничем не конкретизируемые, созданные главным образом для того, чтобы несколько запестрить тот монотонный фон, на котором зарисована главная героиня драмы, Ляодамия¹⁵, долженствующая символизировать собою излюбленную идею Сологуба: *любовь венчается только смертью*.

То же и в «Победе смерти»¹⁶. Служанка королевы Берты, Альгиста, есть временная личина вечного Лика Дульцинеи. Временно она появляется среди нас как мгновенное сияние мечты о вечной красоте и любви тоже для того, чтобы доказать излюбленную мысль автора: солнце, жизнь дневная «сокрыли от нас навсегда то, что дорого сердцу и мило». И она, значит, не живое существо и не земными красками нарисована, и она лишь застывший символ, одна из тех окаменелостей, в которые все в последний момент превращаются.

Или самая последняя его драма — «Заложники жизни»¹⁷. С первого взгляда может показаться, что она как будто противоречит нашему положению, что в первых актах по крайней мере имеется доподлинная перипетия из жизни, со всеми ее переменчивыми переживаниями, со всеми ее радостями и печальями. Но это только так кажется. На самом же деле и в них очень мало движения, действия. Об этом свидетельствуют уже одни ремарки, необычайно длинные, в которых указания актеру тонут среди подробностей характеристик действующих лиц; эти основательные характеристики были бы излишни, если бы действия сами за себя говорили. Впрочем, эти акты должны быть вообще взяты под большое сомнение: слишком уж они не в его духе, не в его жанре, слишком мало в них специфически сологубовского (поэтому-то, пожалуй, они так шаблонны). Кто знает, может быть, мы имеем здесь не более как дар (а то и дань?) Александринскому театру¹⁸. Но, помимо этого, мы опять имеем здесь два противоположных момента, символи-

зирующие обычные его противопоставления: ночь и день, грезу и реальность, мечту и действительность, и, кто знает Сологуба, тот сейчас же согласится, что он, как бы ни старался (намеренно?) скрыть от нас свое личное отношение к обоим моментам, весь на стороне первого. Победа осталась не за Катей, этой земной дочерью нашей солнечной жизни, а за сказкой Лилит, этим воплощением лунной мечты: не конкретной, нами созданной, не мечты творческой, двигательной силы в жизни, а вечной, спокойной, бесплотной и бесстрастной; она сделала свое дело, «оставила свои неизгладимые следы: радость обвеяна печалью».

Так думается нам, что и в драмах у него не живая, не наша, жизнь и не доподлинное живое действие, что и здесь он не познает, органически не может познавать, окружающее в его индивидуальном, конкретном, преходящем: сам не участвуя в нем, он всегда и всюду говорит о себе и только о себе. Вот почему, должно быть, для него совершенно безразлично, откуда черпать свои сюжеты. Античный ли мир или средневековый, русский или какой-нибудь иной: он всюду свой, но нигде ничей, всюду говорит от себя и про себя, но никогда про другого. Его исторические пьесы меньше всего историчны, его национальные образы не русские, дети похожи на взрослых, а взрослые — часто на детей. Не прикрепленные ни к эпохе, ни к стране и ни к возрасту, они все носят на себе печать единого авторского Лица, все они символически, все являются в общих необходимых формах Ананке¹⁹.

Необходимость Ананке и анекдотичность пьяной Айсы²⁰, постоянство Лица и случайность изменчивых личин и временных масок — вот еще его противопоставления, находящиеся в полном соответствии с прежними (ночь и день, греза и реальность, мечта и действительность), и понятно, что, как и там, он и здесь весь с первыми и в первых. Не конкретности важны, не случайности, которые только мешают (которые он все равно плохо знает и видит — прибавим мы; мы уже знаем почему), — важна только сущность, то, что остается за преходящим, моментным. И вполне естественно поэтому, что Ванька Ключник в точности повторяет историю пажана Жана²¹, Королева Ортруда грезит о жизни Елизаветы Рамеевой, Логин чувствует себя, а сам автор восстанавливает все

свои личины, которые принимал его Лик в течение всей долгой, периодически повторяющейся жизни на земле. И с этой точки зрения он вполне прав, когда утверждает: «все, что было, было много раз и будет вновь». Так, повторяем, он должен думать, если *органически* не видит всего конкретного, индивидуально-го — того, что существует единый раз и никогда больше не повторяется.

Так приходим мы вторично к заключению, что перед нами особый тип *воли*, которую мы называли *центростремительной*, — воли, проявляющейся *отрицательно*, так сказать, в том, что отчуждает его, Сологуба, от окружающего, отрешает от нашего мира с его богатством красок, форм и линий; *положительно* — что сосредоточивает его на самом себе, направляет его разум в одну только область — область внутренних переживаний, — увеличивает силу и напряженность его, разума, до крайней степени, что вполне соответствует рационалистическому характеру его творчества.

Само собой понятно, что наша схема, если она более или менее правильна, если она действительно намечает основные черты его своеобразной психологии, должна определять собою и его мирозерцание, его метафизику.

К ней мы сейчас и перейдем.

IV

Мы все вышли из Достоевского. Так могли бы или, вернее, должны были сказать про себя многие из наших серьезных современных писателей. Но они не только вышли из него, они еще и по сию пору сидят в нем. Его идеи далеко еще не исчерпаны, его вопросы еще не преодолены, не изжиты.

Широк, всеобъемлющ Достоевский, и каждый берет у него то, что ближе подходит к его душе, что больше соответствует его личным запросам. Из трех антитез, которые были вскрыты им с такой могучей, такой неодолимой страстностью: «я да общество», «я да мир», «я да Бог», из антитез, соответствующих тем трем сферам, из которых человечество черпало до сих пор свои высшие, оправдывающие жизнь ценности: этике, науке и религии, — каждый чувствует

преимущественно только одну, как бы тесно она ни была переплетена с двумя остальными. Так, например, А. Ремизов весь в этике Достоевского, весь в тех проблемах, которые больше всего поставлены в лице Раскольникова или Ивана Карамазова, и если он ищет смысла жизни, то преимущественно нашей, человеческой, оправдания того зла, которое больше всего и больше всего переживается *нами*. Пусть Ремизов ощущает страдания всякой твари на земле, пусть мучается он не только за Верочку или Маракулина ²², но и за ни в чем не повинную собачку, и за барахтающуюся в последнем издыхании кошку Мурку, — пусть, словом, он ощущает изначальное зло во всем мире, все же чувствуется, что это не более как фон, который еще резче подчеркивает его неизбывную тоску за муки брата, муки человеческие от *человеческих* же рук. Повторяю, в этических проблемах, в выявлении наших неоправданных страданий, в искании смысла жизни не для *себя*, а для *всех*, — вот в чем проявляется вся тревога его духа, вот где пафос его творчества.

Знает ли Сологуб эту тревогу? Мучается ли и он за человека, за брата? Да, попадаются и у него такие ноты. Иногда и он реагирует на страдания людские, как человек нашей жизни, — реагирует со всей болью, со всей тоской нашей. Но все же чрезвычайно редко, и не эти мотивы создают своеобразную прелесть его угрюмой музыки. Отчужденный от нашей жизни, *органически* от нее отрешенный, он ищет смысла только для себя, пытается отвечать лишь на те вопросы, которые ставятся им в связи с его *личным* «я», пребывающим вне общества, вне людей.

Что это так, что Сологубу первая антитеза — «я да общество» — и вытекающие из нее проблемы совершенно чужды, свидетельствует хотя бы его отношение к тем «нормам» или, вернее, к их нарушению, которое так мучило Достоевского. Я не говорю уже о косвенном отражении этого отношения в плане, в композиции его произведений. Вы помните «Преступление и наказание». Там преступление совершается почти в самом начале: на нем, на преступлении, на расплате за него, на *внутренней* расплате, на величайших душевных муках как его следствии и строится все здание; в них, в этих муках, весь смысл, все значение романа. У Сологуба же преступление всегда в конце:

его интересует не тот ад, который творится в душе человека, уже нарушившего «норму», а то, *как* подготавливается преступление, как постепенно поднимается, выпалзывает на поверхность сознания то темное, не-сознаваемое, что таится в низших областях душевной жизни, *как* воскресает «тот древний демон... который проявляется во всяком разрушении». Не говорю уже об этом косвенном отражении. Я возьму лучше факты как они есть. Во всех его трех романах герои — преступники. Совершают убийство и Передонов, и Логин, а Триродов — даже несколько. Здесь характернее всего отношение Сологуба к Логину. Передонов убил Володина в припадке безумия. Прошлое Триродова вообще очень темное, и автор намеренно скрывает его от нас. Но вот Логин, человек глубокий, тонкий и сложный, убил Мотовилова и не только не мучается, а чувствует даже нечто похожее на радость, на искупление от всех своих тяжелых душевных недугов. Правда, он уничтожил такого паука, про которого сама Ермолина, это воплощение чистоты и справедливости, выразилась: «Вот уже кто не имеет права жить на свете». Но все же, многим ли хуже паук, чем вошь, чем старушенция Раскольниковова, а между тем его светлая невеста (она же и Сологубова «вечная невеста») не только не советует ему, как Соня Мармеладова Раскольникову, принять на себя крест, пострадать, но еще целует его окровавленные руки и сама настаивает на том, чтобы как можно тщательнее скрыть следы преступления.

Или на почве отношений между полами. В «Мелком бесе» Передонову и его подруге сердца, Варваре, противостоит, как некий идеал, чистая и жизнерадостная язычница Людмила Рутилова. Варвара, как и Грушина, — символ «поруганной телесной красоты». Обе они «грязные, наглые, похотливые, злые и грубые самки», «ухватки их грубы, и слова нестерпимой пошлости». Не то Людмила. Она любит человеческое тело чисто, восторженно, почти невинно. Для нее красота — не предмет торговли, а культ жизни, единственный оправдывающий ее смысл. В ее полузапретных свиданиях с гимназистом Сашей звонкая радость, счастливое веселье, «божественный восторг». Но что же оказывается? Этой-то прекрасной язычнице совершенно безразлично, чьим телом наслаждаться, чьи взоры пленять своими прелестями. Еще в начале

романа мы узнаем, что и она не прочь была собою удовлетворять «паскудные вожеления скудного» и грязного воображения Передонова; остановка была только за ним.

То же и Катя из «Заложников жизни» с ее решением «невинность потерять», но зато «капиталец приобрести», с ее уходом к пошлomu, нелюбимому Сухову на время, на восемь лет, пока Михаил, ее возлюбленный, будет осуществлять свои мечты, станет истинным творцом. Не можем же мы — с нашей точки зрения и точки зрения наших «обычных» ценностей — оправдать ее тем, что темная сила в ней пробудилась или что «единый раз вскипает пеной и разбивается волна»; а сердце... «не может сердце жить изменой; измены нет, любовь одна...». Но для Сологуба это все одни лишь факты, которые он констатирует спокойно, равнодушно, порождения дряхлого хаоса, голоса которого он явственно слышит в своей отрешенной душе. Он констатирует их настолько спокойно, для нас настолько непривычно бесстрастно, что нам кажется, как будто он издевается над нами, намеренно бросает нам, нашей морали резкие вызовы. На самом же деле тут следует признать одну только искренность, если хотите, величайшее бесстрашие в обнажении своего внутреннего мира. Слишком тонки в его душе те пласты, которые отделяют «темное, несознаваемое» от нашей сознательной сферы, и слишком мало в ней, в этой высшей сфере, в сознании его, тех полезных, необходимых приобретений, которые получились в результате взаимных отношений между людьми и которые именно закреплены в виде непроходимых «норм», незыблемых этических ценностей.

Причина ли это или следствие? На этот вопрос должна ответить общая психология; но то безусловно, что находится в полном соответствии с теми сторонами его души, которые мы уже выяснили, — в соответствии с тем, что он знает только свои личные переживания, личные эмоции, что он не только сознательно отстранился от жизни, а отрешен от нее *изначально*, по природе своей, поскольку *воля* его, особенная, не наша, не обычная, как бы «недейственная», направлена не вне, не в сторону окружающей действительности, а внутрь, к центру, к его «я». Такой человек *органически* реагирует слабо на наши нравственные

проблемы, *органически* чужд тех самых ценностей, которые по существу своему призваны регулировать и освящать отношения людей между собою в *жизни*, внутри общества. Слишком нужны и святы эти ценности, слишком мы привыкли подходить чуть ли не к каждому явлению с точки зрения этики. И мы можем скорее простить *отрицание* морали, чем полное к ней равнодушие. За жгучим «нет» нам всегда чувствуется великое томление, великая жажда радостного «да»; за бесстрашием же «констатирующего» зияет абсолютная пустота, абсолютное отсутствие того, что, быть может, нам, людям, живущим общественной жизнью, нужнее всего. В этом смысле равнодушие к морали нас иногда больше задевает, чем самое отчаянное кощунство.

Сологуб же, повторяю, именно равнодушен, она просто его не трогает.

Но зато тем больнее, тем мучительнее переживает он другие антитезы: «я да Бог», «я да мир», или, вернее, только последнюю. Одиноким, угрюмым, в себе *одном* сосредоточенный, он лишен и тех слабых иллюзий, которыми мы все еще ослепляем себя, преувеличивая ценность и значение нашей повседневной работы, не знает именно того всевластного фетиша, которому мы все поклоняемся: общества, человечества. Вот почему аналогии, соответствия его мирозерцанию надо искать не в философии Раскольникова или Ивана Карамазова, а Кириллова из «Бесов» и Ипполита из «Идиота», с их противопоставлением себя не человеку, не обществу, а всему миру, космосу, с их исканием смысла своей личной жизни (или смерти), с их жгучими, страстными протестами (в особенности у Ипполита) против всей этой жестокой, неумолимой «механичности», которой все и всё подвластны.

Ипполит и Кириллов — оба не приемлют мира, отвергают здание вовсе не потому, что «Главный Архитектор допустил какую-то ошибку»: их меньше всего трогает слеза замученного ребенка. Вся «жизнь состоит в непрерывном поедании друг друга», и нужно только заботиться об одном, чтобы как-нибудь сохранить за собою «место за столом», чтобы и самому можно было поедать. Беда совсем в другом. Беда именно в этой неумолимой механичности природы, в ее законах, от которых нет и не может быть пощады

никому. «Как одолеть их,— мучается чахоточный Ипполит, обреченный на смерть,— как одолеть эти законы, если... она (природа) бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное Существо, такое Существо, которое одно стоило всей природы и всех законов ее, всей земли, которая и создавалась-то, может быть, единственно для одного только появления этого Существа?» Нет и не может быть спасения от этой уродливой машины, именуемой природой, ибо нет, не было и не может быть чуда на земле. Невыносимо это сознание для него, обреченного, нет сил смотреть прямо в глаза надвигающемуся ужасу, и он решается проявить жалкое «своеволие» — он умрет до срока...

Но то самое, что у Ипполита является актом отчаяния, кладется Кирилловым в основу целой продуманной системы. Да, самое ужасное — это смерть. Она и есть причина существования Бога, от нее-то и спасаются у лона Великого Существа, самим же человеком вымышленного. Нужно поэтому уничтожить страх смерти. Нужно проявить *своеволие* не сторонкой, не с краю, а во всей его полноте. Никто еще до сих пор не осмелился так, без всякой посторонней причины, убить себя. А вот я посмею, рассуждает Кириллов, и тем уничтожу страх смерти и вместе с ним и Бога: Бог ведь и есть страх смерти. И свершится величайший мировой переворот: человек займет место Бога, станет человекобогом, ибо, перестав бояться смерти, он и физически начнет перерождаться, одолевает, значит, механичность природы. Как бы ни были дики эти мысли сами по себе, одно явно: чтобы спастись от ипполитовских мук, необходимо поставить *своеволие* на место Божьей воли или, вернее, воли всего космоса. Или — или: или власть природы надо мною, и тогда необходима иллюзия Бога как единственное спасенье от смерти, или я и моя воля, творчески свободная. Первое — говорит Ипполит, но потому, что не верит в Бога, прибавляет: я погиб, я ничтожество, нуль. Второе — пробует сказать Кириллов. Но если вправду поставить *своеволие* выше всего, то нельзя ли уже сделать и следующий шаг: я — я, и вся природа мое творение, и нет никого и ничего помимо меня и моей свободной игры? Этот шаг и сделает Сологуб, продолжая мысли Кириллова,

конкретизируя их, — сделает, несмотря на всю его видимую нелепость, с известным *психологическим* — если можно так сказать — правом на него.

В этом, думается мне, вся суть его мирозерцания: в ипполитовских вопрошениях и кирилловских ответах тот комплекс идей, вокруг которых он постоянно вращается.

V

Ипполит ненавидит весь мир, всех окружающих его людей. Как они все глупы, тупы, черствы и злы, а главное, не чутки — все эти нормальные, здоровые люди! Какое они имеют право радоваться, веселиться, поедать друг друга, когда *он* гибнет, гибнет безостановочно, безвозвратно, когда с каждым мгновением все ближе и ближе становится роковой, неумолимый конец? И нет спасения, и не может быть спасения, если уже тогда не было чуда, если и Тот страдал, как все, если и после Него остался один только избитый, измученный, изуродованный труп. Да, природа неумолима, уже раскрыта всепожирающая пасть «страшного, немного, беспощадно жестокого зверя», и он скоро будет поглощен ею. Ему осталось жить всего две недели, но он не примет этого жалкого, насмешливого дара; он сам уйдет, не будет ждать насильного оборвания струны — уйдет рано, на заре, как раз в тот момент, когда солнце засияет и проснется, со всей силой, со всей страстностью своей, ненавистная, будящая в нем столь жгучую зависть жизнь.

Не то ли самое мы видим у Сологуба? Он тоже, как мы знаем, не участник в жизни, тоже насильно, *органически, по природе своей*, отрешен от нее, тоже в своем роде «лишен места за столом», тоже поэтому не может и не умеет радоваться и печалиться вместе с нами и среди нас. Жизнь вне его, и он вне жизни. Беспреданно творящийся кем-то процесс, где нет ни малейшей доли его участия. О, как это мучительно, невыносимо для человека! Такой мир, от него еще более заслоненный, чем от нас, может внушить только страх. И тут снова вспоминается Передонов, один из мыслимых, но не претворенных Сологубом в жизнь путей. Такую растерянность перед окружающим, та-

кую беспомощность перед ним, он, наверно, и сам испытывал. Ему, правда, многое дано для преодоления этого страха; у него есть иной мир, где он чувствует себя царем, властелином, Богом, где, словом, кирilloвское своеволие полностью осуществляется; но здесь-то, среди нас, на земле, в нашей жизни, он весь должен быть во власти этого страха, этой растерянности. Недаром же он говорит про Передонова, что он «тоже смутно искал истины в жизни и погибал потому, что не находил ее». Но не среди людей он должен был ее искать, не им предъявлять вексель на нее, а всей природе, всей жизни в целокупности: это она вся, как грозный, неумолимый враг, стерегла, напирала со всех сторон, насылала на него страхи и кошмары — она, принявшая отвратительный образ злой, везде юлящей Недотыкомки:

Недотыкомка серая
Все вокруг меня вьется да вертится...
Недотыкомка серая
Истомила коварной улыбкою,
Истомила присядкой зыбкою, —
Помоги мне, таинственный друг ²³.

Так молит сам Сологуб, тоже преследуемый тем же страхом жизни.

Но сходство с Ипполитом идет еще дальше. Солнце и жизнь почти синонимы. Или вернее: солнце — мать, рождающая, причина; жизнь — следствие, порождение, отвечающее матери бесчисленным количеством улыбок, разбивающееся на миллиарды разнообразнейших брызг — актов человека и всякой иной земной твари. Солнце поэтому и есть главная причина его мук, а тем самым предмет его жгучей ненависти. С ним-то, как мы знаем, Сологуб ведет свою неустанную борьбу, с этим злым, золотым, чудовищным змеем, создавшим навек нерушимую преграду белой обманчивой тьмы, его-то он больше всего и не приемлет. «Я слаб и мал», — говорит он сам про себя, — слаб и мал, а потому и «зол»; а потому и то малое, что ему, как и всякому человеку, дано все же видеть в окружающем, и то слишком многое, что ему ведомо из его собственного мира, он одинаково сочетает в своих резких, пристрастных нападках против нашей жизни, против ее дневных томительных велений (в тех, конечно, редких случаях, когда говорит непосредственно о ней и об ее злых кознях).

У Сологуба имеется спасенье — мы знаем, — не надуманное, не присочиненное, а вполне для него естественное, соответствующее всему его душевному укладу. Оно в ночи, в милом родном мраке. Там он один и может творить свой собственный мир по своей личной воле. Там он не чувствует этой злой механичности, этого страха перед окружающим; ибо нет жизни иной, помимо его, нет ничего кругом, кроме порождений его фантазии, над которыми он, конечно, полновластен.

Я тоскою, мглою вею,
День гашу, взываю ночь...

Но не для успокоения, не для отдыха, а для того, чтобы ее чарами зачураться от несносного для него дня, чтобы творить свой новый, ему одному подчиненный мир.

Но в ночи моей тревога,
Шелестит мой темный сад.
И пылит моя дорога,
И ручьи мои шумят.

Но если ночью, краткой ночью, сменяющей долгий, томительный день, чувствуются иногда тихие, неуловимые следы скрытой тайны, если она, тайна эта, ощущается во тьме, в безмолвии, внутри, в себе, в своем собственном мире, а не во внешней жизни, то, может быть, тогда, когда придет последнее успокоение, тайна эта раскроется во всей своей красоте, станет явной, достижимой. Может быть, смерть, *sub specie* * ночного чудного мрака, и есть истинное спасение от дневной пугающей разрозненности?

Да, смерть и есть бесконечно долгая ночь, еще более прекрасная, еще более утешающая.

Для чего этой тленною жизнью болеть
И к утехам ее мимолетным стремиться?
Есть блаженство одно: сном безгрезным забыться.
Навсегда умереть...
В умирании... есть
Благодатная тайна — о вечном создании
Вожденная весть...

* Под видом (лат.).

И это один из лейтмотивов, очень часто звучащий в его ночных песнях. По-видимому, здесь полное разрешение — *психологически* по крайней мере вполне естественное для него — проблем, поставленных Ипполитом. Что мне за дело до неумолимой механичности природы, раз я могу уйти в свой собственный мир, в котором «я» есмь, и больше нет никого, который я творю согласно своей собственной воле и по своему образу и подобию? Не знаю я и страха смерти, этой единственной, по Кириллову, причины существования Бога. Я не только не боюсь ее — я жду, жажду ее как успокоение, как вожделенную весть о вечном и истинном создании.

Но как же все-таки быть с механичностью природы? От нее можно уйти, укрыться в своевольный мир, но от этого она ведь не перестает быть. Существует же внешний мир как непреложный факт, который необходимо все-таки кое-как объяснить, в особенности если желать, чтобы «интимное стало всеобщим». Да и разрешение проблемы смерти тоже уж слишком ненадежное, слишком, я бы сказал, лирическое. Сологуб пробует здесь создать свою философию, пробует несколько рационализировать мрачный мистицизм своеволия Кириллова. (Ей, философии этой, посвящен весь его 5-й том.)²⁴ Сологуб, конечно, больше, чем кто-либо, предрасположен к этому культу своеволия, он коренится, как мы знаем, во всей его психической организации: в его *центростремительной воле, в его отрешенности*, сказавшейся уже в его первом спасении: мой внутренний мир, мои замыслы и вымыслы реальнее для меня, чем мир дневной, мир солнечных томлений.

Мир внешний — скажет он сейчас — есть тоже одна из моих грез, претворенная моей же волей. И если я раньше его отвергал как нечто чуждое мне, то теперь я его приемлю; вместо лирического «Нет», скажу ему ироническое «Да», ибо он мой, мною же призван к жизни. Я знаю себя и только себя — и внешний, и внутренний миры сливаются воедино: они оба — мои творения, и я их единственный творец.

Я во всем, и нет Иного,
Во мне родник живого дня...

.....

И не я ли все объемяю,
Небо, пламя, воду, землю,
Созидающей душой?
Наслажденья и мученья...

.....
Все свершаю только я.
Воздвигаю все стихии,
Все уделы роковые
В самовольстве бытия

(т. 5, стр. 190).

Такого рода горделивыми заявлениями наполнен весь его пятый том, в особенности вторая его половина. Его «я» делается «Я»; он — Бог, он — творец, он больше чем кирилловский человекобог.

Но все же если думать, что это не только минутное утешение, если принять всерьез эту философию, допустить, что сам Сологуб по крайней мере верит в нее, то остается ведь такой вопрос: как объяснить самостоятельное, не от него, творца, зависящее, существование объективного мира? Как объяснить, что создание так часто поднимается против своего же создателя, грозит ему как некая противоположность, как нечто самосущее, равнодушно относящееся ко всем его горделивым заявлениям? Слишком уж властвует в природе богиня Ананке, та же механичность, слишком явно дают себя знать «роковые уделы», не его «я» установленные. Правда, можно все это признать за «великую ошибку бытия», в которой виновен он сам, «возжелавший однажды разъединить себя с другим собой». Можно на время успокоиться на том самобмане, что, создавая мир земной, он — «в великом заблуждении творческой игры, в жажде проявления «я» во вне» — «самовольно себя сковал нетленной цепью — временем и пространством, стал могильною плитой».

Но все же как это случилось, что сам творец сковал себя так крепко, что теперь сам не в состоянии освободиться от своих оков? Вот «надоела ему пустая, тленная, напрасная игра, ниспали чары с творческого дела, и теперь снова настала пора соединить себя с другим». Почему же он *сам* не может совершить этот великий акт и почему он, творец, не может взять себе «свободу для созидания»? Кириллов был бы здесь, конечно, последовательнее. Он бы уже проявил здесь своеволие полностью, раз он Бог, раз его «Я» единственно творческое начало в мире. В бесконечной

повторяемости времен, мог бы он сказать, он каждый раз доходил до этого пункта, когда кончалось очарование «лживой мечтой», каждый раз проявлял свое самовольство. Сологуб же не хочет так поступить — для него это было бы «озорством». Он предпочитает лучше в этот самый великий момент, когда «вновь настало время чудесам... и предстоит великий труд снова ясный мир создать», сидеть сложа руки и покорно ждать своей избавительницы, призывать к чужой, внешней, силе, к той самой механичности, к высшему ее проявлению, к смерти, которая больше всего и ужасала.

Подруга-смерть, не замедляй,
Разрушь порочную природу
И мне опять мою свободу
Для созидания отдай...

Но здесь ведь полный крах всей горделивой системы «самовольства», рушится все его здание, гибнет вся его «Творимая Легенда». Какой же он Бог, какой же он творец, если он так неволен, не может своей властью освободиться от оков необходимости, если он, как один из малых сих, нуждается во внешней помощи, берет свободу из рук другого? Тут-то и завершается его круг, и он снова у начала. В своем ночном царстве он может найти лишь временное убежище, временное успокоение, но отнюдь не решение всех проблем Ипполита и Кириллова. Повторяю, не знаю, верил ли когда-нибудь полностью сам Сологуб в свою философию, теперь он уже во всяком случае признается, что он не Бог и не творец, что его «я» такое же маленькое, беспомощное, как и наше. Существует объективный мир, и он отрешен от него. И именно потому, что он так отрешен от него, этот мир пугает его своей чуждостью, внушает ему передоновские страхи. Слепой, как мы, подобно нам, униженный раб, он отныне вместе с нами будет вопить и биться на пороге наглухо запертых дверей, в лучшем же случае — по-прежнему качаться между двумя началами: между отвержением дневной жизни и жаждой спасения в царстве мрака, в мертвом сиянии давно уже мертвой луны. Если считаться с хронологической канвой, им самим указанной, то 9-й²⁵ том — одна из последних книг его стихов, и он должен быть назван книгой великих томлений Сологуба.

В первом стихотворении из этого тома, представляющем собою отклик прежним мотивам, Сологуб еще говорит о своей воле, но уже без былой мощи, без былой безграничной гордости.

И среди немых раздолий,
Где царит седой хаос,
Это я своею волей
Жизнь к сознанию вознес.

К одному только сознанию вознес он жизнь, но не сотворил ее, — до него уже был «хаос, немые раздолья». В следующем за этим стихотворением уже совсем упавший дух. Он уже «раб недужный», удел которого — «в труде ненужном изнемогать». И «вновь проснулось ожесточение» в душе, и «где терпение, где любовь?». И чем дальше, тем мрачнее. Жизнь и смерть — это «чертовы качели»²⁶. «Смерть шатается на свете», и он не только не ждет ее как «вожделенную весть о вечном создании», а «задыхается, цепенеет, леденеет перед нею». В ужасе он «чует истечение холодеющих сил и тоску вековую беспощадных могил», ибо там, «за могилой, темнеет ничто, ужасает мрачная ночь». И нет ни у кого свободной воли: «Только выбрана доля — та или эта в уме, но темна непреклонная воля». И т. д., и т. п.

Сологуб пробует утешиться по-иному. То он обращается к религии, хочет «разгадать возношение, воздыхание у спасающих икон», хочет «верить в творящего Бога, в святые заветы небес»; то пробует даже подойти ближе к жизни, «благословлять» землю за красоту ее, за ее «первое чудо — детей», — но все это лишь мимоходом.

Так завершаются пути Сологуба, самого отрешенного из наших писателей. Так замыкается его «пламенный круг»²⁷, проявляется его замкнутая, сосредоточенная в себе душа, его своеобразная воля, отчуждающая его от жизни, от нас и наших ценностей, определяющая его путь: к себе, к центру, к своему «я» и тем самым выдвигающая перед ним, в наиболее острой форме, только одну из трех антитез Достоевского: «я да мир».

Сознаю, конечно, что мой анализ творчества Сологуба в высшей степени неполный. Считаясь с размерами журнальной статьи, я мог только наметить *основные* мотивы его творчества — его *тенденцию*, так сказать — и посильно их объяснить. Добавлю к этому еще следующее. Я старался быть в этой работе вполне объективным, как можно тщательнее отвлекаясь от своего личного отношения к содержанию идей автора. Ибо и хулить, и хвалить — дело не трудное, а главное, дело «второго порядка». Прежде же всего нужно *понимать*. И во всяком случае, Сологуб настолько большой и оригинальный художник, что вполне заслуживает спокойного, беспристрастного анализа даже и тех, кто не приемлют его по существу...

НАВОЗНАЯ ЖИЖИЦА И ЗОЛОТЫЕ РЫБКИ

(Некролог)

Недавно стало известно, что умер где-то в Германии Василий Васильевич Розанов¹, знаменитый нововременский публицист², достойный соратник Михаила Меньшикова³, продажный философ и литературный критик, певец и раб подленького мещанского благополучия — его высшего воплощения: иметь непременно в самой столице свой собственный выезд и чтобы на козлах сидел толстомордый кучер в шапке с павлиньими перьями, а баре из кареты смотрели бы умиленно на его широкий зад, к которому, по самой середине его, должны быть пристегнуты большие круглые архиерейские часы.

Вот каким знала его русская широкая интеллигентская публика. Ее обрывки здесь, в Архангельске⁴, прочитав заметку об его смерти, в душе, пожалуй, усмехнулись: «Наконец-то!» И кое-кто из них, наверно, еще прибавил про себя: «Ну и слава богу, — стало одной гадиной меньше в русской общественной жизни». Если б он был таков, это была бы самая правильная ему оценка. Пусть мертвые хоронят своих мертвецов. Мы бы о нем молчали, чтобы не смущалась больше его уродливая тоскующая тень от лишних, теперь уже бесполезных упреков.

Но мы знаем, что это только внешняя маска его, и за ней, в борьбе страстей, публика проглядела его

подлинный лик. Для него одного, чтобы постичь его странные извилистые пути, уже стоило придумать теорию о делении человеческой души на «я» внешнее и «я» внутреннее, более глубокое и чистое. Знать, дух реет всюду, где ему вздумается, и каждый человек, кем бы он ни был в повседневности, касаясь глубин интуиции, очищается хоть на мгновение огнем палящим. И спадает завеса, и судьбы человеческие и мировые становятся постижимыми. Двуликий Янус — Сатир и Прометей, одновременно царственный мыслитель и пошлый мещанин, сотрудник подлейшей газеты «чего изволите»⁵, в ней заискивающий перед каждым нахалом слова, и самая яркая, самая центральная фигура нашего петербургского оригинальнейшего религиозно-философского общества⁶ — вот он кто, Василий Васильевич Розанов.

И он сам знал и публично каялся в этой своей двуликости. Совсем как «подпольный» человек Достоевского, сластолюбивый, сладострастный, вызывающе циничный, свою собственную грязь смакующий, и с гаденькой откровенностью ее обнажающий, он прекрасно определил свою деятельность в этом сравнении: «Моя душа — аквариум с навозной жижицей, в которой плавают золотые рыбки, играя на ярком и чистом солнце». Навозной жижицей питались те корни, которые вели его к «Эртелеву переулку»⁷. Но его «золотые рыбки», его глубокие и тревожные мысли, столь характерные для целого ныне уходящего поколения — символистов и декадентов, — они принадлежат общему стволу, составляют яркие страницы в истории русской мысли и творчества. Потому что надо отбросить всякую политику и на первое место выдвинуть его столь невзрачную, нечистоплотную фигуру. Отодвинуть в сторону, затенить и Бердяева, и Булгакова, и Мережковского⁸ и сказать ясно и определенно, что только он один, Розанов, был на грани истинной гениальности. Его слова жгли; от них загорался костер и охватывал других. Они питались крохами с его стола; голова кипела мыслями, он их кидал уверенно, властно и щедро, а те лишь подхватывали их и дальше развертывали.

Мы знаем эту полосу в нашей мысли как самую благодатную. Она полна огня и напряжения. Бунтарской ее называют и ведут ее от Достоевского и Соловьева⁹. Глубочайшие тайны познания, отчаяние тупика,

перед которым в бессилии застыла Европа в лице гения Ницше¹⁰, — это предчувствовали они — оба художники и философы одновременно. И наши символисты, если они говорят о русской почве, то только их и подразумевают. Но открыл Достоевского и всю жизнь свою искал синтеза между ним, жаждущим Осанны, но никогда в глубине души ее не переживавшим, и Владимиром Соловьевым¹¹, действительно ведавшим откровения мистические — поставил эту вежу именно Розанов, и другие пошли уже по его пути. Все православие Бердяева, не бог весть какое искреннее, и, безусловно, искреннее — Булгакова, равно как и мистический трепет перед концом мира манерного Мережковского — все это заключено уже, сжато, сдержанно-страстно и мучительно-испытующе в «Легенде о великом инквизиторе» Розанова¹². Розанов знал, почему ему надо было идти обязательно к Достоевскому. Если спастись ему, то только можно было, идя путями этого страшного больного грешника. Если возможно спасение для этого сладострастного паука, то будет оно дано и ему. И Розанов цепляется за ответы Достоевского и тоже бьет себя кулаком в грудь и вопит: «Верую, верую! Господи, помоги моему неверию».

Бердяев и Мережковский струсил перед обнажившимися безднами Достоевского¹³. Они заковали себя в определенную застывшую формулу, в символ веры, и каждый раз, когда приступал черт, дрожащими от испуга пальцами осеняли себя крестным знамением; как дети бормотали посиневшими холодными устами «Отче наш; пряча под одеяла головы.

А внутренний Розанов был гораздо искреннее, неизмеримо глубже их, и без страха шел, куда влекла его свободная интуиция. «Небо вверху, небо внизу; все, что вверху, то и внизу». Так ли? Мережковский всю жизнь кокетничал этой красивой фразой и, называя Толстого тайновидцем плоти, никогда не постигал святости ее. Потому что, немощный, он ни разу не переживал ее как святость и так же кощунственно молился Венере, как и Мадонне. А Розанов дал ему эту мысль, в самых глубинах своих ее переживший. И издали, порою с ехидством, он должен был посмеиваться над пустым содержанием его формул. Христианство не спасло мира. Да могло ли оно спасти, раз

оно само двулико, таинственно-непостижимо в странной и страшной двойственности своей, в перебоях двух противоположных начал: кроткой жертвы, сладчайшего Иисуса и страшного, неумолимого Бога-Отца: «Мне отмщение и Аз воздам». Толстой был церковь с внешней стороны, и, в сущности, он вовсе не был так страшен и не заслуживал отлучения¹⁴. Но Розанов был самый опасный ее враг, внутренний враг, разивший ее в самое нутро, в сердце. Какой смиренный! В миру и в ладу со всеми попами. Можно ли представить Россию без белой деревенской церковки, без деревенского попаика — этого самого культурного класса населения? О да, конечно нельзя. И Розанов мог стукаться и стучался лбом о теплый деревянный пол и холодные каменные плиты в больших столичных соборах. Но кому же молился он? Венере или Мадонне?..

Язычник в самом святом смысле слова, с детской, как культ, религией чадорождения, со святовосторженным отношением к Востоку как колыбели всех религий Плодородия, к единственной глубоко постигнутой им заповеди: «плодитесь и множитесь». Как же ему любить христианство, если оно так щедро сопровождает пением и молитвами покойников туда, в царство Аида, и так скупое, так сурово и холодно встречает новобрачие и рождение?

И вот создается глубочайшая философия истории, охватывающая и архаический, и древний мир, и средневековье, и новую историю. Философия однобокая, только одну линию освещающая. Но какое проникновение в тайны прошлого! Какое изумительное постижение путей и судеб всего человечества!

Да, Розанов был на грани гениальности. Символисты обязаны ему больше, чем кому-либо. Обязана ему многим — это может показаться странным — и наша революция, если верить, что она подготавливалась и в области духа. Может быть, там ярче, чем где-либо. Успокоится, отстоится жизнь. Сгинет все наследие «Нового времени», несмотря на то, что оно, кажется, начинает произрастать заново. Мы станем терпимее. Мы сумеем легче, безболезненнее проводить грани между внешним и внутренним.

Тогда придет пора правильной оценки таких, как Розанов. Навозная жижица осядет на дно. И не зажи-

мая носа, будем легко и просто любоваться золотыми рыбками — как они плавно играют на ярком и чистом солнце.

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ:

В. КОМАРОВИЧ. ДОСТОЕВСКИЙ (СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО ИЗУЧЕНИЯ)

В этом обзоре литературы о Достоевском за последние десять-двенадцать лет автор к полноте не стремился: пропущены не только отдельные крупные произведения (Булгакова, Бердяева, Закржевского и мн. др.), но и целые отделы (мемуарной и эпистолярной литературы) оставлены без надлежащей оценки. Книжка состоит из четырех глав: во второй главе обзореваются работы, как автор их называет, биографические; это складочное место, куда попадает решительно все, что не относится к анализу формы или к новым текстам. Глава третья — поэтика Достоевского; четвертая (последняя) — новые тексты. А в первой главе, через посредство восторженной оценки статьи Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия», выясняется собственная точка зрения обозревателя на предмет литературы и методы ее изучения.

В стремлении постичь основной «принцип мирозерцания», «словами почти не выразимый», принцип, из которого вытекает творчество писателя в целом, В. Иванов сосредоточил свой анализ прежде всего на форме: в формально-композиционном *построении* романов Достоевского ищет он отражения его идеологии. Ценна, таким образом, форма не сама по себе: не в плоскости историко-литературной как таковой, а поскольку можно через нее уловить ударные моменты идеологического порядка, которые должны нас вести прямым путем к этому чаемому основному принципу, к *авторской интуиции*. Видим мы в этом методе символистической критики ее обычную черту: собственное марево критиком принимается за «принцип мирозерцания» изучаемого писателя, факты делаются жертвами некоей «свокорыстной» догматики. Воззрения Достоевского полностью совпадают с системой воззрений самого В. Иванова, как совпадают они с «третьим заветом» Мережковского, с догматическим

православием Булгакова и Бердяева. Достоевский — «поборник миросозерцания реалистического, идеалистическому гнозису им противопоставляется реалистический волюнтаризм, солипсизму рассудка — соборное начало воли, призрачным утверждениям одинокого «я» — внутренний опыт мировой реальности»; В. Иванов говорит откровенно, что в этих тяжеловесных антитезах он выражает и свое собственное «единое миросозерцание» (см. его предисловие к «Бороздам и межам», куда вошла и статья о Достоевском) ¹.

Поскольку В. Комарович избрал себе в «вечные спутники» В. Иванова, он должен прежде всего стремиться нарушить ту грань, которая в последние годы, было, установилась довольно прочно между идеологией писателя и его практической поэтикой; на горизонте снова начинает мерещиться прежнее положение литературы, как *rei nullius* *, с его старым смещением различных плоскостей и приматом идеологии. То, что в идеологическом многообразии особый акцент всегда выделяет собственные нормы мыслителя, *символически* подчиняя им художественное целое (стр. 6) (таков один из основных методологических тезисов Комаровича) ², — об этом знали, конечно, и критики-общественники, и символисты, и каждый из них был уверен, что только ему одному удалось правильно уловить этот «акцент»; а художественное целое, между тем, превращалось в некую фикцию, став игрушкой в руках критика-«миросозерцателя», свои-то собственные «мыслительные нормы» уж безусловно «акцентирующего» — порою чересчур выразительно. За символистами, в особенности за их эпигонами, сохранилась и по сию пору монополия на логические «вольности»; выходит, что *целое* («художественное целое») подчиняется *части*: авторской идеологии! А авторская идеология, должно быть, так и входит неизменной в состав художественного единства, и никакой деформации (в роде той, какую претерпевает материал бытовой, сюжет личный или заимствованный или унаследованные художественные формулы) она не подвергается?!

Если не философия В. Иванова, то метод его, во всяком случае, предопределяет наиболее ответствен-

* Никому не принадлежащей вещи (лат.).

ные оценки в обзоре Комаровича. Еще раз факты становятся жертвами, эволюция воззрений Достоевского в достаточной мере упрощается, и ясно ощутим тот догматизм — быть может, вернее — те догматы, в угоду которым она насильственно втискивается в схему, отнюдь не отличающуюся широтой и многообразием. Достоевский второго периода, еще конкретнее — автор шестой книги «Братьев Карамазовых» должен покрыть собою всего Достоевского. Этот своеобразный «монизм» нередко приводит В. Комаровича к ошибкам довольно элементарным. Укажу на некоторые из них.

В. Астров (в книге «Не нашли пути») определяет юного Достоевского как «мечтателя», лишенного устойчивого религиозного идеала: недаром он в ранних произведениях «почти не останавливается на нем» (на этом идеале). Мысль Астрова, думается нам, следует усилить: в годы юности (сороковые) у Достоевского вообще не было религиозного идеала, если понимать слово «религиозный» в обычном его значении. Не приемля этого положения даже в смягченной формулировке Астрова, но не зная, как быть с фактом «молчания», Комарович объясняет его тем, что «форма эпистолярного романа или сентиментальной новеллы такой задачи, очевидно, не допускала» (стр. 23—24). Однако «Бедные люди» (эпистолярный роман) идеологическим содержанием насыщены — только не религиозного, а социального порядка. Вряд ли можно отнести к жанру сентиментальной новеллы «Двойника», «Прохарчина», «Хозяйку» и даже «Неточку Незванову». В западной литературе сентиментальная повесть очень хорошо сочеталась с религиозным содержанием. Одна Жорж Занд в этом отношении достаточно показательна.

Или следующий факт. В одной из статей за 1861 год Достоевский коснулся проблемы христианского искусства (во «Времени»). Л. Гроссман в книжке своей «Путь Достоевского» усматривает здесь влияние Страхова и Ап. Григорьева. Это очень вероятно, хотя Гроссман своего положения не доказывает. Но В. Комаровичу желательно отнести взгляды, высказанные в статье о христианском искусстве, далеко назад — к сороковым годам; приводится в доказательство письмо к Врангелю (от 15 апреля 1856 г.), где Достоевский говорит, что проблема эта «занимает

его целых 10 лет». Но ведь плоды этих десятилетних «обдумываний» нам неизвестны; процесс «перерождения убеждений» мог коснуться и эстетических воззрений Достоевского.

То же относительно исторических взглядов Достоевского. В. Комарович отрицает имманентно-реалистическое понимание вопросов истории даже в начале шестидесятых годов, в период первой «Почвы». В доказательство он ссылается на статью Достоевского о «Египетских ночах», где будто бы ясен его христианский провиденциализм: божественный искупитель, его появление, противопоставляется погибающему античному миру. Но ведь спор о «Египетских ночах», в плоскости христианской морали, был поднят не Достоевским, а «Русским вестником», напавшим на Пушкина за «последнее выражение страсти», и в этой же плоскости Достоевский и *должен* был вести свою полемику. «Безбожник» Герцен тоже любил противопоставлять мир христианский античному — с точки зрения этической. Во всяком случае, судеб истории, в связи с миссией русского народа, Достоевский касался в журнале «Время» не один раз и для «русской идеи» находил другие основания, помимо христианского провиденциализма *.

Число этих ошибок, весьма элементарных, со стороны В. Комаровича можно бы умножить — большинство из них относятся все к той же второй главе, вместе с первой («Вячеслав-Ивановской») занимающих половину книжки. Мы явно видим в них элементы, истории литературы посторонние. Удачнее третья и четвертая главы, особенно третья, изложенная наиболее объективно. Она была бы совсем хороша, если б не бездоказательное заявление об абсолютной бесплодности сопоставления двух авторов без сведения их к определенным типам (оценки работ Виноградова, Гроссмана, Родзевича в этой же книжке — см. стр. 36—38 — достаточно ясно опровергают

* Заметим кстати, что «искупителем рода человеческого», «сыном бога» называет Христа и Белинский в «Обзоре русской литературы 1848 г.» — значит, уже после письма его к Гоголю, в эпоху самую атеистическую. Очевидно, это не более как обычное употребление установленной христианской символики, и ни о каком провиденциализме в области философско-исторической не свидетельствует (см.: «Искупитель рода человеческого приходил в мир, для всех людей... Он — сын бога — человечески любил людей и сострадал им»).

это положение) и если б не сбивчивое, не выдерживающее прикосновения логики определение признаков литературной школы (перефразировка определения Виноградова, в высшей степени неудачная; см. стр. 44—45). Но это частности. В этих двух последних главах мы все же находим нередко тонкие и острые замечания и, что особенно ценно, толковые изложения некоторых действительно интересных работ о Достоевском (например, статьи Виноградова). Это дает нам известное право рекомендовать книгу В. Комаровича в качестве руководства для тех читателей, кто пожелал бы познакомиться, в общих чертах, с литературой о Достоевском за последние десять лет.



КОММЕНТАРИИ

В настоящий сборник вошли избранные работы из весьма обширного творческого наследия А. С. Долинина. За исключением статьи «Достоевский и Страхов», включенной в книгу «Последние романы Достоевского» (Л., 1963), и напечатанного уже после смерти ученого доклада «Золотой век у Достоевского», все они ранее публиковались лишь единожды — на страницах газет, журналов, коллективных сборников 1910—1930-х годов — и поэтому малоизвестны современному читателю. Поскольку рукописи большинства работ не сохранились, они печатаются по первым изданиям. В некоторых случаях нами учтена авторская правка, внесенная в принадлежавшие А. С. Долинину экземпляры. Библиографический аппарат в основном оставлен без изменений; модернизирована и упорядочена лишь сама система библиографических описаний, которые в оригинале часто даются в разнообразных, как правило, сокращенных формах. Внутри каждого из четырех разделов сборника («Пушкин», «Достоевский», «Чехов», «Эссе и рецензии») статьи расположены в хронологической последовательности по дате первой публикации.

Знак * отсылает к авторским подстрочным примечаниям. Цифры отсылают к комментаторскому тексту.

Комментарии к статьям «„Цыганы“ А. С. Пушкина» и «Пушкин и Гоголь (К вопросу об их личных отношениях)» составил М. Я. Билинкис; к статьям «Тургенев в „Бесах“», «Достоевский и Сулова», «Акмеизм», «Навозная жижица и золотые рыбки» — А. Б. Муратов; к статьям, вошедшим в раздел «Чехов», — И. Н. Сухих; к статье «Отрешенный» (К психологии творчества Ф. Сологуба) — М. Ю. Любимова. Комментарии ко всем другим статьям, вошедшим в сборник, составил В. А. Туниманов.

Составитель, комментаторы и издательство выражают свою признательность А. А. Долининой за ее активное участие в подготовке этой книги.

ПУШКИН. ДОСТОЕВСКИЙ. ЧЕХОВ

ПУШКИН

«ЦЫГАНЫ» ПУШКИНА

Прочитано как доклад в Пушкинском семинаре С. А. Венгерова Санкт-Петербургского университета 5 и 12 ноября 1909 г. Впервые: Пушкинист. Историко-литературный сборник под ред. проф. С. А. Венгерова. СПб., 1914. Вып. 1. В предисловии к сборнику его редактор, в частности, писал: «„Цыганы“ А. С. Искоза-Долинина интересны своим стремлением связать написанную без малого столет тому назад поэму Пушкина с самыми жгучими проблемами нашей современности. Исходя из утверждения Достоевского, что Пушкин был «пророчеством и указанием» всего будущего хода русской литературы, референт приходит к выводу, что самый животрепещущий вопрос литературной жизни последних десятилетий — «проблема индивидуализма во всей необъятной шире и болезненной глубине» — поставлена в «Цыганах». Поставлена как «высший синтез, вне всякой зависимости от эпохи или среды; обнаженная проблема вне каких бы то ни было рамок быта, места и времени». И поэтому гениальная поэма остается вечно юным, вечно захватывающим чтением.

В реферате нет недостатка в чрезмерно широких обобщениях и преувеличениях, столь свойственных молодому восторгу. Но, в общем, он мне показался проявлением вдумчивого критического дарования...» (С. XI).

¹ Г о г о л ь Н. В. Несколько слов о Пушкине // Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 8. С. 50.

² Д о с т о е в с к и й Ф. М. Пушкин (Очерк). Произнесено 8 июня [1880 г.] в заседании Общества любителей российской словесности // Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 136—137.

³ Проблема индивидуализма как «вневременная» и одновременно исключительно актуальная рассматривается в огромном большинстве публикаций конца 1900-х гг. См., например, книгу М. Гофмана «Соборный индивидуализм» (СПб., 1907); сборник статей Ф. Сологуба, Л. Андреева и Л. Шестова «О смысле жизни» (Пб., 1908); статью Г. Плеханова «Идеология мещанина нашего времени» (Современный мир. 1908. № 6, 7); сборник статей Вяч. Иванова «По звездам» (СПб., 1909). Показательным в этом смысле является и издание собрания сочинений Ф. Ницше, которое начало осуществляться в 1909 г.

⁴ Автор излагает вариант мифа о Силене и царе Мидасе, приведенный в сочинении Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (См.: Н и ц ш е Ф. Полн. собр. соч. М., 1912. Т. 1. С. 48).

⁵ Перечисленных героев отличает исключительность их деяний и последующих страданий. При этом в одном ряду оказываются похититель огня и благодетель человечества Прометей, отцеубийца и кровосмеситель Эдип, матереубийца Орест, братоубийца Этеокл и детоубийца Эант (Аякс).

⁶ Миф изложен неточно. Автор имеет в виду миф о Дионисе-Загрее, сыне Зевса и Персефоны (по другой версии — самой Деметры), который был растерзан и пожран титанами по наущению Геры. Зевс отомстил за гибель сына, а из останков пораженных Зевсовой молнией титанов (пепел, кровь, копоть) были созданы люди, что и определило их двойственную (божественную и титаническую) природу. Некоторые ученые, в том числе и Ницше, склонны были связывать этот миф с учением орфиков (см.: Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957. С. 145—148).

⁷ См. письмо В. Г. Белинского В. П. Боткину от 1 марта 1841 г. (Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 12. С. 22—24). У Долинина ошибочно назван Филипп IV. В письме Белинского речь идет о короле Испании Филиппе II (1526—1598).

⁸ См.: Бирюков П. И. Л. Н. Толстой (Биография): В 3 т. Берлин, 1921. Т. 1. С. 319.

⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 394.

¹⁰ См.: Гусев Н. Н. Два года с Л. Н. Толстым. М., 1973. С. 176.

¹¹ См.: Иванов Вяч. По звездам. СПб., 1909. С. 184—185.

¹² Там же. С. 185.

¹³ Там же. С. 184.

ПУШКИН И ГОГОЛЬ

(К вопросу об их личных отношениях)

Впервые: Пушкинский сборник памяти профессора Семена Афанасьевича Венгерова. Пушкинист IV / Под ред. Н. В. Яковлева. М.; Пг., 1922.

¹ См.: Плетнев П. А. Сочинения и переписка: В 3 т. СПб., 1885. Т. 3. С. 350.

² В альманахе А. А. Дельвига «Северные цветы на 1831 год» были опубликованы фрагменты из исторического романа Гоголя «Гетман».

³ В. В. Гиппиус полагает, что Плетнев имеет в виду М. П. Погодина, С. П. Шевырева, а также, возможно, и Аксаковых (см.: Н. В. Гоголь в письмах и воспоминаниях. М., 1931. С. 289).

⁴ См. письмо Гоголя М. А. Максимовичу от 20 дек. 1833 г. (Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. 1940. Т. 10. С. 288).

ДОСТОЕВСКИЙ

ДОСТОЕВСКИЙ ФЕДОР МИХАЙЛОВИЧ

Впервые: Новый энциклопедический словарь. СПб.: Брокгауз и Ефрон. 1914. Т. 16. Стб. 709—724.

В настоящем сборнике опущены биографический (стб. 709—713) и библиографический (стб. 723—724) разделы статьи. Они, естественно, во многом устарели. Но, несомненно, представляет интерес важнейшая и центральная часть статьи («Характеристика творчества»), положения которой будут развиты и уточнены Долининым позднее в широко известных работах «Блуждающие образы», «Исповедь Ставрогина (В связи с композицией «Бесов»», «Достоевский и Герцен», «Достоевский среди петрашевцев», «Последние романы Достоевского. Как создавались «Подросток» и „Братья Карамазовы“».

Долинин и сам придавал большое значение этой энциклопедической статье. Сохранился (в Пушкинском Доме) экземпляр книги, в котором статья о Достоевском испещрена многочисленными авторскими исправлениями, дополнениями, сокращениями, разного рода маргинальными пометами. Бесспорно, что Долинин готовил статью к переизданию, но по каким-то причинам не осуществил это намерение.

БЛУЖДАЮЩИЕ ОБРАЗЫ

(О художественной манере Достоевского)

Впервые: Вестник литературы. 1921. № 2. С. 1—3.

¹ Долинин цитирует письмо Л. Н. Толстого к Н. Н. Страхову от 5 декабря 1883 г. по памяти неточно, переставляя фразы, в сущности, пересказывая суждение Толстого о Достоевском. А оно явилось откликом на письмо Н. Н. Страхова к Толстому от 28 ноября 1883 г., в котором личность Достоевского обрисована предвзято и пасквильно. Толстого огорчили «признания» друга и биографа Достоевского: «Письмо ваше очень грустно подействовало на меня, разочаровало меня. Но я вас вполне понимаю и, к сожалению, почти верю вам. Мне кажется, вы были жертвою ложного, фальшивого отношения к Достоевскому, не вами, но всеми — преувеличения его значения и преувеличения по шаблону, возведения в пророка и святого, — человека, умершего в самом горячем процессе внутренней борьбы добра и зла. Он трогателен, интересен, но поставить на памятник в поучение потомству нельзя человека, *который весь борьба*. Из книги вашей я первый раз узнал всю меру его ума. Чрезвычайно умен и настоящий. И я все так же жалею, что не знал

его. (...) Бывают лошади — красавица: рысак, цена 1000 рублей, и вдруг заминка, и лошади-красавице, и силачу — грош цена. Чем больше живу, тем больше ценю людей без заминки. Вы говорите, что помирились с Тургеневым. А я очень полюбил. И главное, за то, что он был без заминки, и маштачок без заминки свезет, а то рысак, да никуда на нем не уедешь, если еще не завезет в канаву. (...) Ведь Тургенев переживет Достоевского. И не за художественность, а за то, что без заминки» (Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1984. Т. 19. С. 25—26).

Позднее Толстой существенно изменит свой взгляд на личность и творчество Достоевского, возразит (в письме к Н. Н. Страхову от 3 сентября 1892 г., вновь повторившего свои измышления): «Вы говорите, что Достоевский описывал себя в своих героях, воображая, что все люди такие. И что ж! результат тот, что даже в этих исключительных лицах не только мы, родственные ему люди, но иностранцы узнают себя, свою душу. Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее. Не только в художественных, но в научных философских сочинениях, как бы он ни старался быть объективен — пускай Кант, пускай Спиноза, — мы видим, я вижу душу только, ум, характер человека пишущего» (Там же. С. 250).

ЗАРОЖДЕНИЕ ГЛАВНОЙ ИДЕИ ВЕЛИКОГО ИНКВИЗИТОРА

Впервые: Достоевский. Однодневная газета Русского Библиологического общества. Пг., 1921, 12 нояб.

ДОСТОЕВСКИЙ И ГЕРЦЕН (К изучению общественно-политических воззрений Достоевского)

Впервые: Достоевский: Статьи и материалы. Сб. 1. Пг., 1922. С. 273—324.

В сильно сокращенном виде статья перепечатана в книге А. С. Долинина «Последние романы Достоевского» (Л., 1963. С. 215—231): в этом варианте отчасти воспроизведены только 7-й и 8-й параграфы, возможно, самой важной, центральной работы ученого 20-х гг. От сокращений статья Долинина проиграла, превратилась, по сути, в небольшой этюд — иллюстрацию к тезису о «герценизме» Достоевского. В настоящем сборнике статья, представляющая собой развернутый проспект монографии «Достоевский и Герцен», публикуется в первоначальном виде без купюр и небольших изменений, вписанных в текст Долининым в 1960-е гг.

Тема «Достоевский и Герцен» привлекала Долинина на протяжении почти всей его литературной деятельности. Статье пред-

шествовала небольшая заметка (под тем же названием) в «Летописи Дома литераторов» (1921. № 2. С. 3). Революция 1917 г. открыла для Долинина истинный и высокий смысл творчества Герцена. Долинин писал в статье «Памяти Герцена (К 50-летию со дня его смерти)»: «Он жив более, чем кто-либо из его современников; гораздо более, чем Белинский и Грановский. И слава его, и истинное понимание и наиболее полное оплодотворение его мыслями не позади, а впереди» (Возрождение Севера. 1920. 1 февр.). Достоевский и Герцен (а также Толстой) представлялись Долинину наиболее современными писателями — классиками, пророками и провозвестниками. Отсюда стремление Долинина определить, минуя частные лагерные и «партийные» различия, общественно-политическую доминанту развития русской литературной мысли, ярчайшими представителями которой были Достоевский и Герцен. Чрезвычайно в этом смысле характерен один из основных тезисов в статье «Достоевский и Герцен» («По мере изучения западничества и славянофильства все более и более утончаются грани между ними, и целый ряд их проблем и решений могут быть выведены за пределы тесных рамок партийности, будучи характерны для всей эпохи 40-х гг. как в истории русской мысли, так и западноевропейской»), к которому Долинин будет возвращаться в более поздних работах, посвященных творческой истории романов «Подросток» и «Братья Карамазовы».

ТУРГЕНЕВ В «БЕСАХ»

Впервые: Достоевский. Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. Л., 1924. Сб. 2. С. 119—136.

Статья Долинина — один из самых ярких в нашей науке образцов анализа полемических идей в художественном произведении. Вот почему она, написанная более полувека назад, когда изучение сложнейшей темы «Достоевский и Тургенев» еще только начиналось, сохраняет свое актуальное значение. Введенные с тех пор в научный оборот новые факты, касающиеся личных и творческих связей и отношений двух писателей, позволили уточнить некоторые конкретные оценки Долинина (см.: Б у д а н о в а Н. Ф. Достоевский и Тургенев: Творческий диалог. Л., 1987). Однако главные выводы статьи «Тургенев в „Бесах“» выдержали проверку временем.

¹ Этот факт подробно исследован в кн.: Ф. М. Достоевский и И. С. Тургенев. Переписка/Под ред., с введением и примеч. И. С. Зильберштейна. Л., 1928. С. 175—187.

² Роман Достоевского «Бесы» был напечатан в «Русском вестнике» (1871. № 1—2, 3—11; 1872, № 11, 12).

³ Эти письма помещены в том же сборнике и подготовлены к печати И. С. Зильберштейном (с. 311—331).

⁴ Рассказ Тургенева «Стук... стук... стук!..» был опубликован в «Вестнике Европы» (1871. № 1).

ДОСТОЕВСКИЙ И СУСЛОВА

Впервые: Сусл ова А. П. Годы близости с Достоевским/ Вступ. ст. и примеч. А. С. Долинина. Л., 1928.

«Дневник» А. П. Сусловой был обнаружен в 1919 г. А. Л. Бемом (Вест. лит. 1919. № 5. С. 8), но его огромное значение как одного из важнейших источников для изучения личности и творчества Достоевского было впервые оценено Долининым. Издание, которое предварялось публикуемой статьей, содержало в себе, по существу, исчерпывающие сведения о взаимоотношениях Достоевского с Сусловой: в него помимо «Дневника» вошла их переписка и обнаруженная Долининым автобиографическая повесть Сусловой «Чужая и свой». Полнота этих сведений важна Долинину прежде всего для того, чтобы восстановить достоверную историю любви Достоевского, запечатлевшуюся в его трагической жизни и во многих его произведениях. Вот почему важные, но все же не первостепенные для осуществления этой главной цели исследования сведения (факты общественно-политической жизни России, имена и т. д.) Долинин выносит в обширные примечания (они публикуются вслед за текстом «Предисловия»).

¹ Эти упреки содержались в рецензии П. Медведева (Звезда. 1925. № 5. С. 277).

² Достоевский венчался с М. Д. Исаевой в Кузнецке 24 марта 1856 г. Переезд семьи в Петербург пагубно сказался на здоровье Марии Дмитриевны: у нее быстро начала прогрессировать «злая чахотка». Летом 1863 г., по настоянию врачей, она переехала во Владимир, а осенью того же года — в Москву, где и умерла 15 апреля 1864 г. Об отношении Достоевского к его первой жене см.: Гроссман Л. П. Достоевский. М., 1962, С. 306—309.

³ Утин Евгений Исаакович (1843—1894) — в начале 1860-х гг. студент Петербургского университета, участник студенческих волнений; впоследствии известный адвокат и публицист; Лугинин Владимир Федорович (1834—1911) — член «Великорусса»; выехал за границу в 1862 г. и принял активное участие в деятельности «молодой эмиграции»; впоследствии крупный ученый-химик; Николадзе Николай Яковлевич (1843—1928) — публицист и революционер, активный участник студенческих волнений в Петербурге в 1861 г., корреспондент «Колокола».

Вадим — Евгений Андреевич Сальяс (1840—1908), популярный писатель, автор известного в свое время исторического романа «Пугачевцы»; в начале 1860-х гг. принимал активное участие в студенческих беспорядках в Москве, а затем — в деятельности «молодой эмиграции»; Вадим (псевдоним) как бы стал его вторым именем.

⁴ *Усов* Петр Степанович (1832—1897) — инженер путей сообщения, в 1860-х гг. — близкий знакомый Герцена и Огарева.

⁵ *Левицкий* (Львов-Левицкий) Сергей Львович (1819—1898) — двоюродный брат Герцена.

⁶ Письмо к Н. П. Сусловой опубликовано в кн.: Известия Крымского пед. ин-та. 1927. Т. 2. С. 7—9.

⁷ О встречах Достоевского и Герцена дополнительные сведения см.: Д р ы ж а к о в а Е. Н. Достоевский и Герцен (У истоков романа «Бесы») // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1974. Вып. 1. С. 219—239.

ДОСТОЕВСКИЙ И СТРАХОВ

Впервые: Шестидесятые годы. М.; Л., 1940. С. 238—254. Полностью перепечатана в книге «Последние романы Достоевского» (С. 307—344).

ЗОЛОТОЙ ВЕК

Впервые: Нева. 1971. № 11. С. 179—187.

Долинин написал статью в 1956 г. к семидесятипятилетию со дня смерти Достоевского. Г. А. Бялый в предисловии к публикации рассказал об истории создания статьи, которой Долинин очень дорожил: «Публикуемая статья вначале (...) называлась «Идеал Достоевского», потом, готовя к печати сборник своих работ, Аркадий Семенович переименовал ее в «Золотой век». «Золотой век» общего счастья и всемирного, всечеловеческого братства — в этом видел А. С. Долинин идеал Достоевского — не идеалы, частные и временные, а именно *идеал*, единый и нерушимый, сложившийся в юности и сохраненный до конца жизни, пронесенный через все этапы трудного пути Достоевского, при всех, иной раз неожиданных и парадоксальных, поворотах его мысли; идеал, который Достоевский порою пытался вырвать из своего сердца, но никогда не мог этого сделать до конца».

ЧЕХОВ

Три включенные в сборник статьи А. С. Долинина о Чехове представляют собой своеобразный цикл, что подчеркнуто и самим автором взаимными отсылками. В «Путнике-созерцателе» Долинин, опираясь на широкий мемуарный и эпистолярный контекст, пытается определить доминантную, с его точки зрения, черту чеховского мировоззрения, установить исходный принцип рассмотрения чеховского творчества. Современное литературоведение предлагает иные решения этой проблемы, выдвигает другие философские и эстетические доминанты, но методика этой работы и сегодня представляет большой интерес. В статьях «Тургенев и Чехов» и «Пародия ли „Татьяна Репина“ Чехова?» ученого занимают конкретные проблемы поэтики Чехова. Тщательная проработка материала, тонкость наблюдений и выводов сделала эти работы образцовыми.

О ЧЕХОВЕ

(Путник-созерцатель)

Впервые: Заветы. 1914. № 7, отд. II. С. 64—102. Статья написана к десятилетию со дня смерти Чехова.

¹ Воспоминания И. А. Бунина цитируются по изданию: О Чехове. Воспоминания и статьи. М., 1910. С. 20.

² См.: А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986, с. 442—443 (Воспоминания А. М. Горького), с. 488 (Воспоминания И. А. Бунина), с. 559—560 (Воспоминания С. Я. Елпатьевского), с. 588 (Воспоминания А. Н. Тихонова-Сереброва).

³ О Чехове. С. 125. См. также: Чехов в воспоминаниях современников. С. 532.

⁴ О Чехове. С. 116—117. См. также: Чехов в воспоминаниях современников. С. 525.

⁵ Имеется в виду письмо младшему брату Михаилу с оценкой некоторых литературных произведений и рассуждениями о необходимости среди людей «сознавать свое достоинство», апрель 1879 г. (Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. М., 1974. Т. 1. С. 29—30. Далее письма цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы).

⁶ Имеется в виду письмо Д. В. Григоровичу от 28 марта 1886 г. (1, 216—219).

⁷ Эта фраза приводится в воспоминаниях Бунина (Чехов в воспоминаниях современников. С. 484).

⁸ А. С. Суворину. 27 октября 1888 г. (3, 45—46).

- ⁹ Ал. П. Чехову. 8 мая 1889 г. (3, 210).
- ¹⁰ Л. А. Авилловой. 29 апреля 1892 г. (5, 58).
- ¹¹ Чехов в воспоминаниях современников. С. 531.
- ¹² А. С. Суворину. 25 ноября 1892 г. (5, 133—134).
- ¹³ А. С. Суворину. 11 марта 1889 г. (3, 177—178).
- ¹⁴ Чехов называет свою повесть «степной энциклопедией» в письме Д. В. Григоровичу. 12 января 1888 г. (2, 173).
- ¹⁵ Из воспоминаний Куприна (Чехов в воспоминаниях современников. С. 531).
- ¹⁶ Об этом эпизоде шла речь в письме А. Н. Плещеева (3, 449—450). Чехов ответил Плещееву 30 сентября 1889 г. (3, 255—256).
- ¹⁷ А. Н. Плещееву. 9 октября 1888 г. (3, 20).
- ¹⁸ «Я жаден, люблю в своих произведениях многолюдство», — пишет Чехов Плещееву 9 февраля 1888 г. (2, 195).
- ¹⁹ А. Н. Плещееву. 9 апреля 1889 г. (3, 186).
- ²⁰ См.: М е р е ж к о в с к и й Д. С. Полн. собр. соч. СПб., 1911. Т. 11. С. 72—73. Письмо С. П. Дягилеву. 30 декабря 1902 г. (11, 106).
- ²¹ С. П. Дягилеву. 12 июля 1903 г. (11, 234).
- ²² А. С. Суворину. 3 декабря 1892 г. (5, 137—138). Чехов полемизирует с суждениями писательницы С. И. Смирновой-Сазоновой, письмо которой переслал ему Суворин.
- ²³ Приводятся примеры из описания грозы в повести «Степь» (1888).
- ²⁴ Чехов в воспоминаниях современников. С. 37—38.
- ²⁵ А. С. Суворину. 4 мая 1889 г. (3, 204).
- ²⁶ Здесь и далее цитируется большое письмо А. С. Суворину от 30 декабря 1888 г. — своеобразный автокомментарий к пьесе «Иванов» (3, 108—116).
- ²⁷ Эти размышления принадлежат главному герою повести «Моя жизнь» (1896) Михаилу Полозневу.

ТУРГЕНЕВ И ЧЕХОВ

(Параллельный анализ «Свидания» Тургенева
и «Егеря» Чехова)

Впервые: Творческий путь Тургенева: Сборник статей / Под ред. Н. Л. Бродского. Пг., 1923. С. 277—318.

¹ Речь идет о статье «Путник-созерцатель». См. наст. изд. С. 290—332.

² Д. В. Григоровичу. 28 марта 1886 г. (1, 218).

³ Точное название статьи В. В. Виноградова — «Сюжет и архи-

тектоника романа Достоевского «Бедные люди» в связи с вопросом о поэтике натуральной школы (Творческий путь Достоевского. Л., 1924. С. 49—103). Она, вероятно, была известна А. С. Долинину еще в рукописи. Статья вышла с посвящением Долинину. Впоследствии включена в книгу Виноградова «Эволюция русского натурализма» (1929). Новейшее переиздание: Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 141—186.

⁴ Письмо Л. Н. Толстого А. А. Фету. 23 апреля 1860 г. (Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1984. Т. 18. С. 543).

ПАРОДИЯ ЛИ «ТАТЬЯНА РЕПИНА» ЧЕХОВА?

Впервые: Чехов А. П. Затерянные произведения. Неизданные письма. Воспоминания. Библиография. Л., 1925. С. 59—84. В этом же сборнике была перепечатана и сама чеховская пьеса, впервые изданная Сувориным в 1889 г. всего в нескольких экземплярах. Выводы А. С. Долинина принимаются современным литературоведением. См.: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Соч. Т. 12. С. 367—368. Однако автор одной из последних работ возвращается к мысли о пародийности пьесы: Смирнова-Чикина Е. С. «Татьяна Репина» Антона Чехова // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974. С. 108—117.

¹ Цитируется работа Ю. Н. Тынянова «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 201).

² А. С. Суворину. 5 марта 1889 г. (3, 168).

³ А. С. Суворину. 6 марта 1889 г. (3, 171—172).

⁴ А. С. Суворину. 22 апреля 1889 г. (3, 196).

⁵ А. С. Суворину. 14 мая 1889 г. (3, 213—214). Иное объяснение фразы о Лейпциге см. в указанной выше статье Е. С. Смирновой-Чикиной.

⁶ В письмах Чехова 1888—1889 гг. десятки упоминаний о пьесе Суворина. См.: 3, 554 (Указатель имен).

⁷ А. С. Суворину. 30 мая 1888 г. (2, 281).

⁸ А. С. Суворину. 15 ноября 1888 г. (3, 70).

⁹ А. С. Суворину. 18 ноября 1888 г. (3, 74).

¹⁰ Премьера пьесы «Татьяна Репина» в Александринском театре в Петербурге состоялась 11 декабря 1888 г. Чехов присутствовал на ней.

¹¹ А. С. Суворину. 8 января 1889 г. (3, 134—135).

¹² А. С. Суворину. 17 декабря 1888 г. (3, 87).

¹³ А. С. Суворину. 19 декабря 1888 г. (3, 93).

¹⁴ А. С. Суворину. 19 декабря 1888 г. (3, 93).

¹⁵ А. С. Суворину. 23 декабря 1888 г. (3, 98). Далее цитируется то же письмо.

¹⁶ А. Н. Плещееву. 30 сентября 1889 г. (3, 255—256).

ЭССЕ И РЕЦЕНЗИИ

НОВОЕ О Ф. М. ДОСТОЕВСКОМ

Обзор книг о жизни и творчестве Ф. М. Достоевского, вышедших в 1912—1913 гг. Впервые: Рус. мысль. 1913. № 2. Отд. II («Литература и искусство»). С. 12—16.

Это первая значительная работа Долинина, посвященная научным проблемам изучения биографии и творчества Достоевского.

АКМЕИЗМ

Впервые: Заветы, 1913, № 5. Отд. 2. С. 152—162.

Статья является одним из первых непосредственных откликов на манифесты русских акмеистов и интересна с точки зрения той борьбы, которая развернулась тогда вокруг символизма и акмеизма. Ср.: Ж и р м у н с к и й В. М. Преодолевшие символизм // Ж и р м у н с к и й В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 106—133.

¹ Долинин имеет в виду статьи С. Городецкого «Некоторые течения в русской поэзии» и Н. Гумилева «Наследие символизма и акмеизм».

² *Городецкий* Сергей Митрофанович (1884—1967) начал свою литературную деятельность в среде петербургских поэтов-символистов, группировавшихся вокруг Вяч. Иванова. О первом сборнике Городецкого «Ярь» (1907) Вяч. Иванов написал сочувственную рецензию (Критическое обозрение. 1907. № 2. С. 47—49). Впоследствии Городецкий стал одним из основателей «Цеха поэтов», литературного кружка, объединившегося вокруг журнала «Аполлон». Члены этого кружка (Н. С. Гумилев, А. А. Ахматова, О. Э. Мандельштам, В. И. Нарбут, М. А. Зенкевич, Б. А. Садовской и др.) составили ядро акмеизма.

³ *Потебня* Александр Афанасьевич (1835—1891) — выдающийся русский филолог. Рассматривая процесс речевой деятельности человека как творческий акт, Потебня обосновал мысль о принципиальной образности (художественности) слова, о несоответствии в нем плана выражения и плана содержания, его многозначности, о символизме языкового знака и т. д. Идеи Потебни

оказались близки символистам. См.: Белый А. Мысль и язык (Философия языка А. А. Потебни)//Логос. М., 1910. Кн. 2. С. 240—258.

⁴ *Бодлер* Шарль (1821—1867) — французский поэт, уже в конце XIX в. приобрел прочную репутацию провозвестника европейского декаданса. Первое крупное сочинение *Ницше* «Рождение трагедии из духа музыки» было опубликовано в 1872 г.

⁵ Последняя драма Г. Ибсена (1828—1906) «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» написана в 1899 г.

ОТРЕШЕННЫЙ

(К психологии творчества Федора Сологуба)

Впервые: Заветы. 1913. № 7, отд. II. С. 55—85.

¹ *Федор Сологуб* (Федор Кузьмич Тетерников, 1863—1927) — известный русский поэт, прозаик, драматург. Принадлежал к символистам «старшего поколения».

² Из стих. Ф. Сологуба «В его устах двусмысленны слова...» (1902).

³ Неточная цитата из предисловия Сологуба к трагедии «Победа смерти» (Сологуб Ф. Драматические произведения. СПб.: Шиповник, 1910. (Собр. соч. Т. 8. С. 11.) У Сологуба: «...звонит он неутомимо».

⁴ Отдельные главы романа Сологуба «Мелкий бес» публиковались в журнале «Вопросы жизни» в 1905 г. (№ 6—11). Полностью роман впервые вышел отдельным изданием в издательстве «Шиповник» в 1907 г.

⁵ Рассказ «Белая мама» опубликован в журнале «Север» в 1898 г. (№ 14, 5 апр.).

⁶ Роман «Тяжелые сны» публиковался в журнале «Северный вестник» в 1895 г. (№ 7—12). Отдельным изданием вышел в Петербурге в 1896 г. «Творимая легенда» — так первоначально называлась первая часть трилогии «Навыи чары». Роман печатался в альманахах издательства «Шиповник» (часть первая, «Творимая легенда», — кн. 3, 1907; вторая часть, «Капли крови», — кн. 7, 1908; третья часть, «Королева Ортруда», — кн. 10, 1909). Позднее вся трилогия получила название «Творимая легенда» (Сологуб Ф. Собр. соч.: В 20 т. Т. 18—20).

⁷ Отрицательное отношение Л. Н. Толстого к Шекспиру нашло отражение в статье «О Шекспире и о драме» (О Шекспире и о драме: Критический очерк. М.: Изд. И. Д. Сытина, 1907).

⁸ Образ *Дульсинеи* Тобосской, заимствованный у Сервантеса (роман «Дон Кихот»), становится у Сологуба устойчивым символом недостижимой, невоплотимой мечты.

- ⁹ Статья Сологуба «Демоны поэтов» опубликована в журнале «Перевал» за 1907 г., № 7 и 12.
- ¹⁰ Образ Передонова сделался нарицательным, стал символом всего косного, человеконенавистнического в русской общественной жизни 1900-х гг.
- ¹¹ Образ Недотыкомки проходит через многие произведения Сологуба. Недотыкомкой писатель окрестил ужас перед житейской пошлостью и обыденщиной.
- ¹² «Sturm und Drang» — «Буря и натиск» — литературное движение в Германии 70—80-х гг. XVIII в.
- ¹³ Статья Сологуба «Театр одной воли» вошла в сборник «Театр. Книга о новом театре» (СПб.: Шиповник, 1908) наряду со статьями А. В. Луначарского, Е. В. Аничкова, А. Г. Горнфельда, В. Э. Мейерхольда, Г. И. Чулкова, С. Л. Рафаловича, В. Брюсова и А. Белого.
- ¹⁴ Трагедию Сологуба «Дар мудрых пчел» публиковал журнал «Золотое Руно» за 1907, № 2 и 3.
- ¹⁵ *Лаодамия* у Сологуба — героиня трагедии «Дар мудрых пчел».
- ¹⁶ Трагедия Сологуба «Победа смерти» вышла отдельным изданием в 1908 г. (Пб.: Факелы).
- ¹⁷ Драма «Заложники жизни» закончена в 1912 г.
- ¹⁸ Постановку «Заложников жизни» на сцене Александринского театра осуществил В. Э. Мейерхольд. Премьера состоялась 6 ноября 1912 г.
- ¹⁹ *Ананке* — в греч. мифологии божество необходимости, неизбежности.
- ²⁰ *Айса* — у Сологуба олицетворение темных, стихийных сил, слепой случайности.
- ²¹ Персонажи драмы Сологуба «Ванька-ключник и паж Жеан» (1908).
- ²² Персонажи романа А. М. Ремизова «Крестовые сестры».
- ²³ Цитата из стихотворения Сологуба «Недотыкомка серая...».
- ²⁴ Имеется в виду: Сологуб Ф. Стихи. СПб.: Шиповник, 1910 (Собр. соч. Т. 5).
- ²⁵ Имеется в виду: Сологуб Ф. Стихи. СПб.: Шиповник, 1911 (Собр. соч. Т. 9).
- ²⁶ Стихотворение Сологуба «Чертовы качели» опубликовано в журнале «Весы» за 1907 г., № 8.
- ²⁷ «Пламенный круг» — сборник стихотворений Сологуба (М.: Журн. «Золотое Руно», 1908).

НАВОЗНАЯ ЖИЖИЦА И ЗОЛОТЫЕ РЫБКИ

Впервые: Возрождение Севера (Архангельск). 1919. 6 июля.

В данной статье-некрологе наиболее полно выразилось отношение Долинина к Розанову. Ее актуальное значение становится особенно очевидным сейчас, когда происходит пересмотр наследия знаменитого русского писателя, критика и философа и стереотипных оценок его творчества (см.: Л а т ы н и н а А. «Во мне происходит разложение литературы...» (В. В. Розанов и его место в литературной борьбе эпохи)//Вопр. лит. 1975. № 2. С. 169—206; Е р о ф е е в В. Розанов против Гоголя//Вопр. лит. 1987. № 8. С. 146—175; В. Розанов — литературный критик (публикация В. Сукача, вступ. заметка С. Ломинадзе и В. Сукача)//Вопр. лит. 1988. № 4. С. 176—200.

¹ Розанов умер 5 февраля 1919 г. в Сергиевом Пасаде (ныне Загорск) и был похоронен на кладбище Черниговского монастыря, рядом с могилой К. Леонтьева.

² Розанов был активным сотрудником «Нового времени» с 1898 г.

³ *Меньшиков* Михаил Осипович (1859—1919) — в 1890-х гг. народнический публицист, а с 1901 г. ведущий сотрудник «Нового времени», последовательно проводивший шовинистические идеи.

⁴ Архангельск в 1918—1919 гг. стал одним из центров будущей русской эмиграции.

⁵ Обобщенный сатирический образ журналиста-приспособленца, созданный Щедриным (см.: «В среде умеренности и аккуратности»), впоследствии прочно «сросся» с «Новым временем».

⁶ Долинин имеет в виду так называемые «Религиозно-философские собрания», которые открылись в Петербурге 29 ноября 1901 г. докладом В. А. Тернавцева «Об отношении интеллигенции к церкви». В статье Розанова, посвященной этому событию, сообщалось, что собрания «имеют задачей своею обсуждение вопросов веры на почве совершенной и твердо оговоренной терпимости и в широком философском освещении» (Новое время, 1901, 9 дек.). Распорядительная власть в новом обществе принадлежала ректору петербургской духовной академии Сергию, Д. С. Мережковскому, В. А. Тернавцеву, В. С. Миролубову и Розанову.

⁷ В Эртелевом переулке (ныне ул. Чехова, 6) в Петербурге находился собственный дом А. С. Суворина, издателя «Нового времени».

⁸ *Бердяев* Николай Александрович (1874—1948) — русский философ, основатель так называемого «нового христианства»; *Булгаков* Сергей Николаевич (1871—1944) — русский экономист и фи-

лософ, один из идеологов веховства; *Мережковский* Дмитрий Сергеевич (1866—1941) — русский писатель, философ и религиозный деятель. Вопрос о влиянии Розанова на русскую философскую мысль начала XX в. еще не изучен. Однако можно уверенно сказать, что в словах Долинина, при всей их крайности, есть определенная доля истины. Так, очевидно, что идея Розанова о «достоинстве христианства и недостоинстве христиан» (Темный лик. Метафизика христианства. СПб., 1911; Люди лунного света. Метафизика христианства. СПб., 1911) была впоследствии развита Бердяевым, что из мысли Розанова о противоположности Достоевского и Толстого родилась монография Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» (СПб., 1902), как признавался ее автор.

⁹ *Соловьев* Владимир Сергеевич (1853—1900) — крупнейший русский философ-идеалист, оказавший огромное влияние на духовную жизнь русского общества в конце XIX — начале XX в.

¹⁰ *Ницше* Фридрих (1844—1900) — немецкий философ и поэт, родоначальник так называемой «философии жизни».

¹¹ Но В. Соловьев однажды выступил против Розанова, оспарив его призыв к религиозной нетерпимости (статья «Свобода и вера» // Рус. вестн. 1894. № 1) в блестящем памфлете «Порфирий Головлев о свободе и вере».

¹² «Легенда о великом инквизиторе» Розанова была опубликована в «Рус. вестн.» (1891. № 1—4).

¹³ Долинин скорее всего имеет в виду статью Н. Бердяева «Откровение о человеке в творчестве Достоевского» (Рус. мысль. 1918. № 3—6. С. 39—61) и книгу Д. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский».

¹⁴ Л. Толстой был отлучен от церкви в 1901 г. (см.: Петров Г. И. Отлучение Льва Толстого. М., 1964).

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ:

В. КОМАРОВИЧ. ДОСТОЕВСКИЙ (СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО ИЗУЧЕНИЯ)

Впервые: Былое. 1926. № 1. С. 204—206.

Долининым в рецензии острой критике подвергнуты как метод символистской критики, так и методологические тезисы В. Л. Комаровича, который отталкивался от тезисов знаменитой работы Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия» (одновременно исследователю чужды догматизм концепции диалектического христианства «Третьего Завета» Д. С. Мережковского, субъективизм Л. Шестова и импрессионизм А. Л. Вольтского), и дал ей действительно «восторженную оценку»: «Очерк В. Иванова кажется смелым наброском плана какой-то грандиозной постройки, где

предусмотрены не только пропорции частей, но и гармония целого. Здесь собраны и как бы связаны в один узел все проблемы дальнейших работ о Достоевском, причем три основных метода — философский, биографический и, скажем, «формальный» — друг другу внутренне соподчинены...» (Жомарович В. Достоевский. Л., 1925. С. 10). Долинин, напротив, в работе В. Иванова обнаруживает характерные черты, присущие символистской критике: «Воззрения Достоевского полностью совпадают с системой воззрений самого В. Иванова, как совпадают они с «третьим заветом» Мережковско-го, с догматическим православием Булгакова и Бердяева». Полемика Долинина отчасти предвосхищает критику концепции В. Иванова в книге М. М. Бахтина: «...Вячеслав Иванов, найдя глубокое и верное определение для основного принципа Достоевского — утвердить чужое «я» не как объект, а как другой субъект, — монологизовал этот принцип, то есть включил его в монологически сформулированное авторское мировоззрение и воспринял лишь как содержательную тему изображенного с точки зрения монологического авторского сознания мира. Кроме того, он связал свою мысль с рядом прямых метафизических и этических утверждений, которые не поддаются никакой объективной проверке на самом материале произведений Достоевского» (Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 13—14). Но, в отличие от Долинина, Бахтин подчеркивает новаторское значение работы В. Иванова, явно (как и Комарович) выделяя ее как попытку «более объективного подхода к творчеству Достоевского» среди других многочисленных книг и эссе символистов о писателе: «Впервые основную структурную особенность художественного мира Достоевского нащупал Вячеслав Иванов — правда, только нащупал» (Там же. С. 12).

Статьи В. Иванова о Достоевском (в том числе, конечно, и самая главная — «Достоевский и роман-трагедия») легли в основу его книги, которая, к сожалению, опубликована только в переводах на немецкий (Ivanov V. Dostojewskij. Tragödie-Mythos-Mystik. Tübingen, 1932) и английский (Ivanov V. Freedom and the tragic life. N. Y., 1957). Книга Иванова оказала большое влияние на работы о Достоевском литературоведов и философов Западной Европы, США, Японии. Реферат английского издания составлен И. Б. Роднянской (Вяч. И. Иванов. Свобода и трагическая жизнь. Исследование о Достоевском // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1980. Вып. 4. С. 218—239).

¹ «Эта вторая книга избранных „эстетических и критических опытов“ продолжает развивать единое миросозерцание, основы которого уже намечены в первой («По звездам») — Ива-

нов Вяч. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916.

² Долинин полемизирует со следующим местом в книге Комаровича: «...проблема идеологии Достоевского не исчерпывается до конца как только лишь формально-композиционная: даже не выходя за пределы романа (то есть не вступая в пределы биографии художника), мы и здесь поминутно сталкиваемся с такими идеологическими конструкциями, функции которых явно отличаются от предыдущих: особый акцент всегда выделяет в идеологическом многообразии романа собственные нормы мыслителя, символически подчиняя им художественное целое».

СОДЕРЖАНИЕ

<i>В. Туниманов. Дон Искоз</i>	3
--	---

ПУШКИН. ДОСТОЕВСКИЙ. ЧЕХОВ

ПУШКИН

«Цыганы» Пушкина	32
Пушкин и Гоголь (К вопросу об их личных отношениях)	55

ДОСТОЕВСКИЙ

Достоевский Федор Михайлович	73
Блуждающие образы (О художественной манере Достоевского)	88
Зарождение главной идеи Великого Инквизитора	97
Достоевский и Герцен (К изучению общественно-политических воззрений Достоевского)	101
Тургенев в «Бесах»	163
Достоевский и Сулова	187
Достоевский и Страхов	234
Золотой век	270

ЧЕХОВ

О Чехове (Путник-созерцатель)	289
Тургенев и Чехов (Параллельный анализ «Свидания» Тургенева и «Егеря» Чехова)	331
Пародия ли «Татьяна Репина» Чехова?	374

ЭССЕ И РЕЦЕНЗИИ

Новое о Ф. М. Достоевском	402
Акмеизм	408

Отрешенный (К психологии творчества Федора Сологуба)	419
Навозная жижица и золотые рыбки	451
Рецензия на книгу: В. Комарович. Достоевский (Современные проблемы историко-литературного изучения) . . .	455
Комментарии	460

Долинин А. С.

Д 64 Достоевский и другие: Статьи и исследования о русской классической литературе / Сост. А. Долинина; Вступ. ст. В. Туниманова; Примеч. М. Билинкиса и др. — Л.: Худож. лит., 1989. — 480 с., 1 л. портр.

ISBN 5-280-00727-7

А. С. Долинин (1880—1968) — крупнейший исследователь творчества Достоевского, историк литературы, критик. В сборник вошли его статьи о Пушкине, Достоевском, Чехове, а также критические этюды и рецензии. Большинство из них печаталось в периодике 1910—1920-х гг. Книга адресована специалистам, а также всем, кто интересуется историей русской литературы.

Д 4603020101-070
028(01)-89 185-89

ББК 833 Р1

АРКАДИИ СЕМЕНОВИЧ ДОЛИНИН

**ДОСТОЕВСКИЙ
И ДРУГИЕ**

**СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ
О РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Составитель

Александр Алексеевич Долинин

Редактор **А. Шелаева**

Художественный редактор **В. Лузин**

Технический редактор **Н. Литвина**

Корректор **А. Борисенкова**

ИБ № 5259

Сдано в набор 22.11.88. Подписано в печать 11.07.89. Формат 84×108^{1/32}. Бумага кн.-журн. имп. Гарнитура «Школьная». Печать высокая. Усл. печ. л. 25,20 + 0,05 вкл. = 25,25. Усл. кр.-отт. 25,30. Уч.-изд. л. 26,35 + 1 вкл. = 26,38. Тираж 20 000 экз. Изд. № ЛІХ-214. Заказ № 1844. Цена 2 р. Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Художественная литература», Ленинградское отделение. 191186, Ленинград, Д-186, Невский пр., 28. Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького при Госкомпечати СССР. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15.