



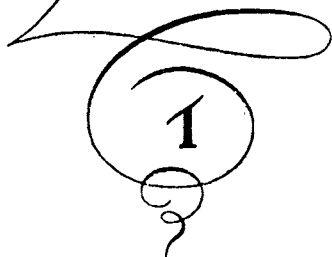


АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)



ИСТОРИЯ  
РУССКОГО  
РОМАНА

*в двух томах*



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР  
МОСКВА • ЛЕНИНГРАД

1 9 6 2



РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

А. С. БУШМИН, Б. П. ГОРОДЕЦКИЙ,  
Н. И. ПРУЦКОВ, Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

Редактор тома

Г. М. ФРИДЛЕНДЕР



## ВВЕДЕНИЕ

### 1

Роман является самым широким по охвату жизни, самым читаемым и распространенным жанром литературы нового времени. В нем особенно полно и рельефно воплотились существенные черты реализма как наиболее передового и прогрессивного художественного метода, наиболее плодотворного направления литературы XIX и XX веков, ставящего своей целью широкое отображение жизни в ее историческом движении и изменении, в ее социальных конфликтах, в единстве ее индивидуальных и общественно закономерных моментов. В наши дни роман занимает важнейшее место в развитии литературы социалистического реализма, в творчестве тех лучших передовых писателей в странах капитализма, которые активно участвуют в борьбе за мир и демократию.

Не удивительно поэтому, что проблемы теории и истории романа приобрели, особенно в последние годы, не только большое научное, но и политическое значение. Вокруг вопросов о романе, о его месте и значении для современности, о перспективах и путях развития современного романа в наше время ведутся горячие споры, происходит упорная борьба между представителями передовой и реакционной литературно-общественной мысли.

То руководящее место, которое роман завоевал в прогрессивной реалистической мировой литературе, огромное влияние, которое приобрели на Западе и в США лучшие романы советских писателей и писателей стран народной демократии, любовь широкого демократического читателя к жанру реалистического романа, правдиво освещающего основные вопросы современности, вызывают тревогу у идеологов современной реакции и реакционной модернистской литературы. Поэтому те ожесточенные нападки на реализм, которые ведутся в наше время со стороны реакционной части буржуазных писателей и со стороны многих ревизионистов, находят свое непосредственное выражение в атаках, направленных против реалистического романа — классического и современного. Сознвая единство и связь, существующие между развитием передового реализма в мировой литературе и расцветом романа, современные противники реализма ведут упорную борьбу против романа. Они утверждают, что традиции классического романа исчерпали себя, а самый жанр романа «устарел» и не соответствует больше потребностям «современного человека». Реалистическому роману, дающему широкую картину взаимодействия личности и общества, характеров и обстоятельств, противники социалистического реализма противопоставляют прокламируемые ими «новые» (а на самом деле давно известные и отвергнутые передовыми представителями русского и мирового искусства) жанры. Общей характерной чертой последних является стремление изолировать личность от общества, оторвать изображение и анализ индивидуальной жизни от анализа более широких социальных связей и закономерностей.



Борьба, которую ведет современный модернизм против передового реалистического романа наших дней и против его исторических традиций, делает научную разработку вопросов теории и истории романа важной задачей советских историков литературы. Показать неразрывную связь, существующую между высшими достижениями реалистической литературы в прошлом и жанром романа, обосновать огромное значение жанра романа для нашей современности, исследовать основные этапы развития романа в буржуазной литературе и в литературе социалистического реализма — такова одна из тех задач, которые ставит перед советскими историками литературы, литературоведами стран народной демократии и всей прогрессивной литературно-общественной мыслью нашего времени современная идеологическая борьба. Без серьезной научной разработки вопросов теории и истории романа невозможно дать отпор тем нападкам на роман, которые раздаются из уст современных модернистов, невозможно исчерпывающе ответить на вопрос о значении романа в наши дни и о конкретных перспективах его развития в литературе социалистического реализма.

Особенно важным и плодотворным для ответа на вопросы о значении романа для нашей современности, об основных исторических законах и перспективах развития этого жанра является изучение великого опыта русского классического романа.

Русский классический роман занимает исключительное место в истории русской и мировой литературы. Глубокая реалистичность русского романа, его высокая идейность и художественно-эстетические достоинства давно завоевали ему широкое признание во всем мире. Традиции русского классического романа оказали и продолжают оказывать в наши дни огромное влияние на всю передовую литературу человечества. Эти традиции успешно продолжает развивать в наши дни советский роман.

Свою ведущую роль в литературе XIX и начале XX века русский роман приобрел благодаря тому, что он стал к этому времени наиболее полным и всесторонним отражением исторических судеб русского народа, зеркалом борьбы общественных классов и идейных направлений, определявшей историю русского общества в эпоху развития капитализма и подготовки социалистической революции в России. Слова Горького, сказанные о русской литературе в целом, о том, что она «особенно поучительна, особенно ценна широтою своей» и что «нет вопроса, который она не ставила бы и не пыталась разрешить»,<sup>1</sup> характеризуют превосходно историю русского романа. Русский классический роман XIX и начала XX века от Пушкина до Горького является подлинным итогом пережитого, пережитого и передуманного русским обществом в эту эпоху. Его связь с освободительным движением, с жизнью самых широких слоев населения, постоянное внимание к настроениям, нуждам, исканиям передовой части общества и народных масс способствовали огромной широте поставленных в нем вопросов, исключительной глубине и емкости художественных образов великих русских романистов.

Тесная связь с национальной жизнью, глубокий анализ порожденных ею общественно-психологических типов, моральных и интеллектуальных проблем органически сочетались в классических образцах русского романа с творческой, оригинальной постановкой вопросов, имеющих мировое, общечеловеческое значение. Говоря о «полувековой истории», пережитой Россией «примерно с 40-х и до 90-х годов прошлого века» и оценивая эту историю как историю «неслыханных мук и жертв, невиданного револю-

<sup>1</sup> М. Горький. История русской литературы. Гослитиздат, М., 1939, стр. 4.



ционного героизма, невероятной энергии и беззаветности исканий, обучения, испытания на практике, разочарований», В. И. Ленин считал одной из ее характерных черт также «проверку» и «сопоставление опыта Европы». <sup>2</sup> Это замечание В. И. Ленина освещает и одну из особенностей русского классического романа. Исходя из размышлений над проблемами, поставленными национальной жизнью, великие русские романисты XIX века рассматривали эти проблемы не изолированно, но стремясь разрешить их, всесторонне учитывали исторический опыт других народов, опыт развития передовой литературы Европы и Америки. Отражение вопросов, поставленных перед русским обществом эпохой ломки крепостнических отношений и подготовки буржуазно-демократической революции, которая в России явилась преддверием к революции социалистической, они связали с постановкой самых глубоких и важных вопросов жизни всего мира, подняли на такую высоту, благодаря которой русский классический роман XIX века явился шагом вперед в художественном развитии человечества.

Благодаря этим своим историческим особенностям классический русский роман имел огромное влияние не только на последующее развитие прогрессивной литературы, изобразительного искусства, музыки, театра. Он оказал также могучее воздействие на движение передовой общественной мысли, на деятелей русского и мирового освободительного движения. Для того чтобы оценить значение русского романа для истории русской общественной мысли, достаточно вспомнить о том, что Белинский, Герцен, Добролюбов, Чернышевский, Писарев посвятили многие, самые известные свои статьи анализу тех общественных вопросов, которые были поставлены в произведениях великих русских романистов от Пушкина до Толстого. А о том неизгладимом впечатлении, которое оставили в сердцах молодых поколений образы русского романа от Онегина и Татьяны до Базарова, от Веры Павловны и Рахметова до Павла Власова, о роли этих образов в воспитании революционной молодежи говорят многочисленные свидетельства деятелей русского и международного революционного и социалистического движения.

Как известно, жанр романа занял то центральное место, которое он занимает в развитии мировой литературы в наши дни, сравнительно поздно. Хотя в литературе древнего и средневекового Востока, в поздней древнегреческой и римской литературе, в средневековых литературах различных европейских народов существовали произведения, которые мы с большим или меньшим правом относим к жанру романа, все эти предшественники современного романа не смогли завоевать для себя в литературном развитии своей эпохи того места, какое роман по праву занял в литературе нового времени.

Различное значение и удельный вес романа в развитии древней и средневековой литературы, с одной стороны, и литературы нового времени, с другой, находятся в теснейшей зависимости не только от изменения условий общественной жизни, но и от качественного изменения природы романа как жанра, его содержания и формы. Ни античный (по преимуществу любовный) роман, ни авантюрно-рыцарский роман средневековой эпохи не ставили перед собой, подобно современному роману, задачи всестороннего отражения общественной жизни, освещения ее наиболее глубоких и сложных внутренних закономерностей, ее социальных, моральных и интеллектуальных проблем. И античный, и рыцарский роман были в первую очередь занимательным чтением о необычайных событиях и приключениях, они давали богатую пищу воображению читателя, но не поднимали больших вопросов общественной жизни.

---

<sup>2</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 31, стр. 9.

В литературе нового времени роман, напротив, потому и смог занять ведущее, центральное место, что природа романа как жанра оказалась в наибольшей степени отвечающей тем новым запросам жизни и тем новым задачам, которые поставила перед литературой изменившаяся общественная обстановка. Прозаическая форма романа, свойственное ему композиционное построение вокруг судьбы одного или переплетающихся судеб нескольких основных героев, которые находятся во взаимодействии и борьбе друг с другом и переживания которых носят типичный характер; более широкие возможности, допускаемые формой романа по сравнению с другими жанрами, для изображения как внутренней жизни героев, так и внешней обстановки, среды, быта; возможность сочетать в романе различные точки зрения и аспекты изображения, соединить в нем эпические мотивы с драматическими и лирическими; сочетать изображение или комическими, — все эти специфические черты романа сделали именно роман литературным жанром, наиболее подходящим для изображения новой общественно-исторической обстановки, сложившейся в результате ломки феодальных отношений и развития буржуазного общества. Эти особенности романа позволили ему стать наиболее глубоким и всеобъемлющим художественным отражением сложных исторических процессов, моральных и идеологических сдвигов и великих классовых битв нового времени.

Формирование и развитие романа в русской литературе опиралось на общие исторические закономерности развития жанра романа в литературе нового времени. Но вместе с тем исторический путь, пройденный русским романом, с самого начала имел свои исторические особенности, которые отражают национальное своеобразие условий и путей развития русской культуры и литературы.

Первые оригинальные образцы романа появились в России в XVIII веке. Им предшествовали в XVII веке повествовательные опыты, во многом приближавшие русскую литературу к жанру романа. Тем не менее древнерусская литература не знала романа в собственном смысле слова, хотя неверным было бы полагать, что накопленные ею традиции не оказали никакого влияния на последующий русский роман, прошли для него бесследно. Оригинальный русский роман не мог бы возникнуть и плодотворно развиваться в XVIII и XIX веках, если бы развитие древнерусской литературы не подготовило для него почву, не создало ряда предпосылок и художественных элементов, сделавших форму романа исторически закономерной и необходимой для дальнейшего развития русской литературы. Связь между этими элементами и позднейшим романом подтверждается тем, что многие характеры, сюжеты и приемы древнерусских повестей, образы летописных преданий и житийной литературы продолжали жить в творческом воображении русских романистов не только XVIII, но и XIX века, получили новое художественное преломление и развитие в творчестве Толстого и Достоевского, Тургенева и Лескова. Поэтому изучение связи между художественными завоеваниями и открытиями древней русской литературы и позднейшим русским романом XVIII и XIX веков — одна из существенных задач истории русского романа.

Возникнув в 60—70-х годах XVIII века, русский роман не сразу достиг того высокого идейного накала, того глубокого реализма и классического художественного совершенства, которые стали позднее его отличительными особенностями. Вторую половину XVIII и первую четверть XIX века — годы до появления «Евгения Онегина» — можно рассматривать как подготовительный период накопления сил, которые были нужны для возникновения классического русского романа. Как и наследие пове-



ствовательных жанров древней Руси, достижения писателей XVIII и начала XIX века сыграли свою важную роль в подготовке и формировании принципов русского реалистического романа следующей эпохи. В этом отношении велико было значение не только творчества Чулкова и обоих Эминых, а позднее Измайлова или Нарезного, уже наметивших в своих романах многие темы, характерные образы и ситуации, получившие более глубокую разработку в творчестве позднейших романистов. Высокий гражданский пафос и смелый обличительный дух радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву», пристальное внимание к внутреннему миру человека, характерное для прозы Карамзина и лирики Жуковского, мастерство исторического повествования Карамзина-историка, сатира Крылова и Грибоедова и многие другие художественные открытия литературы XVIII и начала XIX века не прошли даром для создателей классического русского романа XIX века, но были творчески усвоены и переработаны ими. Лишь на основе творческого освоения этих богатых и разнообразных завоеваний русской литературы предшествующего периода мог окончательно сформироваться классический русский реалистический роман. Первый этап в его истории был отмечен появлением трех великих шедевров, которые имели исключительное, переломное значение для развития всей национальной русской культуры и сразу выдвинули русский роман на одно из первых мест в мировой литературе, — появлением «Евгения Онегина», «Героя нашего времени» и «Мертвых душ».

Начиная с 40-х и 50-х годов XIX века русский роман прочно выдвигается на определяющее, центральное место в развитии всей русской литературы. В романах Тургенева и Гончарова, Герцена и Чернышевского, Лескова и Щедрина, Достоевского и Толстого получили в период с 30-х по 80-е годы свое наиболее яркое и всестороннее выражение все многообразные и сложные проблемы жизни русского общества, вопросы, выдвинутые перед ним ломкой крепостнических отношений, развитием освободительного движения. Отныне русский роман благодаря своей идейности, гуманизму и глубокому реализму получает широкое признание за рубежом, оказывая мощное влияние на последующее развитие реалистического романа во всем мире. Идейные и реалистические традиции великих русских романистов этого периода получили дальнейшее развитие в творчестве Горького, создателя романа нового исторического типа — романа социалистического реализма.

## 2

Огромная роль, которую сыграл русский роман на протяжении последних полутора веков и которую он продолжает играть в наши дни, выдвигает перед советской литературной наукой в качестве одной из насущных проблем задачу изучения истории русского классического и советского романа, его жанровых особенностей, художественного мастерства русских писателей-романистов.

Плодотворное решение этой задачи предполагает сочетание глубокого изучения конкретных фактов истории русского и советского романа с теоретическим исследованием проблем романа как литературного жанра, установлением общих закономерностей его исторического развития.

Следует помнить, что широкое изучение проблем романа за рубежом развернулось во второй половине XIX века, в эпоху господства позитивизма, когда даже крупные представители буржуазной науки лишь в редких случаях ставили перед собой задачу теоретического обобщения накопленного исторического материала. Большинство работ зарубежных буржуазных ученых по теории и истории романа представляют в основной своей массе до сих пор либо работы идеалистического и формалисти-

ческого характера, либо полезные сводки фактического материала и изложение отдельных частных наблюдений, без попытки более широко подойти к этим фактам и наблюдениям, связать их с историческим развитием общества и национальной культуры, с тем великим процессом, который В. И. Ленин назвал «художественным развитием всего человечества».<sup>3</sup> Лишь немногие исследования по теории и истории романа, — в частности появившиеся в последние десятилетия работы критиков-марксистов Р. Фокса,<sup>4</sup> А. Кеттла<sup>5</sup> и др., — составляют исключение из этого общего правила.

Перед советскими учеными стоит задача во многом по-новому подойти к вопросам теории и истории романа, опираясь на то научное, материалистическое понимание истории человеческой культуры, основы которого заложены в трудах Маркса и Ленина. Это относится и к специфическим проблемам изучения путей развития романа в русской классической литературе.

Тем не менее русская критика XIX века и дореволюционная литературоведческая наука накопила и некоторые ценные традиции в области изучения теоретических проблем романа, его исторического формирования и развития на русской почве.

Обсуждение теоретических проблем романа началось в русской критике одновременно с появлением его первых образцов, в середине XVIII века, в эпоху Тредиаковского и Сумарокова. Оно не прекращалось в течение всей первой половины XIX века, и это помогло Белинскому стать не только первым выдающимся теоретиком, но и первым историком русского романа.

Роман стоял в центре внимания Белинского с первых шагов его критической деятельности до самого конца жизни, причем взгляды великого критика на роман не оставались неподвижными. Они претерпели серьезные изменения в связи с общим ходом развития мировоззрения Белинского, с его эволюцией от идеализма к материализму. И однако последующие ступени в развитии Белинского не отменяли предыдущих: его последние, наиболее зрелые высказывания о романе во многих отношениях являются развитием и завершением того, что было намечено в ранних его статьях.

Уже в статье «О русской повести и повестях Гоголя» (1835) Белинский указал на центральное место, которое роман и повесть постепенно — к 20—30-м годам XIX века — заняли в развитии мировой литературы. Белинский высказал мысль, что эта гегемония романа и повести (которая в России окончательно определилась с началом творчества Гоголя) была определена не случайными, а глубокими историческими причинами: она была обусловлена развитием не только литературы, но и общественной жизни. «Форма и условия романа удобнее для поэтического представления человека, рассматриваемого в отношении к общественной жизни, и вот, мне кажется, тайна его необыкновенного успеха, его безусловного владычества», — писал Белинский в 1835 году о причинах господства романа в литературе XIX века.<sup>6</sup>

Судьбы романа как жанра уже в молодые годы Белинский связал с судьбами «реальной поэзии», целью которой является не поэтическая идеализация действительности, а «истина» — суровая, часто беспощадная жизненная правда, т. е. связал с судьбами реализма. В отличие от эпо-

<sup>3</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 16, стр. 293.

<sup>4</sup> Р. Фокс. Роман и народ. Гослитиздат, М., 1960.

<sup>5</sup> A. Kettle. An Introduction to the English Novel, vol. I—II. London, 1951—1953.

<sup>6</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 271.



пей и трагедии, роман, по его мнению, изображает не «полубога», а обыкновенного человека, «существо индивидуальное»,<sup>7</sup> личность в ее взаимодействии с окружающей общественной жизнью. Поэтому роман не чуждается повседневности, в него на равных правах входят высокое и низкое, «красота» и «безобразие», самая возвышенная поэзия и самая обыденная житейская проза.<sup>8</sup>

Намеченная впервые в статье «О русской повести и повестях Гоголя» характеристика романа как центрального (наряду с повестью) жанра реалистической литературы XIX века получила дальнейшее развитие и уточнение в статьях Белинского 40-х годов. Белинский сформулировал в них мысль о романе как об «эпопее нашего времени».<sup>9</sup> На примере «Мертвых душ» Белинский в полемике с К. С. Аксаковым показал, что пафосом романа XIX века является раскрытие внутренних противоречий действительности в свете субъективного критического отношения к ней художника, его передового общественного идеала. Белинский охарактеризовал роман как наиболее широкий и свободный литературный жанр, синтетический по своему характеру, так как элементы эпического повествования в нем закономерно объединяются с лирически взволнованным, «субъективным» отношением писателя к действительности и напряженным его вниманием к наиболее острым, драматическим моментам общественной жизни.<sup>10</sup>

Итог своим размышлениям над теоретическими проблемами романа и его художественными задачами Белинский подвел в последней своей обобщающей статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» (1847—1848). «Роман и повесть, — писал он здесь, — даже изображая самую обыкновенную и пошлую прозу житейского быта, могут быть представителями крайних пределов искусства, высшего творчества... Это самый широкий, всеобъемлющий род поэзии; в нем талант чувствует себя безгранично свободным. В нем соединяются все другие роли поэзии — и лирика как излияние чувств автора по поводу описываемого им события, и драматизм как более яркий и рельефный способ заставлять высказываться данные характеры... На его <романа> долю преимущественно досталось изображение картин общестственности, поэтический анализ общественной жизни».<sup>11</sup>

В ряде статей и рецензий на русские и зарубежные романы 30—40-х годов Белинский явился первым в России историком романа, проследившим смену различных типов романа на протяжении развития этого жанра, начиная с рыцарского романа средних веков и до социального романа 30—40-х годов XIX века. Данный Белинским анализ Онегина, Печорина, Бельтова, Александра Адуева как типичных выразителей соответствующих этапов развития русского общества явился образцом для последующей критики.

Начатый Белинским анализ эволюции русского романа XIX века и его центральных образов, рассматриваемых в широкой исторической перспективе, в связи с развитием русского общества, сменой характерных для него культурных и социальных явлений и идеологических настроений, продолжил А. И. Герцен в работе «О развитии революционных идей в России» (1851), в предисловии к немецкому переводу романа Д. В. Григоровича «Рыбаки» «О романе из народной жизни в России» (1857) и в позднейших литературно-публицистических статьях.

<sup>7</sup> Там же, стр. 267, 266, 265.

<sup>8</sup> Там же, стр. 267.

<sup>9</sup> Там же, т. V, 1954, стр. 39.

<sup>10</sup> Там же, стр. 25—28; т. VI, 1955, стр. 217—218.

<sup>11</sup> Там же, т. X, 1956, стр. 315—316, 317.

Статьи Белинского, посвященные русскому и зарубежному роману, подготовили почву для систематической разработки истории русского романа. Первым по времени опытом ее явилась статья одного из второстепенных деятелей демократического движения 60-х годов Г. Е. Благосветлова «Исторический очерк русского прозаического романа», напечатанная в 1856 году в журнале «Сын отечества» (№№ 28, 31, 38).

Статья Благосветлова была задумана как история русского романа за сто лет — от появления «Езды в остров любви» Тредиаковского и выступления Сумарокова против чтения романов и до начала 50-х годов XIX века. Приступая к осуществлению этого замысла, Благосветлов в своем общем понимании значения русского романа исходил из идей, высказанных Белинским. «Роман, — писал Благосветлов в начале своего обзора, — составляет самую плодovitую отрасль литературной деятельности нашего века. Он охватил все сферы общественной и семейной жизни. . . , роман — всеобъемлющая эпопея нашего века. . . Будущему исследователю современной эпохи он, гораздо вернее и подробнее истории, раскроет частные черты нашего закулисного быта».<sup>12</sup> Благосветлов поставил перед собой три главные задачи: выяснить, под влиянием каких обстоятельств возник русский прозаический роман, охарактеризовать его основные направления в прошлом и современное его состояние.

Благосветлову удалось лишь частично осуществить свой замысел: он ограничился обзором русского романа XVIII века. Третья (последняя) часть его обзора завершается анализом «Евгения» А. Е. Измайлова, т. е. 1799 годом.

Тем не менее обзор Благосветлова представлял для своего времени серьезный научный и общественный интерес. Благосветлов, следуя Белинскому, рассматривал литературу как «выражение общества» и утверждал, что в русском романе общественное развитие отразилось более выпукло, чем в других жанрах. С этой точки зрения он стремился подойти к романам Ф. Эмина, Хераскова, Чулкова, И. Новикова и А. Измайлова. Благосветлов первый сделал попытку определить основные жанровые модификации русского романа XVIII века. Он различает в эту эпоху романы нравственно-сатирический («Письма Эрнеста и Доравры» Эмина), героический (его же «Непостоянная фортуна»), ложноклассический (романы Хераскова) и чисто сатирический бытовой («Пригожая повариха» Чулкова). Отмечая вслед за Белинским свойственные русскому роману XVIII века «подражательные» черты, Благосветлов одновременно стремился подчеркнуть его самостоятельное содержание, выделить в романе XVIII и начала XIX века элементы, получившие дальнейшее развитие в 30-е и 40-е годы. В частности, в некоторых персонажах «Евгения» Измайлова он находил зародыши позднейших типов Пушкина и Гоголя. Эти идеи, высказанные Благосветловым, были впоследствии подхвачены авторами гимназических и университетских курсов истории русской литературы (в частности Галаховым) и получили дальнейшее свое развитие уже в начале XX века в работах В. В. Сиповского.

Статья Благосветлова надолго осталась единственной, хотя и незаконченной, попыткой специальной монографической разработки истории русского романа. С новыми попытками такой разработки мы встречаемся снова лишь спустя четверть века — в 80-х и 90-х годах.

Ко времени выступления на поприще критики Чернышевского и Добролюбова роман уже прочно занял свое ведущее место в развитии русской литературы. Задачей демократической критики в это время был прежде всего анализ общественного содержания произведений выдающихся русских романистов 50—60-х годов.

<sup>12</sup> «Сын отечества», 1856, № 28, стр. 27.



В «Очерках гоголевского периода русской литературы» (1855—1856) Чернышевский высоко оценил взгляды Белинского на проблемы романа.<sup>13</sup> Чернышевский разделял мысль Белинского о том, что «в наше время... господствующий род поэзии есть рассказ, повесть, роман».<sup>14</sup> В своих статьях и рецензиях на произведения русских романистов 50—60-х годов Чернышевский и Добролюбов возродили и развили в новой исторической обстановке взгляды Белинского, считавшего реалистическое отражение современной общественной жизни основной задачей русского романа. Они призывали русских романистов своего времени к служению общественным интересам, к правдивому, сурово-неприкрашенному изображению народной жизни с целью содействовать пробуждению революционного самосознания народных масс.

В таких статьях Чернышевского, как «Русский человек на гендез-вонус» (1858), в статьях Добролюбова «Что такое обломовщина?» (1859) и «Когда же придет настоящий день?» (1860) произведения Тургенева и Гончарова, их основные типы и характеры получили глубокую эстетическую оценку, они поставлены в широкую историческую связь с развитием русского общества, с историей смены центральных героев не только русского романа, но и самой русской жизни. Истолковав образы главных героев русского романа XIX века как отражение нескольких последовательно сменявших друг друга фаз истории русского общества, различных по своему содержанию и в то же время преемственно связанных друг с другом, Чернышевский и Добролюбов гениально осветили одну из центральных проблем истории русского романа. Эту их традицию позднее продолжал в лучших своих статьях (об «Отцах и детях», «Что делать?», «Преступлении и наказании») Писарев. Внимание Добролюбова к эстетическим особенностям и индивидуальной творческой манере каждого из великих русских романистов особенно бросается в глаза на фоне суждений о них позднейшей критики, уделявшей этим вопросам гораздо меньше внимания.

Освещение многих важных проблем истории русского романа дали во второй половине XIX века не только классики русской революционно-демократической критики, но и сами великие русские романисты этой эпохи. Следует напомнить о таких выдающихся памятниках эстетической мысли 60—80-х годов, относящихся к вопросам романа, как статья Толстого «Несколько слов по поводу книги „Война и мир“» (1868), ряд высказываний Салтыкова-Щедрина о романе (в рецензиях конца 60-х—начала 70-х годов и в «Господах ташкентцах», 1869), соответствующие замечания Достоевского в «Дневнике писателя» и в эпилоге романа «Подросток» (1875), статью Гончарова «Лучше поздно, чем никогда» (1879) и его не опубликованный при жизни автокомментарий к «Обрыву», предисловие Тургенева к его романам (1880) и т. д. Все эти статьи и замечания, подытоживающие творческий опыт, наблюдения и размышления великих русских романистов, оказали огромное влияние на последующую научную разработку вопросов теории и истории романа не только в России, но и за рубежом.

В статье «Несколько слов по поводу книги „Война и мир“» Толстой указал как на одну из важных черт русского романа XIX века на то, что произведения русских романистов, начиная с Пушкина и Гоголя, не в отдельных, исключительных случаях, а, напротив, как правило, не укладываются в традиционную форму романа, сложившуюся на Западе, представляют собой «отступления от европейской формы». Эту особенность русского романа Толстой связывал с тем, что самые грани между

<sup>13</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 185, примечание.

<sup>14</sup> Там же, т. IV, 1948, стр. 158.

различными жанрами к середине XIX века стали «условными», а потому стремление русских писателей выразить в искусстве свое отношение к жизни и свое мировоззрение не могло не вести их к поискам новой, индивидуальной формы, ставило их в противоречие с традиционными, сложившимися до них жанровыми разграничениями.<sup>15</sup>

Достоевский в своих суждениях о романе остро выразил мысль о различии между задачами двух поколений русских романистов: тех романистов, которые, изображая преимущественно жизнь «средне-высшего» дворянского круга, имели перед собой картину сложившейся и устоявшейся жизни с выработанными, традиционными, «красивыми» формами, и тех пришедших им на смену писателей второй половины XIX века, главным предметом внимания которых была «текущая» пореформенная действительность с типичной для нее картиной брожения, горячего устремления к новому и распада старых, устойчивых форм жизни.<sup>16</sup>

Наиболее широкое и многостороннее освещение проблем исторического развития русского романа из великих русских писателей XIX века дал Щедрин, который после смерти Добролюбова и ареста Чернышевского был на протяжении двадцати лет не только крупнейшим писателем-художником, но и крупнейшим критиком и теоретиком литературы революционно-демократического лагеря.

Из суждений Щедрина о романе наиболее важно то место в «Господах ташкентцах», где Щедрин говорит о смене на протяжении XIX века двух типов романа: романа, который был «по преимуществу произведением семейственности», в котором «драма... зачинается в семействе, не выходит оттуда и там же заканчивается», и романа качественно иного, общественного типа. «Роман современного человека, — пишет по этому поводу Щедрин, — разрешается на улице, в публичном месте — везде, только не дома». Поэтому прав был Гоголь, который «давно провидел, что роману предстоит выйти из рамок семейственности».<sup>17</sup>

В своих критических статьях, посвященных «Обрыву» Гончарова, а также А. К. Шеллеру-Михайлову, Ф. М. Решетникову, М. В. Авдееву, Д. Л. Мордочеву, Щедрин подробно развил эту мысль, доказывая, что подлинный материал романисту второй половины XIX века могла дать только «общественность» и прежде всего драма «борьбы за существование» широких народных масс, участие передовой личности в «социальном и политическом движении».<sup>18</sup>

Ряд ценных замечаний о русском романе второй половины XIX века содержится в статьях Н. К. Михайловского 70—80-х годов. Не ограничиваясь суждениями об отдельных русских романистах (Тургеневе, Толстом, Достоевском), Михайловский в 1874 году в заметке о книге М. В. Авдеева «Наше общество в героях и героинях литературы» сделал попытку дать общую периодизацию истории русского романа XIX века, связав смену его центральных персонажей со сменой основных социальных сил, определявших в различные периоды культурную жизнь общества. «В движении двадцатых годов, — писал Михайловский, — принимали участие различного общественного положения люди, но ядро их составляла военная молодежь аристократического происхождения». На смену им в 40-х годах пришла группа, «гораздо менее определенная» с точки зрения ее общественного положения, ядро которой составлял

<sup>15</sup> Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 16, Гослитиздат, М., 1955, стр. 7.

<sup>16</sup> Ф. М. Достоевский, Полное собрание художественных произведений, т. VIII, ГИЗ, М.—Л., 1927, стр. 474—476.

<sup>17</sup> Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. X, Гослитиздат, М., 1936, стр. 55—58.

<sup>18</sup> Там же, т. VIII, 1937, стр. 127—128, 352.



«средней руки дворянин». Наконец, «центральным фактом» литературной жизни конца 50-х—начала 60-х годов Михайловский считал «пришествие разночинца». Последний принес с собой в литературу «новую точку зрения на вещи, которая состояла в подчинении общих категорий цивилизации идее народа».<sup>19</sup> При всей непоследовательности, проявленной Михайловским при применении этой общей исторической схемы к отдельным литературным фактам (непоследовательности, связанной с субъективистской окраской его народнических взглядов), намеченная им периодизация имела для своего времени большое значение как опыт социологического истолкования истории русской литературы вообще и, в частности, истории русского романа.

В 80-е годы проблемы теории и истории романа, до этого разрабатывавшиеся преимущественно в критике и публицистике, начинают привлекать внимание русской академической и университетской науки, которая, как и в других областях, лишь с запозданием берется за изучение этих, новых для нее вопросов. Немалую роль для обращения академической науки к вопросам теории и истории романа сыграло признание мирового значения русского романа за рубежом, признание, которое стало очевидным именно в 80-е годы, в особенности после выхода известной книги французского критика М. де Вогюэ о русском романе (1886).

Одним из первых выдающихся русских ученых, обратившихся к изучению романа в связи с общими проблемами теории и истории этого жанра, был Ф. И. Буслаев, выступивший уже на склоне лет с большой статьей «Значение романа в наше время» (1877).

Буслаев высказал мысль, что роман, ставший «господствующим родом беллетристики нашего времени», лишь с трудом укладывается в традиционную классификацию литературных жанров: он обнимает «в эластической форме» все виды поэтических произведений. Поэтому «оценивать роман только с точки зрения эпоса, лирики или драмы — значило бы далеко не исчерпать его обильного содержания и его сложных задач и идей».

С точки зрения Буслаева, роман не только объединяет в себе жизненные элементы, которые в прошлом получали выражение в различных поэтических жанрах, но и сочетает «поэзию» с «практическим» направлением, свойственным XIX веку. Поэтому «поучительность» и даже «назидательность» являются его закономерными чертами, задача современного романа — «нераздельное слияние художественных интересов с назидательными». В принципе такое слияние имело место и в прежних формах искусства, но в романе оно получает наиболее свободное, широкое и полное выражение.<sup>20</sup>

Исходя из этой общей интересной и содержательной характеристики природы романа, Буслаев сделал попытку рассмотреть в своей статье основные этапы истории романа от его античных и средневековых предшественников до европейского романа XVIII—XIX веков. Набросав общую картину истории романа на западном материале, он в заключительной части статьи отвел некоторое место и русскому роману XIX века, опираясь при этом главным образом на теоретические высказывания писателей — Гончарова и Тургенева. К сожалению, именно в этой последней части речи Буслаева особенно отчетливо проявились его расхождения с революционно-демократической эстетикой, стремление Буслаева ограничить сферу воздействия литературы областью индивидуальной психологии и морали, отрицание социально-политических задач русского романа и его связи с освободительным движением.

<sup>19</sup> Н. К. Михайловский, Сочинения, т. II, СПб., 1896, стб. 633—634, 647.

<sup>20</sup> Ф. Буслаев. Мои досуги, ч. II. М., 1886, стр. 410—417.

Ф. И. Буслаев специально обратился к вопросам романа в самый последний период своей деятельности и успел в этой области лишь наметить, и при том далеко не полно, круг проблем, подлежащих дальнейшей научной разработке. Иное место проблемы теории и истории романа заняли в кругу интересов другого видного представителя академической науки, ученика и младшего современника Буслаева — А. Н. Веселовского.

Вопросы романа стояли в центре внимания Веселовского на протяжении почти двадцати пяти лет его научной деятельности. В 1870 году Веселовский защитил магистерскую диссертацию «Вилла Альберти», посвященную исследованию названного итальянского романа XV века, открытого и изданного им в 1867—1868 годах в Италии. В 1876 году Веселовский напечатал статью «Греческий роман», вызванную выходом в свет известного труда Э. Роде. Через два года, в 1878 году, появилась статья «Раблэ и его роман» — одна из лучших работ на эту тему, имевшая для своего времени выдающееся научное значение. Приступив с начала 80-х годов к чтению в Петербургском университете курса «Теория поэтических родов в их историческом развитии», Веселовский отвел в этом курсе обширное место роману. Проблема истории романа является центральной в третьей части указанного курса, которую ученый впервые читал в 1883—1884 годах под общим названием «Очерки истории романа, новеллы, народной книги и сказки».<sup>21</sup> В 1886—1888 годах Веселовский выпустил два тома исследований по средневековой литературе, сопровождаемых изданием новых текстов древнерусских повествовательных памятников, под общим названием «Из истории романа и повести». Значительное место вопросы истории западноевропейского романа и повести занимают и в одной из последних наиболее обширных работ Веселовского по литературе Возрождения — в монографии «Боккаччо, его среда и сверстники» (2 тома, 1893—1894).

Однако перечисленные работы Веселовского по истории романа написаны почти исключительно на западноевропейском материале. Лишь в исследованиях по древнерусской литературе он касается проблем, связанных с предысторией этого жанра в России на первых, сравнительно отдаленных еще этапах (так, в исследовании «Из истории романа и повести» освещается взаимодействие образов и мотивов греко-византийского и рыцарского романа с различными жанрами древнерусской литературы — апокрифом, житием, героической повестью и т. д.). В последние годы жизни Веселовский собирался обратиться к работе над Пушкининым, где ему пришлось бы коснуться и вопросов истории русского романа в собственном смысле слова, но замысел этот остался неосуществленным.

Таким образом, для разработки истории русского романа непосредственное значение имели главным образом теоретические взгляды Веселовского, его общее понимание природы романа как жанра, а также методологическая сторона его исследований.

Наиболее полно общие взгляды Веселовского на роман и его место в истории литературы изложены в его статье «История или теория романа?» (1886).

Веселовский отталкивался, формулируя свои общие взгляды на роман, от известной в свое время книги Ф. Шпильгагена «Материалы по истории и технике романа» («Beiträge zur Theorie und Technik des Romans», 1883). Шпильгагену, который в этой книге выступал как эпигон немецкой идеалистической эстетики, Веселовский противопоставил историческую и сравнительную точку зрения. «История поэтического рода — луч-

<sup>21</sup> Имеется литографированная запись этой части курса, составленная М. И. Кудряшевым. Здесь рассматриваются основные жанровые модификации романа и повести начиная с античности и до XVI—XVII веков.

шая проверка его теории», — заявляет он,<sup>22</sup> стремясь с помощью исторического метода раздвинуть узкие рамки традиционной теории романа.

Роман и героический эпос, по Веселовскому, стоят на двух противоположных концах исторического развития. Между ними происходит возникновение лирики и драмы. Героический эпос возникает в эпоху, когда герой, а также сам певец еще не выделены из народного целого. С этим тесно связан традиционный характер эпических сюжетов, значение мифологии для героического эпоса. Лирика и драма являются, в отличие от эпоса, выражением процесса выделения личности из народного коллектива. Роман образует, по Веселовскому, вершину в развитии личного начала в искусстве. Поэтому он появляется не в начале, а в конце развития. Автор здесь — не певец, но личный творец со своим взглядом на вещи; герой — не идеальный представитель народа, а «частный» человек. Преобладанию личного начала в романе соответствуют вымышленный (чаще всего любовный) сюжет, интерес к обыденной жизни.

Далее Веселовский рассматривал происхождение европейского романа, прослеживая на его истории тот же путь от «эпического», «объективного» к «личному», «субъективному» творчеству. После характеристики основных жанровых разновидностей западноевропейского романа средних веков и нового времени ученый прослеживает историческое зарождение и развитие теории романа с XVII до начала XIX века.

Серьезной заслугой Веселовского как историка романа был протест против априорных, внеисторических построений идеалистической эстетики, стремление направить внимание исследователей на изучение исторического материала во всем богатстве его аспектов. Широкое применение сравнительного метода позволило Веселовскому, в особенности в его лекциях, наметить продуманную, содержательную классификацию материала истории западноевропейского романа, дать во многом интересную (хотя и несколько описательную) характеристику отдельных его исторических форм и вариантов.

Веселовский настойчиво боролся против внеисторических теорий современных ему русских и западноевропейских ученых. Так, он категорически высказался против взгляда на средневековые апокрифы и жития как на произведения, будто бы родственные позднему роману.<sup>23</sup> Настаивая на качественном различии между этими (и другими аналогичными) литературными жанрами, Веселовский стремился это различие объяснить, в конечном счете, различием создавших их условий общественной жизни.

Тем не менее приходится признать, что самый историзм Веселовского был во многом ограниченным и непоследовательным. Историю он рассматривал как процесс выделения личности из коллектива, не отдавая себе отчета в более глубоких, классово-исторических процессах общественной жизни. В соответствии с этим роман мыслился Веселовским как «субъективный» жанр, а не как отражение объективной исторической жизни и интересов широких народных масс. Несмотря на привлечение огромного и ценного исторического материала, взгляд на роман как на отражение в первую очередь личности автора, как на «субъективный» эпос ограничивал кругозор Веселовского. Взгляд этот был шагом назад по сравнению с интерпретацией природы романа Белинским и другими представителями революционно-демократической критики.

Слабой стороной работ Веселовского было также то, что все свое внимание он уделял процессу генезиса романа, его предыстории, оставляя

<sup>22</sup> А. Н. Веселовский. Из истории романа и повести, вып. I. СПб., 1886. стр. 26.

<sup>23</sup> Там же, стр. 31.

в стороне позднейшие этапы его развития. Между тем очевидно, что наиболее полное раскрытие основные общие признаки романа как жанра, имеющие решающее значение для понимания его природы в целом, получили не в его античных и средневековых формах, но в русском и зарубежном романе XVIII и XIX веков.

Попыткой продолжить работу А. Н. Веселовского и дать систематический обзор различных исторических разновидностей западноевропейского романа не только в его зачаточных, античных и средневековых, но и позднейших формах вплоть до начала XX века явилась статья его ученика К. Ф. Тиандера «Морфология романа».<sup>24</sup> Но в статье этой, хотя в ней и сделана плодотворная попытка связать историю романа с развитием реализма, совершенно не уделено внимания русскому роману и роли его в развитии этого жанра в мировой литературе.

Почти одновременно с Буславевым и Веселовским вопросы истории романа включил в сферу своего изучения А. Н. Пыпин. Уже ранние работы Пыпина по древнерусской литературе, в особенности его «Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских» (1857), в котором Пыпин, идя вразрез с установившейся традицией, сконцентрировал свое внимание на внецерковных, светских повествовательных жанрах и образах древнерусской литературы, был существенным вкладом в изучение предыстории русского романа. В 80-е годы Пыпин переходит к изучению вопросов, связанных и с позднейшими этапами истории романа. В статье «Русский роман за границей»<sup>25</sup> (вызванной появлением книги Вогюэ «Русский роман») Пыпин выдвинул перед русской наукой вопрос о необходимости изучения мирового значения русского романа как части вклада русского народа в мировую культуру. Он настаивает здесь на необходимости в связи с этим изучения статистических данных о переводах русских романов на зарубежные языки, отзывов о них западной критики. Отзывы эти являются, по мнению Пыпина, одним из важных источников для понимания черт национального своеобразия, свойственных русскому роману и русской литературе вообще. Последним трудом Пыпина по истории русской прозы была составленная им библиография рукописных романов и повестей первой половины XVIII века под названием «Для любителей книжной старины» (1888).

Прогрессивное значение указанных взглядов Пыпина для своего времени очевидно, в особенности если сопоставить их с появившейся в те же годы статьей В. С. Соловьева, не признававшего оригинальность русского романа и высказывавшего сомнения в его будущем развитии.<sup>26</sup>

Наряду с академической наукой в 80-е и 90-е годы вопросы теории и истории романа продолжают оживленно обсуждаться в критике и публицистике.

Много внимания вопросам современного романа, а также его истории уделял в своих статьях один из ведущих критиков либерального «Вестника Европы» 80-х годов — К. К. Арсеньев. Сопоставляя романы Гончарова, Тургенева и Толстого с романами Золя и других французских натуралистов, Арсеньев пришел к выводу, что одним из недостатков французского натуралистического романа является самодовлеющий характер описаний, в то время как в классическом русском романе описание и, в частности, пейзаж теснейшим образом связаны с действием и переживаниями героев.<sup>27</sup> Свои наблюдения над русским романом Арсеньев оста-

<sup>24</sup> Вопросы теории и психологии творчества, т. II, вып. 1, СПб., 1909, стр. 175—256.

<sup>25</sup> «Вестник Европы», 1886, № 9, стр. 301—344.

<sup>26</sup> «Вестник Европы», 1888, № 2, стр. 759—761.

<sup>27</sup> К. К. Арсеньев. Критические этюды по русской литературе, т. II. СПб., 1888, стр. 294—335.

вил необобщенными, считая, что для истории русского романа «в настоящем смысле этого слова» в те годы «еще не наступило время».<sup>28</sup>

К 1886 году относится работа А. М. Скабичевского «Наш исторический роман в его прошлом и настоящем»,<sup>29</sup> представляющая первую по времени попытку целостного обзора развития русского исторического романа. Написанная с злободневной политической целью, как отповедь реакционной исторической беллетристике 80-х годов, статья Скабичевского имела для своего времени определенное прогрессивное общественное значение. Она нанесла удар реакционной псевдопатриотической беллетристике. Вместе с тем статья эта отразила слабые стороны методологии, характерной вообще для народнической критики, тяготеющей не к объективному историческому анализу фактов, а к «субъективной социологии», к внеисторическим, отвлеченным оценкам. Скабичевский дал отрицательную оценку всей русской исторической романистике (за исключением Пушкина и Гоголя). Он не сумел вскрыть различий между романистами, показать борьбу конкретных исторических сил и тенденций, отразившихся в историческом романе, осветить проблему генезиса этого жанра.

Как попытка противодействовать влиянию традиций революционно-демократической критики в области истолкования русского романа XIX века была задумана книга К. Ф. Головина «Русский роман и русское общество», вышедшая двумя изданиями — в 1897 и 1904 годах. Автор этой книги, реакционный публицист и романист, сторонник теории «чистого искусства», поставил своей задачей переоценить с консервативно-монархической точки зрения основные образы и идеи русского романа XIX века. Научная несостоятельность и грубая тенденциозность этой попытки была вскрыта уже современной критикой и академическим рецензентом книги Головина — К. Арсеньевым, указавшим на беспорядочность и хаотичность ее построения, а также на содержащиеся в ней чудовищные ошибки.<sup>30</sup> Характерно, что, несмотря на яростную вражду к демократическому движению 60-х годов, Головин методологически оказался в зависимости от тех самых идей демократической критики, борьбе с которыми посвящена его книга. Несмотря на всю свою ненависть к Белинскому и Добролюбову, он не смог отказаться от выдвинутого ими взгляда на русский роман как на отражение истории русского общества и вынужден был следовать им в самой схеме построения своей книги.

Если книга Головина характеризует реакционное направление изучения истории русского романа в конце XIX века, то для либеральной публицистики того же периода, находившейся под влиянием позитивистских концепций, симптоматичны работы по истории романа П. Д. Боборыкина, относящиеся к 1894—1900 годам.

Боборыкин задумал в начале 90-х годов увенчать свою деятельность романиста созданием труда о русском романе от «Онегина» до «Отцов и детей». Этот тридцатилетний период истории русского романа он рассматривал как качественно особый период, «созидательный по преимуществу», в отличие от периода 60—80-х годов, связанного с новым циклом общественных идей и представляющего «новую фазу» в литературе.<sup>31</sup>

Задуманную им историю романа Боборыкин хотел построить, по его собственному заявлению, по «чисто эволюционному методу». В основу

<sup>28</sup> К. Арсеньев. К. Головин. Русский роман и русское общество. «Сборник Отделения русского языка и словесности Академии наук», т. 73, № 2, 1903, стр. 50 («Тринадцатое присуждение премий имени А. С. Пушкина 1899 года»).

<sup>29</sup> «Северный вестник», 1886, №№ 1, 2, 5, 11, 12.

<sup>30</sup> «Сборник ОРЯС», т. 73, № 2, 1902, стр. 17—51; «Мир божий», 1904, № 10, отд. II, стр. 97—99 (рецензия С. Ашевского).

<sup>31</sup> П. Д. Боборыкин. Европейский роман в XIX столетии. СПб., 1900, стр. IX, X.



истории романа он намеревался положить выяснение внутренних законов эволюции романа, его языка, стиля, характеров, фабулы и т. д., рассматривая эволюцию романа (по примеру Ф. Брюнетьера) по аналогии с эволюцией организмов.<sup>32</sup>

Задуманный Боборыкиным очерк остался незавершенным. Он выпустил в 1900 году лишь первую его часть — книгу «Европейский роман в XIX столетии. Роман на Западе за две трети века», которую рассматривал как разросшееся введение к труду по истории русского романа. Еще раньше, в 1894 году, в статье «Судьбы русского романа»,<sup>33</sup> представляющей как бы формулировку общих задач всего труда, Боборыкин раскрыл полемический характер своего замысла истории русского романа, направленного против традиций демократической критики.

Из отдельных, частных мыслей в работах Боборыкина, сохраняющих научный интерес, следует выделить его мысль о связи между развитием различных литературных жанров и их воздействии друг на друга (в частности, о роли русской комедии XVIII и начала XIX века для формирования позднейшего реалистического романа с «сатирическим оттенком»). «Русский роман, как известный род или вид литературного творчества, — писал по этому поводу Боборыкин, — достиг высокой художественности только к тридцатым годам нашего века, но в течение целого продолжительного периода, с половины прошлого столетия, язык, тон, краски, ритм, лирические звуки, повествовательный акцент, диалог, всё это развивалось в других родах или видах литературы, в лирической области, в сатире, в комедии, в басне, в эпическом изложении, в различных отделах журналистики — вплоть до научного и технического языка. Вот почему и нельзя серьезно изучать историю развития нашего романа, не делая экскурсий, по меньшей мере, в соседние области изящного слова».<sup>34</sup>

Известной заслугой Боборыкина можно считать также настойчивое выдвижение им мысли о внутренних закономерностях литературного процесса. Одним из первых в истории русской литературной науки Боборыкин отказался от традиционного изложения материала по авторам и сделал попытку изложить историю жанра по его «главным вехам».<sup>35</sup> Однако попытка Боборыкина рассматривать законы развития литературы по аналогии с законами развития организмов, игнорируя связь этих законов с законами общественной жизни, могла привести лишь и привела на практике к довольно плоским и неудовлетворительным результатам.

Некоторые дальнейшие успехи в деле разработки фактической стороны истории русского романа принесло начало XX века. Основная заслуга здесь принадлежит В. В. Сиповскому, который (пользуясь помощью своих учеников) совершил большую и ценную подготовительную работу по накоплению материала и изучению наиболее ранних этапов истории русского романа.

В. В. Сиповский задумал свою работу в области изучения истории русского романа в начале 1900-х годов. Результаты его исследований отражены в трех больших книгах: «Из истории русского романа и повести» (ч. I, 1903) и «Очерки из истории русского романа» (т. I, вып. 1—2, 1909—1910), посвященных роману XVIII века. После изучения романа XVIII века Сиповский перешел к занятиям по роману начала XIX века — некоторые из предварительных результатов этих занятий он изложил

<sup>32</sup> «Северный вестник», 1894, № 11, стр. 8—24.

<sup>33</sup> Почин. Сборник Общества любителей российской словесности на 1895 год, М., 1895, стр. 182—209. Подготовленная автором наборная рукопись второй части монографии «Европейский роман в XIX столетии», посвященная русскому роману, хранится в Рукописном отделении ИРЛИ (шифр: Р. I, оп. 2, № 274).

<sup>34</sup> Там же, стр. 204.

<sup>35</sup> П. Д. Б о б о р ы к и н. Европейский роман в XIX столетии, стр. 371.

в виде тезисов в 1926 году.<sup>36</sup> В процессе работы над историей русского романа XVIII—начала XIX века Сиповским и его учениками была составлена библиография русских романов этой эпохи (оригинальных и переводных), служившая исследователю вспомогательным материалом для его занятий.<sup>37</sup> Выводы общего характера из своих занятий по истории романа, касающиеся природы романа как жанра, Сиповский обобщил в вводных лекциях к курсу истории русской литературы, читанному им в Бакинском университете в первые послереволюционные годы.<sup>38</sup>

Несмотря на теоретическую расплывчатость и слабость научной методологии исследований Сиповского, заслуги его в деле подготовки научной истории русского романа были всё же велики. До Сиповского в центре внимания исследователей русской литературы XVIII века находились обычно «высокие» жанры — ода, трагедия, эпопея, либо комедия и сатира. Сиповский впервые предпринял столь широкую попытку историко-литературного изучения русского романа XVIII века. Он поставил своей задачей собрать воедино, изучить и систематизировать всю массу памятников русского романа XVIII века, привлекая при этом и весь вспомогательный материал, который может помочь такому изучению.

Закончив учет библиографических и других документальных материалов, отраженный в его первом труде «Из истории романа и повести», Сиповский перешел к разработке на этой основе монументального труда по истории романа XVIII века. Опытом создания такого труда явились его «Очерки из истории русского романа».

Сиповский поставил здесь своей задачей, опираясь на пример Веселовского, дать по возможности полную, исчерпывающую классификацию жанровых разновидностей русского романа XVIII века.<sup>39</sup> Он постарался определить их важнейшие признаки и описать каждую жанровую разновидность, иллюстрируя свое описание пересказом и анализом отдельных произведений. Эту задачу ему в известной мере удалось выполнить, хотя разработанная им классификация была всего лишь черновой, первоначальной схемой, потребовавшей от позднейших ученых многих дополнений и изменений.

Сиповский выделил в литературе XVIII века следующие разновидности романов: 1) роман псевдоклассический (с рядом дальнейших подразделений: галантно-героический типа романов Кальпренеда, политический типа «Телемака», авантюрно-дидактический типа «Жиль Блаза» и т. д.); 2) роман волшебно-рыцарский; 3) роман семейно-психологический («английский») и 4) роман оригинальный (М. Чулков, М. Комаров и др.). Эти разновидности он постарался по возможности полно охарактеризовать, группируя имеющийся материал в соответствии с предложенной классификацией.

В одностороннем увлечении внешней, описательной классификацией материала состоит, однако, и главный недостаток работ Сиповского. Самым главным для Сиповского было подвести каждый роман XVIII века под предложенную им жанровую схему. При таком подходе исследователь вынужден был игнорировать качественное своеобразие отдельных романистов, их индивидуальные черты, игнорировать борьбу и развитие в истории романа XVIII века. Все романы определенного типа в изложе-

<sup>36</sup> В. Сиповский. Русский исторический роман первой половины XIX столетия. Тезисы в кн.: Сборник статей в честь академика А. И. Соболевского. Изд. АН СССР, Л., 1928, стр. 63—68.

<sup>37</sup> Хранится в рукописном отделе ИРЛИ.

<sup>38</sup> В. Сиповский. Лекции по истории русской литературы, вып. I. Введение в курс истории литературы. Баку, 1921, стр. 50—52.

<sup>39</sup> Тексты важнейших повестей более раннего периода — XVII и начала XVIII века — были изданы Сиповским в его известном сборнике «Русские повести XVII—XVIII веков» (1905).

нии Сиповского оказывались вытянутыми в одну нить, более или менее похожими друг на друга.

Заслугой Сиповского было то, что, не ограничиваясь небольшим репертуаром имен наиболее выдающихся и прославленных писателей, он ввел в сферу своих интересов всю широкую область «массовой» литературы, творчество второстепенных романистов. Однако самый подход Сиповского к изучению массовой литературы также не был свободен от серьезных недостатков. Сиповский не отличал принципиально тех второстепенных писателей, которые были лишь эпигонами более выдающихся романистов, от тех, творчество которых было симптомом новых идейных и социальных тенденций. Попытка Сиповского в его труде охарактеризовать идейное и философское содержание русского романа XVIII века оказалась неудачной из-за неумения исследователя вскрыть в истории романа отражение борьбы противоположных литературно-общественных сил и тенденций, из-за стремления рассматривать роман XVIII века как единое по своему общественному содержанию явление.

Указанные очень серьезные недостатки работ Сиповского частично были отмечены уже первыми рецензентами его «Очерков из истории русского романа», в особенности академиком В. М. Истриным. Последний справедливо возражал против «наклонности к схематизации», проявленной Сиповским в анализе романа XVIII века, против его стремления насильственно «подводить» литературу «под известные рубрики и подогнать под них разнообразные формы», игнорируя ее историческое развитие. Как на существеннейший недостаток книги Сиповского В. М. Истрин указал, что антиисторизм автора помешал ему показать в ней, как и чем русский роман XVIII века подготовил позднейший классический русский роман.<sup>40</sup> Наклонность к внешней схематизации материала, неумение проникнуть в социальное содержание изучаемых явлений отличает и другие, позднейшие работы Сиповского.

Труды Сиповского как своими сильными, так и своими слабыми сторонами ярко характеризуют состояние дела изучения вопросов истории романа в дореволюционной русской науке начала XX века. К этому времени русская историко-литературная наука успела накопить большой материал в области изучения отдельных памятников, в области разработки многих проблем творчества крупнейших русских романистов XVIII и XIX веков. Однако слабость теоретической научной мысли мешала дореволюционным ученым от изысканий частного характера перейти к созданию более широких обобщений и к опытам построения истории русского романа на протяжении всего долгого пути развития этого жанра.

Как на одну из слабых сторон дореволюционной науки следует указать также на малое внимание, уделявшееся ею эстетическим особенностям, композиции, стилю и языку русского романа. Немногие опыты в этой области, созданные в конце XIX и начале XX века, вышли главным образом из реакционных или символистских кругов (К. Н. Леонтьев о романах Толстого, Д. С. Мережковский и Вяч. Иванов о Достоевском), и на них лежит печать характерной для этих кругов идеалистической и импрессионистской методологии.

Критический этюд К. Н. Леонтьева «О романах Л. Н. Толстого» (1890, отдельное издание — 1911), подобно книге Головина, был задуман автором как реакционный памфлет, направленный против традиций русской реалистической школы 40-х годов, ее художественных приемов, стиля и языка. Тем не менее, сконцентрировав свое внимание на анализе толстов-

<sup>40</sup> «Журнал Министерства народного просвещения», 1912, № 3, отд. II, стр. 125, 139; ср. рецензии И. А. Шляпкина и Д. К. Петрова: там же, 1911, № 6, стр. 352—377.

ского стиля, Леонтьев в определенной мере способствовал привлечению внимания к вопросам языка и стиля русского реалистического романа, хотя в книге его эти вопросы отражены зачастую в кривом зеркале.

Символисты Д. С. Мережковский («Толстой и Достоевский», 1900; отдельное издание — 1901—1902) и Вяч. Иванов («Достоевский и роман-трагедия» в сб. «Борозды и межи», 1916) наблюдения над отдельными проблемами художественного стиля русского романа подчинили задаче пропаганды идеалистической художественной доктрины и мистических религиозно-философских теорий русского символизма. Таким образом, последние крупные работы о русском романе, вышедшие в 1900-х и 1910-х годах, отчетливо свидетельствовали о серьезном методологическом кризисе, который переживали в это время различные направления старой, буржуазной науки.

### 3

Новая эпоха в области изучения истории русского романа, как и всей истории русской литературы в целом, началась после Великой Октябрьской социалистической революции. За советские годы была проделана колоссальная работа по изучению основных этапов истории русского романа, творчества великих русских романистов XIX века, по монографическому изучению крупнейших романов, а также отдельных проблем истории и теории романа.

Преодолевая влияния формализма, компаративизма и других школ и методов буржуазной литературной науки, борясь с вульгарной социологией, догматизмом и начетничеством, советская историко-литературная наука в процессе этой борьбы творчески овладевала принципами марксистской эстетики, на основе которых она смогла по-новому подойти к решению основных проблем истории литературы вообще и истории русского классического романа в частности.<sup>41</sup>

Среди работ советских ученых, посвященных проблемам истории русского романа, следует отметить такие работы, явившиеся в той или иной мере вкладом в изучение творчества отдельных русских писателей-романистов (или отдельных частных проблем истории русского классического романа), как например работы Б. В. Томашевского, Ю. Г. Оксмана, Г. А. Гуковского, В. В. Виноградова, Д. Д. Благого об «Евгении Онегине» и прозе Пушкина; Б. М. Эйхенбаума и Е. Н. Михайловой о Лермонтове; В. В. Гиппиуса, В. А. Десницкого, Н. Л. Степанова, М. Б. Храпченко о Гоголе-романисте; В. А. Путинцева и Л. Я. Гинзбург о Герцене; Н. К. Пиксанова о Гончарове; К. И. Чуковского о Некрасове-романисте и В. А. Слепцове; Н. Л. Бродского, Г. А. Бялого, А. Г. Цейтлина о Тургенева; И. Г. Ямпольского о Помяловском; В. Б. Шкловского, Б. М. Эйхенбаума, Б. И. Бурсова, Т. Л. Мотылевой, А. В. Чичерина о Толстом; С. А. Макашина, В. Я. Кирпотина, Е. И. Покусаева, А. С. Бушмина о Щедрина; М. М. Бахтина, Л. П. Гроссмана, В. Л. Комаровича,

<sup>41</sup> Узкоформалистический взгляд на природу романа и пути его исторического развития в наиболее полном виде выражен в работе В. Б. Шкловского «О теории прозы» (изд. «Круг», М.—Л., 1925). Идеалистическую методологию, положенную в основу этой работы, автор пересмотрел в позднейших книгах — «Заметки о прозе русских классиков» (изд. 2-е, изд. «Советский писатель», М., 1955) и «Художественная проза. Размышления и разборы» (изд. «Советский писатель», М., 1959). Вульгарно-социологическая схема развития русского романа отражена в интересной по конкретным наблюдениям работе В. Ф. Переверзева «У истоков реального романа» (Гослитиздат, М., 1937). Полезную роль в деле критики формализма и вульгарной социологии в области теории и истории романа сыграла дискуссия о романе в Коммунистической академии в Москве в 1935 году (см. стенограмму дискуссии, опубликованную в журнале «Литературный критик», 1935, № 2, стр. 214—249; № 3, стр. 231—254).

В. В. Ермилова о Достоевском; работы Ю. С. Сорокина и С. М. Петрова о русском историческом романе; В. Г. Базанова о романе 60-х годов; Б. И. Бурсова и С. В. Касторского о романе Горького «Мать».

Перечисленные (и многие другие неназванные) работы советских ученых, а также ряд исследований о русском романе и его мировом влиянии, вышедших за рубежом,<sup>42</sup> подготовили почву для создания сводного, обобщающего очерка истории русского романа, построенного на основе принципов марксистской эстетики и теории литературы.

Следует отметить, однако, что накопление нового историко-литературного материала, разработка отдельных звеньев и частных проблем истории русского романа в советской науке шли (и идут до сих пор) быстрее и успешнее, чем обобщение накопленного материала. Обобщающая мысль в области вопросов теории и истории романа отставала и до сих пор отстает от разработки частных вопросов и проблем и от изучения творчества отдельных романистов. Свидетельством этого является сравнительно небольшое число имеющихся у нас пока обобщающих статей и исследований как по общим вопросам теории романа, так и специально по истории русского романа.<sup>43</sup> Тем более необходимой и поучительной представляется задача обобщить хотя бы некоторые основные достижения советской науки в этой области. Такова цель, которую ставили перед собой редакция и коллектив авторов «Истории русского романа».

Содержанием настоящего труда является история русского романа с момента его появления, т. е. со второй половины XVIII века, до середины 1900-х годов. Рассмотрению истории романа в первом томе предпосылается обзор древнерусской повествовательной литературы, которая анализируется в связи с проблемой возникновения и развития романа.

Работа состоит из двух томов; первый из них заканчивается рассмотрением русского романа начала 60-х годов (анализом «Былого и дум» Герцена и «Отцов и детей» Тургенева); второй том заканчивается итоговой главой, посвященной вопросу о национально-историческом своеобразии и мировом значении русского романа.

Историю романа авторы настоящего труда стремились рассматривать не изолированно, а в связи с другими литературными видами и жанрами — повествовательной литературой, поэзией и драматургией, а также в связи с зарубежным романом (и шире — зарубежной литературой). В нужных случаях (когда это подсказывалось историко-литературными

---

<sup>42</sup> Важнейшие из этих исследований перечислены в приложенной ко второму тому настоящей труда библиографии.

<sup>43</sup> Из отдельных, написанных в последнее время работ советских ученых, в которых широко поставлены принципиальные, общие проблемы развития русского романа в XIX и XX веках, следует выделить статью А. Г. Цейтлина «Из истории русского общественно-психологического романа» (Историко-литературный сборник, Гослитиздат, М., 1947, стр. 289—343); содержательную статью академика А. И. Беленского «Судьбы большой эпической формы в русской литературе XIX—XX веков» («Наукові записки Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка», т. VII, вып. 3, Філологічний збірник, № 2, 1948, стр. 5—24) и книгу Б. И. Бурсова «Роман М. Горького „Мать“ и вопросы социалистического реализма» (изд. 2-е, Гослитиздат, М., 1955).

Вопросам теории романа в советской научной литературе специально посвящены, кроме в значительной мере устаревшей книги Б. А. Грифцова «Теория романа» (изд. ГАХН, М., 1927), статья В. Д. Днепровца «К теории романа» («Ученые записки Борисоглебского государственного педагогического института», вып. I, 1956, стр. 5—80; перепечатана в его книге: Проблемы реализма, изд. «Советский писатель», Л., 1960, стр. 69—145), книга А. В. Чичерина «Возникновение романа-эпопеи» (изд. «Советский писатель», М., 1958), статьи М. Кузнецова «О специфике романа» (Проблемы теории литературы, Изд. АН СССР, 1958, стр. 208—267) и В. Кожина «Роман — эпос нового времени» («Вопросы литературы», 1957, № 6, стр. 64—93). Следует также отметить, что некоторые общие вопросы теории романа затронуты в работах, посвященных советскому роману, в частности, в статьях А. В. Луначарского о Горьком, А. Упита, В. Я. Кирпотина, Т. Л. Мотылевой и др.



особенностями момента) рассмотрению подвергалась и переводная литература (например, переводный роман XVIII века).

Главные задачи, которые ставит перед собой «История русского романа», состоит в том, чтобы охарактеризовать специфику русского романа в его становлении и развитии, в связи с условиями общественной жизни и литературного движения, а также в связи с теми запросами, которые возникали перед русской художественной литературой на каждом новом этапе исторического развития.

В «Истории русского романа» делается попытка более широко и отчетливо, чем это делалось до сих пор, раскрыть связь между становлением и развитием романа и процессом формирования и развития реализма в художественной литературе. Важнейшие особенности русского романа XIX века освещаются авторами в связи с высшим достижением литературы этого столетия — критическим реализмом.

Освещающая путь, пройденный русским романом в XIX веке, авторский коллектив ставил также своей задачей вскрыть национально-историческое своеобразие и самобытность русского романа, определить его особое место и значение в истории русской и мировой литературы.

Как уже сказано выше, исследованию истории классического русского романа XIX века в «Истории русского романа» предпослан очерк развития русского романа XVIII века. Однако авторы считают, что рассматривать возникновение и развитие русского романа XIX века только как преемственное продолжение романа XVIII века было бы неправильным: после событий 1825—1826 годов и создания «Евгения Онегина» русский роман начал свой исторический путь как качественно новое общественное и художественное явление.

В изложении истории русского романа редакция и авторы отдельных глав стремились, по возможности, сочетать типологическое (жанровое) исследование материала и анализ реального исторического процесса. Каждый раздел труда, посвященный определенному историческому периоду, обычно открывается общим введением, характеризующим данный период в отношении тех задач и перспектив, которые возникали перед русским романом этих лет.

Излагая историю русского романа XIX века как закономерный процесс, авторы учитывали второстепенную и «массовую» прозу. Необходимый при этом отбор материала производился в зависимости от степени значения того или другого произведения в истории формирования и развития русского романа данного периода. В работе изучены те произведения, в которых можно было обнаружить объективные признаки нового развития — как подступы или заготовки к будущим крупным достижениям, принимались во внимание и те романы, которые являются существенными по своим идейным и художественным достоинствам отголосками крупных произведений.

Каждый период в истории русского романа рассматривался, как правило, в тесной связи с критической литературой, в особенности с теми журнальными статьями и рецензиями, в которых подвергались обсуждению вышедшие в свет повести и романы или связанные с ними художественные проблемы.

Периодизация, положенная в основу «Истории русского романа», построена на основе ленинской периодизации русского исторического процесса с учетом того, что в развитии романа могли и должны были существовать и более мелкие хронологические разделы, определяемые либо воздействием крупных исторических событий, либо появлением выдающихся, классических произведений.

Расположение материала внутри периодов сделано как по принципу жанровой (типологической) классификации, так и на основе реальных

литературных направлений и общественных группировок данного периода в связи с общим процессом развития русской художественной литературы.

В некоторых случаях в исследование вводились черновые редакции, наброски, планы и т. д. Учитывались также замыслы или сохранившиеся тексты и планы неосуществленных произведений.

Романы, по разным причинам опубликованные позднее их написания (например, «Пролог» Чернышевского), вводились в «Историю русского романа» по времени их создания, но с учетом того факта, что широкого влияния на литературу непосредственно своего времени они еще иметь не могли.

Одной из задач, выдвинутых в последние годы нашей историко-литературной и критической мыслью, является изучение многообразия различных литературных стилей и направлений, своеобразия творческой индивидуальности писателя. Важность этой задачи учитывалась редакцией и авторским коллективом «Истории русского романа».

В связи с этим «История русского романа» построена по принципу сочетания общих глав, посвященных характеристике отдельных этапов развития русского романа и содержащих обзор массовой повествовательной литературы, с главами, посвященными более детальному анализу наиболее значительных романов и романистов. В отношении великих русских романистов (Тургенева, Достоевского, Л. Толстого), кроме анализа отдельных романов, даны итоговые характеристики художественных особенностей и историко-литературного значения их романистики; эти характеристики обычно помещены там, где идет речь о последнем романе данного писателя.

При построении каждого тома в основу был положен хронологический принцип.<sup>44</sup> Однако в ряде случаев, — там, где редакции казалось важным, исходя из общих задач «Истории русского романа», дать целостное освещение творчества того или иного романиста с целью возможно полнее охарактеризовать его творческий путь и его художественную индивидуальность, — редакция считала возможным отойти от строго хронологической последовательности изложения. Редакция руководствовалась при этом мыслью, что, при всей важности воссоздания внешней картины историко-литературного процесса, главнейшей задачей «Истории русского романа» является раскрытие его объективной исторической логики, его социально-исторических и художественно-эстетических закономерностей.

Изучение истории романа вообще и истории русского романа в частности свидетельствует о том, что жанр романа и теоретическое понимание этого жанра не были неизменными, но постоянно видоизменялись и развивались в ходе истории. Каждая историческая эпоха, каждая новая крупная ступень общественного развития предъявляли к роману новые требования, а это неизбежно вело к новому пониманию самого жанра романа, его объема и основных отличительных особенностей, его взаимоотношений с повестью, рассказом, очерком и другими литературными жанрами. Не только в различные десятилетия жанр романа понимался в русской литературе неодинаково и к нему предъявлялись разные требования, но и понимание этого жанра писателями одного и того же времени было часто весьма несходным между собою, отражало различие их общественной и эстетической позиции. Изучая историю русского романа, авторы данного труда стремились учесть неодинаковое понимание этого жанра, свойственное разным романистам и эпохам, проследить не только трансформацию содержания и формы романа, но и историческое измене-

---

<sup>44</sup> Поэтому первый период творчества Тургенева, Гончарова, Достоевского рассматривается в первом томе, а последующие их романы — во втором.

ние и развитие теоретических взглядов на природу и задачи романа как жанра.

Вместе с тем исследование истории русского романа показывает, что при всем индивидуальном своеобразии творчества отдельных романистов, несходстве между собой их идей и эстетических принципов, огромном богатстве и разнообразии жанров и форм романа в XIX веке русский классический роман в его высших проявлениях можно рассматривать и как определенное эстетическое и социально-историческое единство. Это единство выражается в преемственности центральных образов и ситуаций русского классического романа, в широком реалистическом отображении в нем национально-исторической жизни, в постановке в нем — нередко с разных, а иногда и противоположных позиций — одних и тех же основных проблем, стоявших в XIX веке перед передовой Россией и человечеством. Изучая русский роман в многообразии его реальных направлений и конкретных исторических образцов, авторы «Истории русского романа» стремились вместе с тем раскрыть единство основных образов и тем русского классического романа, показать черты, объединяющие творчество отдельных романистов и позволяющие говорить о русском классическом романе как о целостном, едином этапе в истории передовой русской и мировой литературы.

Авторскому коллективу хотелось показать устремленность классического русского романа и его героев в будущее, подчеркнуть огромное значение идей и традиций, выдвинутых русскими романистами XIX века, для развития социалистической культуры.

В своей работе авторский коллектив стремился учесть основные итоги прошедшей у нас в последние годы дискуссии о реализме в мировой литературе. Редакция и авторы труда считали также, что широко поставленный В. В. Виноградовым в его книге «О языке русской художественной литературы» (1959) вопрос о связи между развитием реализма в литературе и развитием национального литературного языка имеет весьма существенное значение для изучения путей формирования и развития русского классического романа. Исходя из мысли М. Горького о значении русского языка, его лексического и стилистического богатства для творчества русских романистов, авторы стремились при исследовании мастерства каждого из великих русских романистов XIX века уделять особое внимание исследованию языка как «первоэлемента» его творчества.

Работая над «Историей русского романа», редакция<sup>45</sup> и авторский коллектив сознавали, что многие вопросы теории романа, ряд отдельных звеньев истории русского романа XIX века еще недостаточно разработаны. Поэтому редакция не ставила своей задачей создание такого обобщающего труда, в котором весь ход истории русского романа, творчество всех романистов — великих и малых — было бы охарактеризовано и проанализировано с одной и той же степенью полноты и тщательностью. Главной задачей данного коллективного труда, являющегося первым опытом изложения истории русского романа XIX века, редакция и авторский коллектив считали выяснение лишь главных, основных линий развития русского романа в XIX веке, творчества тех крупнейших романистов, которое было определяющим в тот или иной период.



<sup>45</sup> Кроме А. С. Бушмина, Б. П. Городецкого, Н. И. Пруцкова и Г. М. Фридендера, в состав редакционной коллегии на более ранних стадиях входили Б. И. Бурсов и Б. М. Эйхенбаум.

# У истоков русского романа

## ГЛАВА I

### ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ЖАНРА РОМАНА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

#### 1

Существовал ли роман в древнерусской литературе? Если понимать этот термин широко и признавать законность термина «позднеэллинистический роман», то ответить на этот вопрос безусловно следует положительно.

В одном из последних исследований «Девгениева деяния» довольно убедительно доказывается, что слово «деяние» следует переводить как «роман».<sup>1</sup> Слово «деяние», утверждает исследователь, «как нельзя лучше подходит к значению греческого слова δράμα, но не в его классическом смысле, т. е. в смысле драматического представления, а в позднем, византийском значении *романа*».<sup>2</sup> Исследователь пишет: «Деяние, о котором говорится в заглавии, покрывает собой и историю любви родителей Девгения, арабского эмира, имя которого (Амир) оказывается просто его титулом, и безымянной дочери безымянной же вдовы, историю ее похищения эмиром, рассказ о поисках ее братьев, о переговорах между ними и эмиром, о его переходе в христианство и уходе из Аравии, о его свадьбе, о печали его матери, о посылке ею послов к эмиру, о возникших из этого недоразумениях между эмиром и его шурьями, наконец, о рождении Девгения и его быстром возмужании, о его доблестном поведении, выказанном на охоте, о его столкновении с Филипапой (Хилиопаппой) и амазонкой Максимо, о его победе над ними, далее историю его любви к безымянной стратиговне, о его похищении ее, о битве между ним и отцом и братьями ее и о его свадьбе, и под конец историю его конфликта с византийским царем, его победы, его воцарения».<sup>3</sup>

По существу переведенный у нас «роман» о Девгении был романом позднеэллинистического типа, романом византийским. Это был роман приключений или роман «деяний» одного героя. Типичным представителем этого романического искусства было и другое переведенное у нас еще

<sup>1</sup> А. И. Стендер-Петерсен. О так называемом Девгениевом деянии. «Scando-Slavica», t. I, 1954, стр. 87—97.

<sup>2</sup> Там же, стр. 96.

<sup>3</sup> Там же, стр. 95—96.

в Киевской Руси произведение — «Александрия». Здесь главной приманкой для читателя служили не только подвиги героя, Александра Македонского, но и описание чудесных стран, в которых он был со своим войском. Это был не только «роман приключений», но и «роман путешествий».

В переводной литературе найдем мы и другие произведения, близкие к отмеченным нами «романам»: «Повесть о Казарине» или «Повесть о Варлааме и Иоасафе», но «романы» эти были романами только в условном значении, и рассмотрение их должно по существу интересоваться историков эллинистической и византийской литератур больше, чем русской, ибо, как бы ни пытались мы найти нечто похожее в литературе оригинальной, чисто русской, нам это не может удасться.

Правда, в Киево-Печерском патерике читается романическое повествование «О блаженном Моисее Угрине», но это нечто другое: здесь рассказана романическая история любовных домогательств знатной полячки к незнатному венгерскому юноше Моисею, но особых перемен в судьбе обоих не наступает, и всё развитие повествовательного сюжета приостанавливается перед непреступным целомудрием юноши.

В сущности мы должны признать, что древняя русская литература (не переводная, а оригинальная) на всем протяжении ее развития, вплоть до XVII века, не знает ничего, что хотя бы отдаленно напоминало собой роман: роман ли приключений, роман ли путешествий, роман любовный или какой-либо другой в его эллинистических, византийских или западноевропейских средневековых формах.

На основании ряда признаков мы можем думать, что роман об Александре Македонском интересовал древнерусских читателей не как роман, а как историческое произведение об одном из самых крупных лиц мировой истории. «Повесть о Варлааме и Иоасафе» была для древнерусского читателя прежде всего житием святых. «Девгениево деяние» воспринималось также прежде всего не как роман, а как произведение об историческом прошлом: своей романической стороной оно заинтересовало читателей только в XVII веке, а отчасти и в XVIII веке, когда оно становится особенно популярным. Следовательно, позднеэллинистический и византийский роман не был у нас романом и новых романов этого типа у нас не создавалось.

Почему же это так происходило?

Причиной тому особый взгляд на письменность, господствовавший и в раннем, и в зрелом периоде феодализма на Руси, вплоть до XVII века. Читатели этого времени предъявляли литературе требование касаться только наиболее значительного, важного, — важного и в религиозно-нравственном, и в историческом смысле. Литература была училищем благочестия и училищем патриотизма. Она должна была говорить об устройстве мира и о его истории. Из этих повествований должны были вытекать назидательные выводы. Развлекательность допускалась лишь постольку, поскольку она оправдывалась любознательностью и прикрывалась «серьезностью» излагаемых в произведении мыслей и нравучений.

В литературе можно было говорить лишь самую непосредственную правду. Вымысел же, открытый вымысел во всяком случае, в литературе не допускался. Всё, о чем писалось в произведениях древней Руси, выдавалось за действительно происшедшее или действительно существующее.

Читая о чуде в Невской битве, когда ангелы, летая над полем битвы, с высоты избивали вторгшихся на Русь шведов, читатели верили или обязаны были верить в полную правдивость этого рассказа. Читая о чуде, которое посмертно совершили Борис и Глеб, освободив из затвора узника, читатели не только верили этому чуду, но и находили в нем определенный политический смысл, отклик на свои антикняжеские настроения.



Вера в чудо была настолько велика, что она могла соединиться с юмором: читателей восторгала догадливость киево-печерского монаха Федора, заставившего докучавших ему бесов вертеть жернов и смолоть за ночь пять возов пшеницы, а в другой раз — перетаскать от Днепра на гору бревна для строившейся церкви и даже разложить эти бревна по сортам.

Летописи, жития, различные сказания очень часто ссылаются в древней Руси на свидетелей, на «послухов» и на письменные источники своих повествований. Украшая свое повествование о прошлых событиях стилистически, они не рискуют снабжать его откровенно вымышленными, оживляющими подробностями, всем тем, что со средневековой точки зрения не могло быть увидено, услышано свидетелями или описано в письменных источниках — в предшествующих повествованиях о том же, в документах, в летописи и т. д. В этом проявился особый, средневековый историзм русской литературы XI—XVI веков, историзм, не столько подчиненный средневековым представлениям об истории и расширявший познание исторической действительности, сколько его сужавший, ограничивавший художественное обобщение, подчинявший изложение единичному факту, документу и как бы скрывающий вымысел там, где он фактически всё же имелся.

Древнерусские читатели могли с увлечением читать «Александрию», ее рассказы о диковинных людях и диковинных странах, о великанах с львиным обличем, о безголовых людях, амазонках и стране блаженных, но они не могли «Александрию» сочинить, ибо, переведенная с греческого, она казалась им исторически правдивой, почти документом, в сочинении же подобного произведения выступили бы явственно выдумка и ложь.

Литературное повествование в древней Руси в некотором отношении претендовало быть документом, притязало на строгую фактичность, поскольку, впрочем, эта фактичность была доступна средневековью. Различие между повествовательным произведением и документом до известной степени стиралось.

Вот почему все новые произведения о прошлом носили в древней Руси в той или иной мере характер компиляций, сводов предшествующих произведений, новых их редакций, сохранявших фактическую сторону старых произведений и не вносивших новых.

Естественно, что всё это ограничивало вымысел и сковывало воображение. Средневековый «историзм» препятствовал развитию повествовательных жанров, развивая обостренное чувство факта и заставляя ценить грубую достоверность.

С этим «историзмом» был связан и ряд других явлений, касавшихся уже самого художественного метода литературы, особенностей жанровой природы произведений и т. д. Явления эти постепенно преодолевались, но, чтобы понять их преодоление, надо присмотреться к ним самим, так как только это поможет нам понять, почему самый жанр романа не мог появиться в XI—XVI веках и почему он стал возможен на переходе от древней литературы к новой.

Прежде всего отметим, что со средневековым «историзмом» древнерусской литературы сочеталась и известная ограниченность в изображении внутренней, душевной жизни. Приверженные факту повествователи предпочитали говорить о поступках своих героев, об их подвигах, исторических деяниях, о всем значительном, исторически важном, но не о душевной жизни героев, о которой у них не было свидетельств и свидетелей. Повествовательная литература отмечала по преимуществу события и поступки, и то только наиболее значимые с точки зрения исторических воззрений своего времени. Она почти не касалась быта, она не вводила описаний природы самой по себе, ее интересовали не душевные колеба-

ния, а решения, не чувства героев, а их внешние проявления, не внутренний смысл того или иного душевного движения, а лишь его «результат», если только при этом он имел какие-то «исторические» последствия. Такой подход к изображаемому делал повествование особенно лаконичным, особенно «монументальным». Литература различала только крупное, мыслила всякое явление только в масштабах всей Русской земли, всего княжества или всего города.

В повествованиях XI—XIII веков вместо живого человека часто выступает как бы его эмблема, геральдический знак. Общественное положение человека узнается по присущим этому общественному положению признакам и по тем особым добродетелям, которые с этим положением связываются. Перечисляя добродетели князя, писатель пишет, что он был «хорообр», «крепок на рати», «страдал от всего сердца» за свою отчину, был милостив к сиротам и «думен», т. е. советовался со своей дружиной. Это добродетели князя; другие добродетели у епископа, святого монаха, у святого отшельника, у мученика за веру и т. д. Почти также в церковной живописи: апостол Петр узнается по ключу, который он держит в руке, пророки опознаются по свиткам в их руках, отдельные святые — по форме бороды, по форме волос на голове, по одеждам и т. д.

Говоря о своем князе, летописец постоянно изображает его в парадных и официальных положениях: князь во главе своего войска; князь въезжает в город, его радостно встречают жители; князь первым кидается в битву и первым «ломает копьё», его сажают на «стол», он принимает послов, ведет переговоры о мире и т. д. Перед нами несколько церемониальных положений, из которых каждое годилось бы для печати князя как его эмблема.

Князь предстает перед читателем в ореоле власти, во всем блеске своего княжеского достоинства. Летописец фиксирует его слова, передает их в наиболее обобщенной форме — почти как сентенции, подчеркивает их мудрость и дальновидность.

С другой стороны, враг изображается обычно в момент своего гордого и самонадеянного выступления в поход или в момент своего поражения, когда он с позором бежит, «обернув плечи», или обнимает ноги победителя.

Личным вкусам, привязанностям, привычкам, личным событиям жизни своих героев, бытовой обстановке писатель уделяет место в исключительно редких случаях: когда это отражается на судьбе героя или на исторических событиях.

Душевная жизнь, психология человека интересовала на первых порах только авторов церковно-назидательных сочинений, но и там эти душевные движения трактовались как некие вечные явления человеческой души, свойственные в той или иной степени самой природе человека. И в этой церковно-назидательной литературе отдельные психологические наблюдения никогда не применялись к какому-либо конкретному человеку. Литература, следовательно, либо описывала конкретных, исторически значительных лиц, но только в их исторически значительных поступках, либо говорила о внутренних душевных переживаниях, но не прикрепляла их к какому-либо живому, реальному носителю, а обсуждала их в назидательных целях под знаком вечности. И в том, и в другом случае, с двух противоположных сторон, литература избегала всего того, что могло показаться незначительным, узко частным. Все частное казалось неинтересным, и повествование переносилось в сферу грандиозного, крупного, значительного. Так выработался стиль «монументального историзма», безраздельно господствовавший в XI—XIII веках и не допускавший появления всех тех элементов, из которых мог сложиться будущий

роман. Вся эта система стиля «монументального историзма» была строго подчинена интересам феодального класса, защите основ иерархического устройства феодального общества, защите идеи главенствующей роли князей и крупнейших представителей церкви во всех исторических событиях. Все посторонние вторжения в этот стиль шли снизу — от народа и сыграли, как это мы увидим в дальнейшем, огромную роль в прогрессивном движении литературы к более сложному изображению действительности.

Далее, с чем мы должны считаться, рассматривая причины, по которым жанр романа был совершенно чужд литературному творчеству древней Руси, это особая природа самих литературных жанров. Жанры в древней русской литературе имели не только литературные функции. Летописи были произведениями историческими и юридическими, необходимыми в политической жизни княжества. Их даже возили в обозе войск, как это было в походе Ивана III на Новгород. Жития святых читались в церкви и в монастыре. Они подразделялись на несколько видов в зависимости от их чисто церковного назначения (жития проложные, патеричные, минейные и др.). Проповеди, послания, поучения, как это видно уже по самим их названиям, применялись в церковной жизни по преимуществу, имели утилитарно-церковное назначение. Сборники типа «Пчелы», «Златоструя», «Златой чеши» и т. д. предназначались для чтения назидательного и церковно-практического, как пособия для произнесения правоучений и как материал для самообразования. Космографии, физиологии, «хождения» и пр. были явлениями не только средневековой литературы, но и средневековой науки. Только постепенно вырабатываются жанры чисто литературные. Этот процесс идет крайне медленно в XI—XVI веках и совершается с изумительной быстротой в веке XVII — на переходе к новому времени.

Роман мог возникнуть только на известной, при этом вполне развитой, стадии развития литературы, в пору, когда в свои законные права вступил художественный вымысел, когда литература стала действительно литературой и полностью отделилась от своих «деловых» и церковных функций, стала стремиться к занимательности, а затем и к широкому художественному обобщению. Теперь вниманием литературы стал пользоваться рядовой, лишенный высокого общественного положения, ничем не примечательный человек. Литература получила возможность интересоваться его внутренней жизнью, а потому отнюдь не «исторические», а обычные, присущие каждому человеку чувства, мысли, заботы и волнения заняли в литературных произведениях соответствующее место. Стало понятным желание человека выделиться из своей среды, человек вступил в борьбу за свое личное счастье и вошел в конфликт с окружающим миром.

Судьба рядового человека, сперва понимаемая в магическом смысле, с магической персонификацией этой судьбы в виде Горя Злочastia или беса, а затем вполне позитивно — как следствие его личных качеств, став центром литературных интересов, создала первые повествовательные произведения, включившие в себя элементы будущего романа.

Рассмотрим, как постепенно, шаг за шагом, создавались задолго до первых романов предпосылки для их появления.

## 2

Внутренняя жизнь отдельного человека (человека церкви или человека государства) начинает усиленно интересоваться составителей житийно-панегирических и исторических произведений с конца XIV — начала XV века.

По существу и в XI—XIII веках стиль «монументального историзма» был только господствующим стилем, но не единственным. В литературе XI—XIII веков мы найдем множество исключений, свидетельствующих о воздействии фольклора на литературу, о живых интересах писцов рукописей к психологии людей, к их частной жизни и личным чувствам, к изображению быта и природы. Эти исключения мы найдем и в летописи, и в житиях святых, и в проповеди, но больше всего их в наиболее известном произведении древнерусской литературы — «Слове о полку Игореве». В «Слове» мы видим по существу соединение двух стилей — монументально-исторического и народно-поэтического, судить о котором мы можем лишь отчасти по неполным остаткам его в том же «Слове о полку Игореве», в летописи и в некоторых других исторических произведениях, но отнюдь не по позднему народно-поэтическому творчеству XVII—XX веков, представляющему поздний, исторически сложившийся этап в развитии фольклора.

Вполне новый и цельный стиль в литературе развивается только с конца XIV—начала XV века, и строится он на основе интереса к психологическим состояниям человека.

Под влиянием начавшейся централизации государственной власти, новых социально-экономических условий, выдвинувших государственные интересы выше феодально-иерархических и породивших потребность в людях с высокими психологическими качествами, могущих преданно служить единому складывающемуся государству, интерес к внутренней жизни человека достиг крайней степени напряжения. Этот интерес усиливался веяниями южнославянского и византийского Предвозрождения, явившимися на Русь вместе со вторым южнославянским влиянием.<sup>4</sup>

Писатели живописуют с необыкновенной экспрессией гнев, ярость, любовь, терпение, зависть, ужас, чувство преданности до гроба, стойкость в вере, молитвенный экстаз, благоговение, непомерное честолюбие и т. д. Описание этих чувств, их бурных проявлений достигает очень большой экспрессии в литературе этого времени, особенно в Русском хронографе, в произведениях Епифания Премудрого и Пахомия Серба.

Стиль хронографа экспрессивен и чрезвычайно эмоционален. Автор прерывает себя восклицаниями, говорит о своих чувствах и о чувствах своих героев. Поступки людей, согласно хронографическому повествованию, обусловлены внутренними побуждениями. Христианские добродетели или пороки направляют людей в их деятельности. Неистовая злоба, ярость, гнев, зависть, гордость двигают поступками злых. Благочестие и нищелюбие, вера и смирение двигают силой добрых. Властители мечутся, обуреваемые страстями, или совершают подвиги благочестия. Характеристики людей крайне экспрессивны. Стремление к грациозности изображения, к гиперболам пронизывает изображение. Под влиянием страстей властители совершают чудовищные злодеяния, преодолевают необычайные препятствия. Внешние проявления чувств всегда преувеличены. Люди проливают «тучи слез», плачут по восьми месяцев подряд. Описание рыданий необыкновенно экспрессивны: люди руками «терзают» волосы на голове и бороду, бьются головами о землю.

Гнев, зависть до того велики, что служат иногда причиной смерти человека. Одержимые страстями, люди бессильны совладать с ними. Страсти персонифицируются, предстают в виде диких зверей (ярость — лев; хитрость — лисица и т. д.). Отсюда сравнение человеческого сердца со звериным логовом.

<sup>4</sup> См. подробнее: Д. С. Лихачев. Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России. Изд. АН СССР, М., 1958 (IV Международный съезд славистов. Доклады).

Литературное повествование пронизывается панпсихологизмом. Даже предметы мертвой природы, даже отвлеченные явления оказываются злыми, добрыми, награждаются людскими пороками и добродетелями. Земля не выносит злодейств императора Фоки-мучителя и испускает «безгласные вопли». При ослеплении императора Константина «сами стихии о беде плакали». Как одушевленные существа, ведут себя и города — Рим, Константинополь, Антиохия, Иерусалим. При этом всё движется резко и бурно, ничто не стоит: всепожирающие звери, бушующее море, тучи, ветер. Всё полно одушевленного движения, всё смятенно, всё ужасно, всё полно тайн и скрытого смысла.

Новый эмоционально-экспрессивный стиль в изображении человека находит отклик и в словесной форме, отличающейся резкой эмоциональностью. Изложение пронизывают многочисленные синонимы, сравнения, тавтологические сочетания, восклицания. Авторы часто твердят о том, что они бессильны описать события, внутреннюю жизнь человека, что им недостает слов и т. д.

Интерес к человеческим чувствам, страстям, резким душевным движениям, бурным проявлениям внутренней жизни человека привел к значительному обогащению литературы, однако характер человека еще не был открыт, внутренняя жизнь человека не имела еще развития — она была намечена только экстатическими взрывами чувств. В душевной жизни человека не замечалось развития, изменения происходили в нем мгновенно, под влиянием внезапных решений. Чудо занимало в этих переменах заметную роль, особенно в житиях святых, когда святой крестил язычников, когда сам он обращался к богу, принимал решение искать уединения в отдаленной местности и т. д. Чудо приходило на помощь писателю в тех случаях, когда ему надо было описать резкие перемены в человеке.

Жития святых и хронографическая литература начинали живописать кризисы душевной жизни человека. Человек, деятель истории (это особенно касается хронографа, а с XVI века и летописи) предстал перед читателем не как вневременная неизменяемая сущность, а со своей личной историей: одним он был в юности, другим оказывался в среднем и старческом возрасте.

Именно этот внезапный перелом, но уже не объясняемый чудом, изобразил в XVI веке А. Курбский в «Истории о великом князе московском». У Курбского Иван Грозный в начале своего царствования добродетельный и мудрый государь, в конце же — злодей, мучитель и безрассудный тиран.

XVI век отмечен необычайным интересом к биографиям исторических деятелей. Создается грандиозная портретная галерея деятелей русской истории — «Книга степенная царского родословия». В этих биографиях есть уже некоторые попытки изобразить душевные перемены без обращения к чуду как литературному приему. Еще больше этого стремления в «Летописце начала царства», посвященного биографии современника — царствующего Ивана Грозного, где с педантической обстоятельностью описываются все важнейшие события его царствования в приподнятом стиле и с пышной торжественностью, но где решениям Грозного приданы уже некоторые объяснения.

Несколько позднее «Летописца начала царства» создается и другой памятник, где идеализированная история Грозного играет существенную роль, — «История о Казанском царстве».

Изложение всех этих исторических сочинений XVII века, и в первую очередь Степенной книги, густо насыщено краткими характеристиками действующих лиц. В них отмечаются и внутренние побуждения, внутренние свойства действующих лиц, но «психологизм» этот только этикет-



ный — не более. Русские князья в них получают характеристики вполне официальные — они «благоверны», «премудрости и разума исполнены», «кипят духовным благовоением» и пр. Похвала князьям и церковным деятелям демонстрирует трудолюбивые усилия авторов создать пышные образы деятелей русской истории, обессмертить их память.

Придворный этикет подчиняет себе все попытки описать внутреннюю, душевную жизнь. Действующие лица ведут себя так, как им полагается в том или ином случае. Робкое «самосмышление» повествователя никогда не выходит за границы дозволенного и рекомендованного тому высокопоставленному лицу, о котором он рассказывает.

### 3

События «Смуты» начала XVII века сыграли выдающуюся роль в росте новых представлений о человеческой личности и в развитии повествовательного искусства. В число исторических деятелей самой истории были введены отнюдь не родовитые личности: «говядарь» Минин, безродный Болотников, многочисленные авантюристы-самозванцы и т. д. Сама действительность способствовала широкому обсуждению на земских соборах личностей, характеров, политических убеждений отдельных претендентов на царский престол. На «всенародных собраниях», в ополчениях и среди восставшего народа обсуждались те или иные деятели «Смуты»; политические «переметы» перебегали из одного лагеря в другой, а затем каялись, оправдывались, объясняли перемены своих убеждений и своей ориентации, выставляя тем самым напоказ все дремучие закоулки своих несложных душ.

В 1598 году состоялись первые выборы русского государя «всею землею». Характер государя стал предметом горячего обсуждения и споров. Будущий монарх, его способности, убеждения обсуждались в боярской думе, на соборах, среди ратников, в толпе народа у стен Новодевичьего монастыря, когда народ, подгоняемый приставами, «молил» Годунова царствовать в стране. Всё это, вместе с последовавшей затем крестьянской войной, вытравило из народного сознания старое отношение к монарху как к наследственному, богоизбранному и человеческому суду неподсудному началу. Отсюда изменялись и представления о государственных деятелях. Было открыто, что человек совмещает в себе и хорошие, и дурные черты, что черты эти складываются в определенный характер, что характер человека слагается постепенно под влиянием событий личной жизни и т. п.

Совершенно новое высказывание о правителях можно встретить в начале XVII века во многих произведениях, касавшихся событий «Смуты»: в «Словесах дней и царей» Ивана Хворостинина, в «Повести» Катырева-Ростовского, в «Сказании» Авраамия Палицына и др. Но особенно интересны эти высказывания во второй редакции Русского хронографа: «никто из земнородных не бывает чист от дьявольских ухищрений», «у каждого из земнородных ум может ошибаться и от доброго права совращаться злыми людьми» и т. д. Характеристики людей впервые становятся сложными, противоречивыми, сотканными из добрых и злых свойств характера. Авторы некоторых произведений (Иван Тимофеев) прямо заявляют, что они обязаны писать о добродетелях Годунова, поскольку они писали и о его злонаравии. Тимофеев считает даже, что только тогда никто его не упрекнет в несправедливости, когда он похвалу Борису Годунову будет соединять с упреками. Если же характеристика его будет только положительной или только отрицательной, то тем самым «обнажится» его «неправдование», т. е. необъективность.

Очень много внимания уделяют авторы начала XVII века различного рода мнениям о том или ином правителе, слухам о том, как относились в народе к тому или иному государственному деятелю. Говорится, например, о слухах, которыми сопровождалось убийство царевича Дмитрия, ссылка Нагих в Углич, возведение на патриаршество Филарета Никитича (отца будущего Михаила Романова) и т. д.

Человеческий характер показывается, следовательно, на фоне толков о нем. Народная молва окружает исторического деятеля. Государственный деятель перестает, следовательно, быть единственным вершителем исторических судеб своей страны. Постепенно всё больше и больше осознается роль народа.

Открытие писателями человеческого характера еще отнюдь не походило на то настоящее его открытие, которое произошло у писателей-реалистов XIX века, но и оно было достаточно выразительным. Было обнаружено, что свойства человеческой личности противоречивы, что эти свойства в известном смысле неповторимы, слагаются в целостное явление, в только данному человеку свойственное сочетание, что характер человека воспитывается средой, обстоятельствами его биографии и в какой-то степени может меняться, определяя в то же самое время его поведение.

#### 4

Замечательно, что чем сложнее становилось изображение внутренней жизни человека, тем сложнее становилось и описание окружающего его мира, природы, быта, народа, исторической изменчивости мира и т. д.

Связь появления литературного пейзажа с усложнением представлений о душевной жизни несомненна. В XI—XIII веках отдельные, очень краткие картины природы (в «Поучении» Владимира Мономаха, в «Слове на антипасху» Кирилла Туровского) имели свою цель раскрыть символическое значение тех или иных явлений природы, скрытую в ней божественную мудрость, моральные уроки, которые она преподает человеку. Птицы летят весной из рая на уготованные им места, большие и малые, так и русские князья должны довольствоваться своими княжениями, большими и малыми, и не искать больших, — так рассуждает на рубеже XI и XII веков Мономах. Весеннее пробуждение природы — символ весеннего праздника Воскресения Христова, — так рассуждает в XII веке Кирилл Туровский. Вся природа, с точки зрения авторов природоведческих сочинений средневековья, лишь откровение божие, книга, в которой можно читать о чудных делах всемогущего. Природа не имеет индивидуальных черт. Индивидуальность места никогда не описывается. Природа имеет значение только постольку, поскольку она дело божие или воздействует на людей засухой, бурей, холодом, грозой, ветром и т. д.

Однако еще в XV веке в изображении природы намечаются новые черты: буря в природе как бы вторит бурным излияниям человеческих страстей; тихая окружающая природа соответствует умиротворенному безмолвию подвижника. Пейзаж приобретает новое символическое значение: он уже символизирует собой не мудрость бога, а самые душевные состояния, как бы аккомпанирует им.

В XVI веке в «Казанской истории» мы найдем описание страданий русского войска от жажды на фоне изумительного описания жаркой безводной степи.

В XVII веке роль пейзажа еще более подымается, и здесь он приобретает конкретные местные черты. Описание природы Сибири в сибирских летописях не может уже относиться к другой местности, кроме Сибири. Даурский пейзаж в жизни Аввакума есть именно даурский пейзаж, и

вместе с тем это описание природы Даурии имеет уже все функции пейзажа, свойственного литературе нового времени. Он служит своеобразным обрамлением для душевных переживаний самого Аввакума, подчеркивает его смятенное душевное состояние, живописует титаничность его борьбы, его одиночество, создает эмоциональную атмосферу, пронизывающую весь рассказ.

Вместе с тем с того времени, как герои литературных произведений «спускаются на землю», перестают ходить на ходулях своих должностных положений, описываются как обычные люди, а не как князья, бояре, воины, святые, иерархи церкви и т. д., их всё теснее окружает быт. Этот быт плотнее всего обступает героев невысокого положения. Он помогает созданию тех все усложняющихся обстоятельств, в которые попадают герои литературных произведений, объясняет их мучения и служит той сценической площадкой, на которой разыгрываются перед читателем их страдания от окружающей несправедливости.

Быт проникает даже в чисто церковные произведения. С этой точки зрения особенно показательны два церковных произведения, которым литературоведы присвоили название «повестей»: «Повесть о Марфе и Марии» и «Повесть о Ульянии Осорьиной».

«Повесть о Марфе и Марии» в сюжетной своей основе — типичное сказание о перенесении святых из Царьграда на Русь, но этот сюжет вставлен в раму сугубо бытовых отношений. Перед читателем проходят местные спору мужей обеих сестер, бытовая обстановка длинного путешествия, погоня за чудесными старцами и т. д.

Так же как и в «Повести о Марфе и Марии», в «Повести о Ульянии Осорьиной» идеализируется «средний человек» — вполне «бытовая личность».

Ульяния внешне ничем не примечательная женщина: она родилась в семье служилого человека; как и все в те времена, она выходит замуж очень рано, в шестнадцать лет; муж ее — также обычный служилый человек. Ульяния рождает ему детей, ведет все «домовое строение» с помощью многочисленной челяди. Ее окружает семья — муж, свекор, свекровь, дети. Ей не только не удается осуществить своего заветного желания постричься в монахини, но порой нет даже возможности посещать церковь.

Идеализация ее образа идет своими путями, далекими от прежних житийных трафаретов. Она идеализируется в своих хозяйственных распоряжениях, в своих отношениях к слугам, которых она никогда не называла уменьшительными именами, не заставляла подавать себе воды для умывания рук или развязывать свои сапоги, а всегда была к ним милостива и заботлива, наказывая их «со смирением и кротостию».

Она идеализирована и в своих отношениях к родителям мужа, которым она кротко подчинялась. Она слушает и своего мужа, хотя он запрещает ей идти в монастырь. Свекор и свекровь передали ей в конце концов ведение всего хозяйства, увидев ее «добротою исполнену и разумну». И это, несмотря на то, что она потихоньку обманывала их, правда с благочестивыми намерениями. Не обходится в доме и без крупных конфликтов: один из слуг убивает ее старшего сына.

Прядение и «пяличное дело» рассматриваются в ее жизни как подвиги благочестия. Ночная работа приравнивается к ночной молитве: «Точно в прядивном и в пяличном деле прилежание велие имяше, и не угасаша свеча ея вся нощи».

Соединение бытовых подробностей с идеализацией придало последней особую убедительность, пленившую в свое время и В. О. Ключевского. Его известная лекция о «Добрых людях древней Руси» (1907) была составлена отчасти и на основании «Повести о Ульянии Осорьиной»,

свидетельствуя тем самым об особой художественной силе этого первого приобщения быта к литературе.

Думается, что и «Житие» протопопа Аввакума в той его части, в какой оно связано с житийной литературой, развивает традиции именно этого типа житий — житий, пронизанных бытом.

В XVII веке совершался процесс перехода от средневековых художественных методов в литературе к художественным методам литературы нового времени. Причина этого — в общеисторических переменах, позволивших В. И. Ленину относить к XVII веку начало «нового периода русской истории».<sup>5</sup> Эти общеисторические изменения были связаны с обострением классовой борьбы и повышением роли народа во всех областях общественно-политической и культурной жизни страны.

В литературе XVII века, в ее демократической части, как бы отражающей то наступление низов, которое выразилось в XVII веке в массовых городских и крестьянских восстаниях, есть своеобразные «прорывы в будущее», как бы отдельные предчувствия открытий, к которым придет литература XIX века. К таким своеобразным «прорывам в будущее» принадлежит в демократической литературе XVII века открытие ценности человеческой личности самой по себе, независимо от ее официального положения на лестнице феодальных отношений.

Человек, изображенный в произведениях демократической литературы, не занимает никакого официального положения, ибо его положение очень низко и «тривиально». Это просто страдающий человек. При этом он окружен горячим сочувствием автора и читателей. Его положение такое же, какое может иметь или имеет самый простой читатель. Он не поднимается над читателями ни своим официальным положением, ни ролью в исторических событиях, ни какой бы то ни было моральной высотой. Человек этот отнюдь не идеализирован. Напротив! Если во всех предшествующих средневековых стилях изображения человека этот последний был приподнят над читателем, представлял собой в известной мере отвлеченный персонаж, витавший в каком-то своем, особом пространстве, куда читатель в сущности проникнуть не мог, то теперь действующее лицо выступает вполне ему равновеликим, а иногда даже униженным, требующим жалости, а не восхищения.

Этот новый персонаж лишен какой бы то ни было позы, какого бы то ни было ореола. Это опрощение литературного героя, доведенное до пределов возможного: он наг, если же и одет, то в «гуньку кабацкую», он голоден, не имеет где преклонить голову, не признан родными и изгнан от друзей. Натуралистические подробности делают эту личность совершенно падшей, «низкой», почти уродливой. Но замечательно, что именно в этом стиле изображения больше всего выступает ценность человеческой личности самой по себе.

Этот человек всегда умен. На самой низкой ступени падения он сохраняет чувство своего права на лучшее положение. Он иролизует над собой и окружающими, он вступает в конфликт с окружающей средой. Но его борьба лишена внешнего героизма. Он описывается вполне бытовым языком. Он сам говорит этим бытовым языком. Опрощение человека ведет к изображению всех грубостей быта, описываемых также грубо. Сам автор не занимает позы проповедника, не поучает читателя. Он с ним беседует как с равным.

Человеческая личность эмансипировалась в России в XVII веке не в пышных одеждах людей, завоевавших себе в жизни высокое положение, не в ореоле славы, не под эгидой удачи, а в образе несчастного, погибшего, страдающего человека.

<sup>5</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 4, стр. 137.

И этот художественный метод изображения человека был предвестием великого гуманистического начала, лежащего в основе русской литературы XIX века с его живым сочувствием ко всем «униженным и оскорбленным», ко всем, кто страдает и кто не смог найти себе места в жизни.

## 5

Здесь не место объяснять всю сложность изменений, охвативших литературу XVII века на пути ее движения от средневековья к новому времени. Одним из ее величайших достижений было узаконение художественного вымысла, создание первых произведений, в которых действовали вымышленные герои с вымышленными именами в вымышленных обстоятельствах. С этим связано появление собственно литературных жанров, не отягощенных никакими практическими функциями, не предназначенных ни для чтения в церкви, ни для делового употребления. Появляется стихотворство, драма, переводятся приключенческие повести, окончательно оформляется жанр историко-бытовой повести и т. д.

Это появление чисто литературных форм и жанров сопровождалось характерным явлением: обилием пародий. Долго сдерживаемый юмор нашел себе выход в этих вполне несерьезных поделках, в этом вполне «бесцельном», с точки зрения сурового и серьезного взгляда на литературу предшествующего времени, жанре.

Демократические писатели XVII века забавлялись созданием пародий на челобитные, судопроизводственный процесс, лечебники, азбуки, дорожники, росписи о приданом и даже богослужение. Вместе с тем в литературу вступали разные «прохладные» и потешные сюжеты, различные забавные повестушки и описания приключений героев.

Все эти внешне «несерьезные» произведения были очень «серьезны» по существу. Только серьезность их была особая и вопросы в них стали подниматься совсем иные, не те, которые волновали торжественную политическую мысль предшествующего времени или проповедничество церковной литературы.

Серьезность вопросов, стоявших перед новой, демократической литературой XVII века, была связана с социальными проблемами своего времени. Авторы непритязательных демократических произведений XVII века начинали интересоваться вопросами социальной несправедливости, «безмерная» нищета одних и незаслуженное богатство других, страдания маленьких людей, их «босота и нагота». Впервые в русской литературе трехи этих людей вызывали не осуждение, а симпатию. Безвольное пьянство и азарт игры в «зернь» вызывали сочувствие или сострадательную усмешку. Беззлобие в отношении одних оборачивалось величайшей злостью против других, которые «внидоша в труд» бедных, «черт знает на что деньги берегут» и не дают есть голым и босым.

Новый герой литературных произведений не занимает прочного и самостоятельного общественного положения: то это купеческий сын, отбившийся от занятий своих родителей (Савва Грудцын, герой повести о Горе Злочастия, герой повести о купце, купившем мертвое тело), то это недовольный своим положением певчий (в «Стихе о жизни патриарших певчих»), то спившийся монах, то домогающийся места иерей и т. д. Отнюдь не случайно появление в литературных произведениях XVIII века огромного числа неудачников или, напротив, героев, которым, что называется, «везет», — ловкачей вроде Фрола Скобеева или благородных искателей приключений вроде Еруслана Лазаревича. Эти люди становятся зятьями бояр, они легко женятся на царских дочерях, получают в приданое полкоролевства, переезжают из государства в государство или оказываются на необитаемом острове. Их неустроенность, фатальная их не-

удачливость или, напротив, необыкновенное счастье позволяют развивать сложные и занимательные сюжеты совершенно нового типа.

Представления об удачливости или неудачливости героя развиваются параллельно с представлениями о судьбе героя. Судьба, доля, «приставленный» к человеку бес или персонифицированное «Горе Злочастье» заступает место пышного общественного положения, которое было характерно для героя предшествующих веков. Это то новое, устойчивое начало, которое начинает играть в сюжетном развитии повествовательных произведений XVII века исключительную, важную роль.

Исследование народных представлений о «судьбе-доле» показывает, что представления родового общества об общей родовой, прирожденной судьбе, возникшие в связи с культом предков, впоследствии сменяются идеей личной судьбы, судьбы, индивидуально присущей тому или иному человеку, судьбы не прирожденной, но как бы навешанной со стороны, в характере которой повинен сам ее носитель.

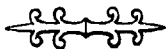
В русской книжности предшествующих веков (XI—XVI) отразились по преимуществу пережитки идей прирожденной судьбы, судьбы рода. Это родовое представление о судьбе редко персонифицировалось, редко приобретало индивидуальные контуры. Эти представления о родовой судьбе служили средством художественного обобщения в «Слове о полку Игореве». «Слово» характеризует внуков по деду. Образ множества внуков воплощался в одном деде. «Ольговичи» характеризуются через Олега «Гориславича», полоцкие «Всеславичи» через Всеслава Полоцкого. Автор «Слова» прибег к изображению родоначальников для характеристики князей, их потомков, причем для характеристики их общей судьбы — их «неприкаянности».

В XVII веке с развитием индивидуализма судьба человека оказывается его личной судьбой. Судьба человека воспринимается теперь как его второе бытие и часто отделяется от самого человека, персонифицируется. Эта персонификация происходит тогда, когда внутренний конфликт в человеке — конфликт между страстью и разумом достигает наивысшей силы. Судьба отнюдь не прирождена человеку. Вот почему и в «Повести о Горе Злочасти» Горе появляется перед молодцем только на середине его жизненного пути. Оно сперва является ему в ночном кошмаре, а затем внезапно, из-под камня, предстает перед ним наяву в момент, когда молодец, доведенный до отчаяния нищетой и голодом, пытается утопиться в реке. Оно требует от молодца поклониться себе до «сырой земли» и с этой минуты неотступно следует за молодцем. Горе показано как существо, живущее своей особой жизнью, как могучая сила, которая «перемудрила» людей и «мудряе» и «досужае» молодца. Молодец борется с самим собой, но не может преодолеть собственного безволия и собственных страстей, и вот это ощущение ведомости чем-то посторонним, вопреки голосу разума, порождает Горе. Избыв Горе, освободиться от беса можно только с помощью божественного вмешательства, и вот молодец избавляет от Гора монастырь.

Еще более многозначителен в отношении своей сюжетной роли бес в «Повести о Савве Грудцыне». Бес также возникает перед Саввой внезапно, как бы вырастает из-под земли, тогда, когда Саввой полностью вопреки рассудку овладевает страсть и когда он перестает владеть собой. Савва носит в себе «великую скорбь», ею он «истончи плоть свою», он не может преодолеть влекущей его страсти. Бес — порождение его собственного желания, он появляется как раз в тот момент, когда Савва подумал: «... еже бы паки совокупитися мне с женою оною, аз бы послужил диаволу». Так же как и в «Повести о Горе Злочасти», героя освобождает только божественное вмешательство. Савву спасает чудо, свершившееся с ним в церкви.

«Повесть о Савве Грудцыне» не случайно называют первым русским романом. В ней и в самом деле есть в зародыше многие элементы будущего романа. Это произведение могло явиться только в результате многовекового развития литературы, в результате допущения в литературу открытого вымысла, вымышленного героя, в результате полного освобождения литературных жанров от «деловых», внелитературных функций, в результате появления глубокого интереса к человеческой личности самой по себе, вне ее служебного положения и внедрение в литературу быта, бытового окружения. В «Повести о Савве Грудцыне» налицо развитие сюжета нового типа, обусловленного не событиями истории, а личными качествами героя, его страстью, его безволием, его личной удачливостью или неудачливостью.

Освобождение личности, рассматривавшейся в средневековье только как часть корпорации, и освобождение литературы от подчинения внелитературным функциям явились главнейшими предпосылками для возникновения первых предшественников русского романа.





## ГЛАВА II

# ЗАРОЖДЕНИЕ РОМАНА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII ВЕКА

### 1

В русской литературе XVIII века поэзия, драматургия и повествовательная проза развивались неравномерно. В отличие от письменной литературы предшествующих веков, где преобладали различные прозаические виды и жанры, в литературе XVIII века, с 20-х по 80-е годы, поэзия, а позднее и драматургия идейно и художественно далеко опередили журнальную повествовательную прозу этого времени. Самые значительные художественные достижения русской литературы XVIII века были осуществлены в поэтической (стихотворной) форме (оды Ломоносова, Державина, басни Сумарокова, «Душенька» Богдановича) или в жанрах драматургии (комедии Фонвизина, Княжнина, трагедии Сумарокова и Княжнина).

Проза до последнего десятилетия XVIII века, до появления «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева и «Писем русского путешественника» Карамзина, занимала в русской литературе положение второстепенное. В поэтических созданиях Ломоносова и Державина, в комическом пафосе Фонвизина с наибольшей силой и глубиной выразились национальное самосознание и прогрессивная общественная мысль эпохи.

Все основные критические и полемические литературные сражения XVIII века касались принципов и судеб поэзии и драматургии и почти не затрагивали вопросов развития прозаических жанров.

Русская прозаическая повествовательная литература XVIII века в очень слабой степени усваивала художественные достижения русской поэзии своего времени.

Поэтическое наследие Ломоносова и Державина только в оценке русской романтической поэзии и критики 20—30-х годов XIX века получило глубокое художественное истолкование и было оценено как важный этап в подготовке расцвета русской литературы и русского романа в творчестве Пушкина и Гоголя.

Большое значение для развития русской повествовательной литературы последней четверти XVIII века имели комедии Фонвизина, у которого русские прозаики учились сатирическому освещению быта. В целом же развитие повествовательных прозаических жанров в XVIII веке не привело (до Радищева и Карамзина) к созданию значительных произведений, дающих такой охват жизненных явлений, такую разработку общественных типов, которые в какой-либо мере могут быть соотнесены с русским романом эпохи его классического развития.

Это не значит, что русская повествовательная проза XVIII века совершенно не занимает никакого места в предыстории русского романа.

В журнально-сатирической прозе, в повестях и романах, в «путешествиях» и «дневниках» русских прозаиков XVIII века постепенно накапливался литературный опыт, в какой-то мере сказавшийся на развитии ряда повествовательных жанров первой четверти XIX века, а через них и в прозаической повествовательной литературе пушкинско-гоголевской эпохи.

В предыстории русского романа должна быть отмечена роль повествовательной литературы конца XVII—первой половины XVIII века. Ее развитие имело два этапа: с конца XVII до конца 20-х годов и с начала 30-х до 50-х годов XVIII века. Это были одновременно и два различных по своему содержанию этапа истории русского государства, которые оказали существенное влияние на характер повествовательной прозы каждого периода.

За рукописной повествовательной прозой конца XVII—первых десятилетий XVIII века в научной литературе давно уже утвердилось название «повести петровского времени».<sup>1</sup> И в самом деле, эти произведения объединяют целый ряд общих черт, которые живо отличают их от предшествующей рукописной (русской и переводной) повести и от последующих повествовательных сочинений.

Наиболее характерной особенностью повестей петровского времени является отражение в них ряда новых социальных и политических проблем этого периода. В конкретных условиях конца XVII—начала XVIII века, когда правительством Петра I проводилась острая борьба с косным и устаревшим государственным аппаратом, когда ставился вопрос о новых кадрах и готовилась «Табель о рангах», когда посылали «в науку за море», пропаганда авторами повестей того времени необходимости оценки человека не по происхождению, а по личным заслугам, изображение страстного стремления героев познать «науки», желание показать высоту духовного облика рядового, обычного молодого человека служили целям формирования гражданского сознания.

Герой повестей петровского времени значительно отличается от литературных героев XVII века. Он не знатен, не богат. Чаще всего это сын обедневшего дворянина. Он уходит из отчего дома, усердно занимается «науками», достигает личными заслугами и трудолюбием высокого положения в жизни.

Наиболее характерный герой для повестей петровского времени — матрос Василий<sup>2</sup> («Гистория о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королевне Ираклии Флоренской земли»<sup>3</sup>). Его отец при-

<sup>1</sup> В данном разделе не затронут вопрос о рукописных переработках в первой половине XVIII века произведений предшествующего времени и позднейших переписках повестей первой половины XVIII века. Цель последующего изложения — уяснить место повествовательной прозы первой половины XVIII века в возникновении русского романа — определила характер привлекаемого материала.

<sup>2</sup> П. Н. Берков в статье «О так называемых „петровских повестях“» (Труды Отдела древнерусской литературы (ТОДРЛ), т. VII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 419—428) относит к повестям петровского времени только «Гисторию о российском матросе Василии». По нашему мнению, эта повесть является наиболее типичной, но не единственной.

<sup>3</sup> Издана Л. Н. Майковым — «Журнал Министерства народного просвещения», 1878, ч. 200, отд. II, стр. 173—219; перепечатана: Л. Майков. Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII вв. СПб., 1889, стр. 165—190; Русские повести XVII—XVIII вв. Под редакцией В. В. Сиповского, СПб., 1905, стр. 108—128; Б. И. Дунаев. Библиотека старорусских повестей. XVIII век. Петровская эпоха. М., 1914; отрывок по списку, хранящемуся в Калининском областном архиве, напечатан в журнале «В наши дни» (Калинин, 1936, № 2, стр. 135—141); по тому же списку полностью издан Г. Н. Моисеевой — ТОДРЛ, т. X, 1954, стр. 369—387.

шел в «такую скудость», что «не имелше у себя пищи». Василий, получив благословение отца, «прииде в Санктпетербурх и записался в морской флот в матросы». Своими знаниями он отличается от «протчих матрозов». Вскоре его выбирают в «старшие». Василий добивается того, что его посылают в Голландию «для наук арихметических и разных языков». Преодолев множество препятствий, которые встретились на его пути, Василий становится флоренским королем.

К «наукам» в «иностранных государствах» стремится и дворянин Александр («Гистория о храбром российском ковалере Александре и о любительницах ево Тире и Елеоноре»<sup>4</sup>). Он едет во Францию и там выделяется среди «ковалеров» не только «красотою», но и «острою разума». Александра приглашают к своему двору английский и французский короли, его уважают знатные «рыцари».

Шляхецкий сын («Гистория о некоем шляхецком сыне, како чрез высокую и славную свою науку заслужил себе великую славу и честь, и ковалерской чин, и како за добрые свои поступки пожалован королевичем в Англии»<sup>5</sup>) также становится профессором в Академии наук, а позднее «действительным тайным советником, генералиссимусом» и «королевичем» в Англии только благодаря своим знаниям и «острому уму».

Все герои повестей петровского времени — Александр, Василий, шляхецкий сын — обладают примечательными качествами характера: они не только «остры умом» и сильны в «науках», но и смелы, решительны, честны в личных отношениях. Они и талантливы: пишут сочинения, исполняют арии, танцуют, отличаются внешней красотой.

Всеим своим складом и личной судьбой эти новые люди сильно отличаются от литературных героев XVII века. Молодец «Горя Злочастия» и купеческий сын Савва Грудцын потеряли себя, едва переступив порог отцовского дома. Беды и несчастья, которые обрушились на них, сломили волю героев, заставили их уверовать в бесповоротность «судьбы». Монастырские стены явились последним прибежищем опустошенного Молодца и измученного Саввы.

Герои повестей петровского времени, в отличие от своих предшественников, торжествуют в жизни. Неудачи и несчастья не ослабляют их, а, напротив, дают возможность проявиться лучшим чертам их характера.

Наряду с образами новых героев в повестях петровского времени поновому показана женщина. В повестях XVII века (о Марфе и Марии, об Ульянии Осорьбиной) характер женщины раскрывается в рамке сугубо бытовых отношений. В Татьяне, жене Карпа Сутулова, и Аннушке, невесте, а затем жене Флора Скобеева, уже налицо некоторые черты героинь петровского времени.

Петровская эпоха принесла значительные изменения в литературный образ женщины. И это понятно. Впервые женщина стала «дамой», стала появляться на ассамблеях, где она могла свободно встретиться, разговаривать и танцевать с незнакомыми людьми, она могла бывать на открытых публичных гуляниях. Женщина стала играть большую роль и в политической жизни страны.

В повестях петровского времени женским образам отведено очень большое место. Раскрытие идейного замысла произведения, внутреннее развитие сюжета стоит в тесной связи с характеристикой героини, изображением ее взаимоотношений с героем и манеры поведения с другими людьми. Женщина в повестях петровского времени показана исключи-

<sup>4</sup> Опубликовано в пересказе М. И. Сухомлиновым — «Библиотека для чтения», 1858, № 12, стр. 1—8; отрывок напечатан Л. Н. Майковым в его «Очерках из истории русской литературы XVII и XVIII вв.» (стр. 204—210); полностью текст дан В. В. Сиповским в «Русских повестях XVII—XVIII вв.» (стр. 130—179).

<sup>5</sup> Текст издан Г. Н. Моисеевой — ТОДРП, т. XIII, 1957, стр. 530—540.

тельно в сфере любовных отношений: все героини повестей начала XVIII века — возлюбленные, невесты, но не жены. И это очень важно. В своих отношениях к мужчине они не связаны внешними узами, а руководствуются исключительно силой чувства, которому предаются полностью, безгранично, самозабвенно. Выбор избранника не зависит от его происхождения. Скорее наоборот: героини оставляют знатных женихов ради любви обыкновенного молодого человека, наделенного «красотою и остротою разума». Так, простого российского матроса Василия Кориотского преданно и нежно любит дочь флоренского короля Ираклия, отвергнувшая притязания флоренского адмирала. Сыну «небольшого» шляхтича сама признается в любви цесаревна, а позднее и английская королева. Дворянин Александр увлекает пасторскую дочь Елеонору, генеральскую дочь Гедвиг-Доротею и, наконец, дочь французского гофмаршала Тиру. Женщины эти умны, образованны, решительны. Они смело борются за свое счастье, предпочитая смерть разлуке с возлюбленным. Из-за любви умирает Елеонора, узнавшая об измене Александра, закалывает себя мечом Тиры над мертвым телом своего любимого, ради которого она оставила родину и отцовский дом. На могиле шляхецкого сына убивает себя цесаревна. Узнав о гибели шляхецкого сына, «яко свеча угасе» и английская королева. Ираклия, принужденная под угрозой смерти скрыть от родителей правду о своем спасителе матросе Василии, облекается в траур, отказывается от пищи.

С характеристикой образов женщин в повестях петровского времени связано появление нового понимания любви. В повестях второй половины XVII века, как известно, были попытки обрисовать любовную страсть. Но это чувство рассматривалось как запретное, как «бесовское наваждение», за которое герои несут возмездие. Но уже в повести о Фроле Скобееве можно видеть иное отношение к любовным чувствам людей. Автор не осуждает Фрола, а вместе с ним весело подтрунивает над ловкостью и находчивостью «ябедника», сумевшего вызвать к себе любовь знатной боярышши Аннушки.

В повестях петровского времени не только не осуждаются любовные чувства людей, но, напротив, описание отношения к ним героя служит критерием для оценки всей его деятельности. Писателей восхищает сила чувства героев, их верность в любви. Глубокая вера в подлинную красоту и важность человеческих чувств побуждает писателей раскрыть «психологию» любви, ее сложность и многогранность. С этой целью авторы вводят в повествование письма героев, их «арии»-песни. Авторы повестей показывают не только светлые стороны человеческих отношений, но и тяжелые переживания, разочарования, гибель надежд. Герои много страдают, их любовь проходит через многочисленные испытания.

Русская литература не выработала еще к этому времени достаточно выразительных средств речи для изображения любовных чувств. Военный, политический и канцелярский язык петровского времени быстро обогатился варваризмами, пришедшими вместе с новыми понятиями. Отношения же людей, о которых хотели рассказать авторы повестей, в быту еще только складывались. Авторы повестей первых десятилетий XVIII века оказались в очень сложном положении: они должны были найти языковые средства для отображения новых понятий, которых не знала предшествующая литература.<sup>6</sup> В самом деле, изображение любви в романе о Савве Грудцыне не выходит за рамки традиционного изображения «греха».

<sup>6</sup> Известно, к каким словообразованиям должен был прибегнуть В. К. Тредиаковский, когда в 1730 году он предпринял перевод на русский язык французского любовного романа «Езда в остров любви». В его переводе много искусственных слов, таких, как «любовность», «любление», «глазозлюбность» и др.

В повестях же петровского времени авторы стремились не только воспроизвести, сделать зримыми поступки героев, но и передать слова, которыми они выражали свои чувства, желания и даже мысли. Матрос Василий, увидев королеву Ираклию, «паде от ее лепоты на землю, яко Людвик, королевич ираклийский, паде от прекрасныя цесаревны Флоренти римския...», и рече: „Государыня прекрасная девица! Какова ты роду и как суды взята?“ Отвеща девица: „Господин добрый молодец! Я тебе, государю, о себе донесу“.<sup>7</sup> Ираклия Василия «возлюбила не телесным люблением, но сердечным». Александр, увидев Елеонору, «был всю ночь в великом desperате» (от латинского *desperatus* — отчаяние). От любви к Елеоноре на Александра «прииде... жестокая горячка». «Несчастье свое вспоминая», «в размышлении о несклонной Елеонориной любви» Александр пел «арию». Александр и Тира клянутся в любви «от трех ран истекшей кровью». Описание клятвы шляхецкого сына и цесаревны ярко и впечатляюще. Цесаревна «взя нож и обнажи грудь, и разреза мало, и взял перо и бумагу, и написа кровью тако: „Не хочу иметь в сем свете достойного мне супруга, кроме тебе...“, и приступль вручи ему письмо, и обливаясь слезами, и даде любезное целование во уста, во очи и во уши».<sup>8</sup>

Изображение внешних проявлений человеческих чувств в повестях петровского времени связано с традициями древнерусской литературы.<sup>9</sup> Переживания людей показываются чрезвычайно напряженно: для характеристики действий человека писатели прибегают к гиперболам, ярким метафорам, эмоциональным оценкам. Герои повестей от несчастной любви заболевают и даже умирают. В припадке ревности они раздирают на себе одежду, волосы, бьются головой о землю, до иступления проливают слезы, так что «плачевные гласы... пронзают облака». В радости они расцветают «аки тюльпан», не замечают боли, когда рассекают себе грудь, чтобы кровью подтвердить свою верность в любви.

Описание душевных переживаний привлекалось в литературе XV—XVII веков почти исключительно с назидательной целью. Внутренний смысл его состоял в показе отношения к этим переживаниям самого автора. В повестях первых десятилетий XVIII века обрисовка человеческих чувств, при этом исключительно любовных, не имеет никаких «деловых функций». Авторы этих повестей изображают любовные переживания героев с целью наиболее полно раскрыть их характеры, проявляющиеся в психологических переживаниях, для того чтобы показать причины и взаимосвязь их поступков.

Описывая любовные чувства людей, авторы повестей петровского времени использовали также опыт русского народно-поэтического творчества, давшего прекрасные образцы любовной лирики. Народная речь живо ощущается в диалогах героев, в манере их обращения: добрый молодец, государь мой батюшко и др. Влияние народных песен можно отметить и в поэтической системе «арий».

Несомненно важную роль в выработке художественных приемов изображения любовных чувств человека сыграл переводный, авантюрно-рыцарский, любовный роман. Распространенные в многочисленных списках и различных редакциях повести о Бове-королевиче, о Петре Златых Ключах

<sup>7</sup> Государственный исторический музей, собрание музейное, № 1283, л. 309.

<sup>8</sup> ТОДРЛ, т. XIII, стр. 531—532.

<sup>9</sup> Как установлено П. Н. Берковым, в 1720—1730-х годах группа русских литераторов систематически переводила на русский язык французские любовные романы, «опираясь на традиции старорусской повести» (П. Н. Берков. Иван Шашкин — литературный деятель 1740-х годов (К истории русского романа: от рукописной старорусской повести к печатному роману). В сб.: Вопросы изучения русской литературы XI—XX веков. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 51).

чей, о Мелюзине, о царе Оттоне (Октавиане), о Франце Венециане, Долгоруке и другие способствовали развитию интересов к необыкновенным приключениям героев, к их переживаниям. В переводных романах и повестях русский читатель мог почерпнуть образцы «галантного» обращения с женщиной, выражения рыцарского поклонения ее красоте. Поэтому не случайно, описав, как российский матрос Василий объяснялся с королевною Ираклией, автор тут же упомянул о Лодвике (в приведенной цитате — Людвик), королевиче рахлинском, который также «паде на землю» «от лепоты» римской королевны Флоренты. Рассказ о Людвике и о Сидоне входил в состав широко известной повести о «Семи мудрецах», переведенной в России с польского языка в конце XVII века.

Переводной литературе отчасти обязана повесть петровского времени и некоторыми особенностями своей художественной формы. Все повести отличаются сложностью и занимательностью фабулы, острое развитие любовной интриги. Нередко сюжет повести петровского времени в какой-то своей части соприкасается с переводным авантюрно-рыцарским или любовным романом. Однако при этом повести отнюдь не являются простым переложением переводных памятников: сложный и разнообразный по своим элементам сюжет использован в них для наиболее полного раскрытия замысла, всегда подчиненного общественно важной теме.

К этому следует добавить, что переводные романы не могли бы оказать влияния на художественные особенности повестей петровского времени, если бы в самой русской литературе не произошли существенные изменения. Достижения общественной мысли, развитие новых, чисто литературных по своему характеру жанров, узаконение художественного вымысла подготовили появление нового героя повестей петровского времени. Критерий оценки человека не с точки зрения церковной идеологии был принципиально новым в повестях петровского времени, значительным шагом в секуляризации русской литературы. Авторы повестей стремились подчеркнуть ценность человеческой личности независимо от положения героев на иерархической лестнице вне зависимости от их происхождения.

Новый, художественный образ героя становился знаменем своего времени, он выражал передовые общественные идеи, характерные именно для петровского времени.

Своеобразной чертой повестей петровского времени является то, что во всех этих произведениях события происходят не в России, а за границей: во Франции, Англии, Австрии (Цесарии), Германии, Италии, Испании, Египте, Америке и Китае. Стремление авторов перенести описание действия в «иностранные государства» объясняется тем интересом к далеким странам и заморским путешествиям, который был характерен для людей петровского времени — эпохи, покончившей с замкнутостью Руси, открывшей для русского дворянства и купечества «окно в Европу».

Повести петровского времени выразили только одну из характерных черт идеологии дворянской абсолютистской монархии, созданной усилиями Петра I и его сподвижников, которые опирались на дворянство и купечество в борьбе с боярством, отстаивавшим старомосковские порядки, и с народными массами, сопротивлявшимися усилению фискального гнета и широким военно-строительным мероприятиям государства, так как последние осуществлялись при помощи принудительного труда и стоили народу тяжелых жертв. Такой чертой был жизненный оптимизм, основанный на практическом отрицании сословного неравенства и утверждении доступности жизненных благ и успехов удачливому и деятельному герою вне зависимости от его происхождения.

Послепетровская дворянская монархия в значительной степени распростилась с тем, что составляло основной пафос идеологической борьбы

Петра I и его сторонников — с идеей служения общенациональному государственному долгу, перед которым принцип «породы» терял свое значение и выдвигался принцип личных заслуг.

Это изменение отразилось и на развитии русской повествовательной прозы 1730—1750-х годов.

Из повествовательной литературы был изгнан и образ обедневшего дворянина, добившегося высокого положения в жизни «умом» и «науками». На смену ему снова пришли королевичи и царевичи, которым успех в жизни был обеспечен по праву рождения и воспитания.

Знатное происхождение имеют Карл и София — они дети «гишпанского министра Вильгельма», который находится при дворе французского короля («Повесть о гишпанском дворянине Карле и сестре его Софии»<sup>10</sup>). В «Истории королевича Архилабана»<sup>11</sup> герой — сын «немецкого государства короля Фридерика», в «Истории о Ярополе цесаревиче»<sup>12</sup> Яропол — королевский сын. Король и королева — герои «Истории о португальской королеве Анне и о гишпанском королевиче Александре»,<sup>13</sup> королевич Дикароний — герой «Истории о гишпанском королевиче принце Дикаронии и о французской принцессе Елизавете»,<sup>14</sup> «Благороден и зело богат» французский шляхтич Александр — герой «Истории о некоем французском шляхтиче, именем Александре, како утвержден бысть в Цесарии цесарем, и о цесаревне Вене».<sup>15</sup>

Внешне «истории» 30—50-х годов XVIII века напоминают повести первых десятилетий XVIII века. И это понятно: они прошли через художественный опыт своих предшественников. Им свойственны те же языковые особенности, которые характеризуют повести петровского времени. Герои их также отличаются «остротой ума», внешней красотой, умеют играть на музыкальных инструментах, события повестей также происходят не в России, а за ее пределами. Но занимательность сюжета этих «историй», связанная в первую очередь с традициями воинских, сказочных («Истории» об Архилабоне и Ярополе<sup>16</sup>) или переводных повестей («История о некоем французском шляхтиче, именем Александре...», «История» о Дикаронии), не подчинена, как в повестях петровского времени, общественной теме, характеристика образа героя не влечет за собой развития сюжета. Повествовательная литература 30—50-х годов получила свое дальнейшее развитие в авантюрной повести конца XVIII века. Такова была, например, «Повесть о приключении аглинского милорда Георга и о бранденбургской маркграфине Фридерике Луизе»,<sup>17</sup> изданная Матвеем Комаровым в 1782 году, выдержавшая в конце XVIII и начале XIX века огромное количество лубочных изданий. Эту повесть имел в виду Некрасов в поэме «Кому на Руси жить хорошо», там, где он

<sup>10</sup> Издана П. Н. Берковым и В. И. Малышевым — ТОДРЛ, т. IX, 1953, стр. 416—426.

<sup>11</sup> Издана В. В. Сиповским — Русские повести XVII—XVIII вв., стр. 90—107.

<sup>12</sup> Там же, стр. 180—241.

<sup>13</sup> Издана Л. А. Дмитриевым и Ю. М. Лотманом — ТОДРЛ, т. XVI, 1960, стр. 498—505.

<sup>14</sup> М. В. Николаева. Неизвестная повесть первой половины XVIII в. «Ученые записки Ленинградского гос. педагогического института им. Герцена», т. 184, вып. 6, 1958, стр. 17—41.

<sup>15</sup> Издана Г. Н. Моисеевой — ТОДРЛ, т. XVII, 1961, стр. 310—320.

<sup>16</sup> М. В. Николаева. История о Ярополе царевиче и сказочно-былинная традиция. ТОДРЛ, т. VII, стр. 52—66.

<sup>17</sup> В списках это произведение называется «Повесть о аглинском милорде Георге и маркграфине Марцмирисе».



мечтал о будущем времени, когда крестьянин «Белинского и Гоголи».. а «не милорда глупого» «с базара понесет».<sup>18</sup>

Даже повести последующих десятилетий, возникшие под непосредственным влиянием повестей петровского времени, переработавшие их отдельные эпизоды или мотивы (как, например, «История о российском купце Иоанне»), не сохранили той значительности идейного содержания, которая отличала их непосредственных предшественников.

Художественные особенности петровских повестей оказали известное воздействие на последующую литературу. Непосредственное влияние их испытала рукописная повесть 40—50-х годов XVIII века. С петровскими повестями эти произведения сближают некоторые черты художественного облика, внешняя схожесть характеристик героев («острота разума»), язык сочинений. Но внутреннее наполнение образов в этих повестях противоречит авторским оценкам (например, «ум» героев не проявляется в их поступках).

Наиболее ценные художественные достижения петровских повестей получили дальнейшее развитие в русском романе 60—70-х годов XVIII века. Интерес к личной судьбе простого, обыкновенного человека, оправдание его чувств, внимание к бытовым обстоятельствам жизни — черты, характерные для петровских повестей, получили дальнейшее развитие в творчестве Ф. А. Эмина и М. Д. Чулкова. Таким образом, петровские повести как бы совместили в себе в неразвитой, зародышевой форме некоторые черты будущего литературного развития русского романа.

## 2

Роман появляется в русской литературе в середине XVIII века. Его последующее сложное и противоречивое развитие может быть понято и правильно объяснено только в связи с общим движением русской повествовательной прозы.

Обширный и разнообразный поток повествовательных произведений иноземного и отечественного происхождения еще с середины XVII века стал важной частью общелитературного развития на пути к созданию новой литературы — светской по духу и по содержанию, занимательной, свободно обращающейся и с вымыслом и с жизненным материалом.

Однако утверждение в 1730—1740-х годах в России классицизма задержало и осложнило ход развития русской бытовой повести, отодвинуло ее с магистрального пути литературы. Основоположники классицизма — Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков, как просветители и рационалисты, считали повествовательную рукописную литературу конца XVII — начала XVIII века порождением средневекового варварства и невежества, недостойной внимания просвещенного гражданина новой, созданной Петром I России. Вслед за Ломоносовым, презрительно отзывавшемся о «Бове»,<sup>19</sup> иронические суждения о повествовательной литературе на-

<sup>18</sup> Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. III, Гослитиздат, М., 1949, стр. 186.

<sup>19</sup> Ломоносов, выражая, по-видимому, общее для русских литераторов 1740-х годов отношение к роману, писал в своем «Кратком руководстве к красноречию» («Риторике») (1747): «Вымыслы разделяются на чистые и смешанные. Чистые состоят в целых повествованиях и действиях, которых на свете не бывало, составленных для нравоучения. Сюда надлежит из древних авторов Езоповы притчи, Апулея басня о золотом осле, Петрониев сатирикон, Лукиановы разговоры; из новых — Барклаева Аргенида, Гулливерово путешествие по неизвестным государствам и большая часть Еразмовых разговоров. Французских сказок, которые у них романами называются, в числе сих вымыслов положить не должно, ибо они никакого

чала века стали повторяться в журнальных критических выступлениях вплоть до середины 1780-х годов, еще у Державина в «Оде к Фелице» (1782) вельможный невежда так характеризует себя:

Мой ум и сердце просвещаю,  
Полкана и Бову читаю...<sup>20</sup>

В литературной теории и творческой практике русского классицизма прозе вообще отводилось очень незначительное место. К числу литературных прозаических жанров относилось только «слово» — речь, строившаяся по строгим законам риторического искусства. Сюжетная, повествовательная проза вообще для классицизма была за пределами собственно «литературы». Литературой была поэзия; поэтическое слово, в идеале доведенное до смысловой прозрачности, должно было выражать истину, т. е. рациональную схему мира и человека. Повествовательная русская проза, которую видели вокруг себя основоположники новой литературы XVIII века, вся еще проникнута стихией чудесного и случайного, она в этом смысле еще близка к фольклору, несмотря на свое иной раз несомненное нерусское происхождение. Ее герой подчинен событиям, его приключения занимательны, а не назидательны; мораль этой прозы для рационалистов-классиков сомнительна, а часто, что еще хуже, отсутствует совсем. Герой живет не интересами гражданского общества; он индивидуалистичен и при всей своей примитивности и условности верен эмпирической истине — реальным интересам господствующего сословия дворянско-бюрократической монархии на послепетровской стадии ее развития. Несомненно, что покровителям Ломоносова, конечно, была ближе бездумная погоня за фортуной и амуром в «Истории о Александре, российском дворянине», чем суровый стоический идеал гражданственности и служения общему благу, к которому призывали оды Ломоносова и трагедии Сумарокова.

По мере того как повествовательная проза (переводная и оригинальная) получала всё большее развитие в русской литературе середины века, менялось и отношение к повествовательным прозаическим жанрам у представителей русского классицизма. Характерно в этом смысле, что при переиздании своей «Риторики» в 1759 году Ломоносов сильно смягчил свою отрицательную характеристику романа как литературного жанра, совсем опустив обвинения в «развращении нравов человеческих», в «закоснении», в «роскоши и плотских страстях».<sup>21</sup> Херасков, разделявший в начале 1760-х годов сумароковское отношение к роману, сам выпускает в 1768 году философско-политический роман «Нума Помпилий». Не приравнивая роман к ведущим поэтическим жанрам (эпосе, оде, трагедии), русский классицизм в какой-то мере признал роман допустимым видом литературы.

---

нравоучения в себе не заключают и от российских сказок, какова о Бове составлена, иногда только украшением штиля разнятся, а в самой вещи такая же пустошь, вымышленная от людей, время свое тщетно препровождающих, и служат только к развращению нравов человеческих и к вящему закоснению в роскоши и плотских страстях» (М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 222—223).

<sup>20</sup> Державин. Стихотворения. «Изд. писателей в Ленинграде», 1933, стр. 57.

<sup>21</sup> «Повестью называем пространное вымышленное чистое или смешанное описание какого-нибудь деяния, которое содержит в себе примеры и учения о политике и о добрых нравах; такова есть Барклаева „Аргенида“ и „Телемак“ Фенелона. Из сего числа выключаются сказки, которые никакого учения добрых нравов и политики не содержат и почти ничем не увеселяют, но только разве своим нескладным плетеньем на смех приводят, как сказка о Бове и великая часть французских романов, которые все составлены от людей неискusstных и время свое тщетно препровождающих» (М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 222).

Развитие русской повести в XVIII веке происходило под воздействием традиций русской литературы XVI—XVII веков, которая продолжала в рукописном виде бытовать и распространяться среди русских читателей до самого конца XVIII века, с одной стороны, и в ходе усвоения существенных свойств европейского романа, широко проникавшего в Россию и в оригиналах, и в переводе, с другой. Западноевропейский роман в XVIII веке прошел сложный путь развития. От романов Лесажа и Мариво, представляющих собой высшую стадию развития романа плутовского, романа, погруженного в стихию частной жизни и наивно-эгоистических страстей, чуждого не только просветительскому идеалу человека, но и вообще исключившего разработку этической проблематики, английский роман (Ричардсон), а за ним и французский (Прево), берется за освещение общественно-моральных проблем, до того составлявших сферу неограниченного владычества трагедии классицизма.

Основоположники европейского сентиментального романа (Ричардсон и Прево) показали, что и в частной жизни обыкновенных людей, а не только среди вершителей судеб государств, возникают сложнейшие нравственные конфликты, ставятся и практически решаются важнейшие проблемы морали и общественных отношений.

Роман Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» (1761) был важной вехой в истории романа. Руссо соединил социальную трактовку моральных проблем с глубоким лиризмом поэтического изображения страсти. Эмоциональность, почти утраченная во французской литературе после Расина, стала господствующим настроением романа Руссо и определяющей чертой стиля его прозы.

Конечно, наряду с движением романа от Ричардсона к Руссо и «Вертеру» Гете в европейских литературах продолжалось развитие и других типов романа и повествовательной прозы. Романы Фильдинга и Смолетта были значительным явлением в развитии реализма на Западе. Широко был распространен в литературе жанр философского романа или повести (Вольтер, Виланд), поэтика и стилистика которых была подчинена пропаганде просветительских идей. На протяжении XVIII века русская проза развивалась, усваивая опыт современного движения западноевропейской повествовательной прозы. Переводная, в основном повествовательная, литература первой половины XVIII века позволяет судить о том, какие явления в зарубежном романе привлекали к себе внимание читателей и переводчиков, и, следовательно, о том, куда двигалась и к чему стремилась русская проза в первые десятилетия неограниченного, казалось бы, торжества классицизма в русской литературе.

Тредиаковский, начинавший переводом прециозного романа Поля Тальмана «Езда в остров любви», переводит (в 1751 году) «Аргениду» Джона Баркляя, политический трактат в условно-романической форме, «Аргениду», которую наравне с «Телемаком» признавали полезной и Ломоносов, и Сумароков. А для массовой, повседневной деятельности переводчика середины XVIII века характерен другой, антиклассицистический круг интересов. Почти одновременно русский читатель 1730—1760-х годов получает сначала рукописные, а с середины 1750-х годов и печатные переводы романов и повестей, взятых из совершенно различных эпох и направлений европейских литератур. Среди переводных романов этого времени мирно сосуществуют «Ариана» (1632) Ж. Демаре,<sup>22</sup> «Клеопатра» (1647—1648) Ла Кальпренеда,<sup>23</sup> «Азиатская Баниза» (1688) Циглера и

<sup>22</sup> Рукописный перевод — «Гистория о прекрасной Ариане и о храбром Мелентесе»; один из списков датирован 1755 годом. Данные об этом и других переводах см.: А. Н. Пыпин. Для любителей книжной старины. М., 1888, стр. 38—39.

<sup>23</sup> Рукописный перевод — «Гистория о скифском короле Алкменесе и о королеве Мевалиппе»; А. Н. Пыпин, ук. соч., стр. 5.

Клишгаузена,<sup>24</sup> «История Ипполита» (1690) графини Онез,<sup>25</sup> с одной стороны, и «Шутливая повесть» (1651) Скаррона, «Похождения Жилблаза де Сантилланы» (1715—1735) Лесажа, «Памела» (1741) Ричардсона, «Приключения маркиза Г\*\*\*, или Жизнь благородного человека, оставившего свет» (1728—1731) Прево,<sup>26</sup> с другой.

В этом очень кратком, выборочном списке французские прециозные и немецкие барочные романисты оказываются в неожиданном соседстве с романистами-бытописателями (Лесаж) и сентименталистами (Ричардсон, Прево). Однако в этой кажущейся пестроте переводческого выбора и читательских вкусов есть один общий принцип: все эти романисты принадлежат к литературным направлениям, враждебным классицизму.

Уже в 1750—1760-х годах в России действуют переводчики-профессионалы. В их деятельности практически был осуществлен переход от анонимного рукописного перевода к печатному, с обозначением имени переводчика, а иногда с предисловием, нередко представляющим очень содержательное изложение его литературных позиций.<sup>27</sup>

В 1750-х годах И. А. Акимов, В. Г. Теплов, И. П. Елагин, И. Шишкин, а с начала 1760-х годов целая группа литераторов-переводчиков, преподавателей Сухопутного шляхетского кадетского корпуса, объединившихся вокруг первого русского частного литературного журнала «Праздное время, в пользу употребленное» (1759—1760), систематически переводит с французского и печатает романы. В переводческой продукции этих литераторов равномерно представлены и барочные, авантюрно-приключенческие романы, и ранние сентименталистские произведения. Литераторы-переводчики «Праздного времени, в пользу употребленного» не только завершили переход переводного романа из рукописной литературы в печать, они выступили с продуманной защитой романа, особенно романа сентиментального (Прево), от его противников из лагеря классицистов. Именно с деятельностью этой объединенной и организованной группы литераторов, пропагандистов романической литературы, связан первый в русской литературе спор о романе, в котором, с одной стороны, как его противники выступали Сумароков и Херасков, а с другой — как защитник — С. А. Порошин.<sup>28</sup> Программное предисловие Порошина к его переводу «Философа аглинского» Прево (1760) — одна из первых в русской критике серьезных статей о романе XVIII века.

К этой же группе переводчиков сразу по приезду в Россию присоединился и Ф. А. Эмин, первые переводы которого включились в продукцию литераторов Сухопутного шляхетного кадетского корпуса.

### 3

На почве, подготовленной переводами, появились и первые собственные, оригинальные романы Ф. А. Эмина, созданные по образцам наибо-

<sup>24</sup> Рукописный перевод — под тем же заглавием; А. Н. Пыпин, ук. соч., стр. 3—4.

<sup>25</sup> Рукописный перевод — «Гистория о Ипполите, графе аглинском, и о Жулии, графине аглинской же...» и др.; А. Н. Пыпин, ук. соч., стр. 28—32.

<sup>26</sup> Переводчик Скаррона (1763) и Лесажа (1754) — В. Г. Теплов; Прево перевели И. П. Елагин и В. И. Лукин (1756—1765); рукописный перевод «Памелы» анонимен (1750-е годы); А. Н. Пыпин, ук. соч., стр. 43—44.

<sup>27</sup> Интересные предисловия И. Шишкина приводит в указанной статье П. Н. Берков (сб. «Вопросы изучения русской литературы XI—XX веков», стр. 53—56).

<sup>28</sup> См.: Д. Д. Шамрай. Об издателях первого русского частного журнала. «XVIII век», сб. 1, Изд. АН СССР, М.—Л., 1935, стр. 377—385; И. З. Серман. Из истории литературной борьбы 60-х годов XVIII века (Неизданная комедия Ф. Эмина «Ученая шайка»). «XVIII век», сб. 3, 1958, стр. 208—210.

лее читаемой и любимой переводной литературы. В этих романах произошло соединение, вернее, совпадение двух литературных традиций: русская авантюрно-волшебная повесть конца XVII—начала XVIII века и западноевропейский прециозно-барочный роман совместились в его творчестве.

Связь романов Эмина с этой литературной традицией отчетливо ощущалась русской критикой конца XVIII века. Так, переводчик статьи Зульцера «Нечто о романах» к тому месту, где излагается история европейского барочного романа и перечисляются романы Гомбервиля, Ла Кальпренедда, Скюдери, Лознштейна, делает примечание:<sup>29</sup> «А у нас „Похождения Мирамонда“, „Письма Эрнеста и Доравры“, „Камбер и Арисена“, „Лизарк“ и пр.».<sup>30</sup>

Такие романы Эмина, как «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда», несмотря на совершенное отсутствие в них материала русской жизни, были явлением русской литературы не только по языку; в них нашла свое продолжение и развитие традиция русской повести XVII—начала XVIII века. Как указал Г. А. Гуковский, «русский читатель, знакомый издавна с повестями-романами о матросе Василии или о дворянине Александре, либо с переводными вещами типа истории о шляхтиче Долторне, находил в авантурных романах Эмина привычный ему материал».<sup>31</sup> В основном приключения Мирамонда и Феридата происходят в пределах реальной географии европейского Средиземноморья (Турция, Египет, Марокко, Италия, Испания, Португалия), захватывают они и Англию, но, кроме того, герои попадают и в «королевство Жирийское» и в землю «черных кюртов» и к людоедам. Несколько раз на протяжении романа Мирамонд терпит кораблекрушение или попадает в плен к морским разбойникам, переносит все унижения рабства, снова возвращается на свободу, показывает чудеса полководческого искусства, спасает царей и в конце романа женится на дочери египетского султана Зюмбюле и сам, став султаном, благодетельствует свой народ.

Но авантюренность не была самоцелью для Эмина-романиста; пафос романов, переводившихся кружком «Праздного времени», как и пафос «Похождения Мирамонда», в другом — в изображении всепобеждающей силы любви. Каким бы тяжким испытаниям ни подвергла «непостоянная фортуна» Мирамонда, его любовь к Зюмбюле остается неизменной, глубокой и верной; ни жирийская царица Белиля, предлагающая Мирамонду свое сердце и трон, ни клевета и интриги врагов не могут поколебать его постоянства, его верности Зюмбюле. Любовь в изображении Эмина — чувство роковое, фатальное, всецело подчиняющее себе человека, его волю и поступки. В отличие от литературы классицизма, утверждавшей первенство разума над страстями, долга над чувством, Эмин изображает своих героев всецело подчиненными чувству, а не разуму; для его героев их любовь — это и есть долг.

Столь очевидное принципиальное расхождение между Эминым и литературой классицизма неминуемо должно было породить враждебное отношение к его литературной деятельности, и прежде всего к его романам, среди защитников классицизма. Ожесточенная борьба между Сумароко-

<sup>29</sup> «Приятное и полезное препровождение времени», 1795, ч. VI, стр. 208.

<sup>30</sup> Имеются в виду романы и переводы Ф. А. Эмина: «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда» (1763), «Письма Эрнеста и Доравры» (1766), «Любовный вертоград, или Непреоборимое постоянство Камбера и Арисены» (перевод с португальского, 1763), «Награжденная постоянность, или Приключения Лизарка и Сарманды» (1764).

<sup>31</sup> Г. А. Гуковский. Русская литература XVIII века. Учпедгиз, М., 1939, стр. 209.

вым и Эминным (1760-е годы)<sup>32</sup> объясняется, по-видимому, не только общественно-политическими, но и литературно-творческими разногласиями. Романы Эмина, самый облик их автора, автобиографизм некоторых эпизодов «Похождений Мирамонда» — всё было для Сумарокова так же неприемлемо, как и антидворянские высказывания Эмина в его «Адской почтѣ» и «Российской истории».

Почти единственное средство характеристики персонажей в романах Эмина — это монолог. В пространных и красноречивых монологах герои Эмина объясняются в своих чувствах к врагам и друзьям. Более того, некоторые из романов Эмина превращаются в сплошной монолог-рассказ, прерываемый иногда вставными новеллами-рассказами других персонажей. Такая форма повествования (романа со вставными новеллами) вслед за Эминным будет применяться другими русскими романистами — М. Д. Чулковым, М. И. Поповым, В. А. Левшиным.

Только во второй половине 1760-х годов начинается широкое и разнообразное развитие собственно русской прозы — журнально-сатирической и повествовательной. Главной причиной этого является оживление общественной жизни в стране, связанное с кризисом крепостнической системы в 1760-х годах, приведшим в середине следующего десятилетия к Пугачевскому восстанию. Общее оживление отразилось в литературе появлением писателей-разночинцев, идеологов «третьего сословия», хотя и очень умеренных в своих непосредственно политических высказываниях. Таким образом, появление повествовательной прозы в русской литературе было несомненным свидетельством ее демократизации, но сама эта демократичность была очень ограничена, а позиция третьесословных литераторов непоследовательной и компромиссной.

Русская проза и ее повествовательные жанры завоевывают в это время положение и из гонимых и преследуемых превращаются в законодателей книжного рынка. Именно во второй половине 1760-х годов начинают развиваться нравоописательный, сентименталистский роман, «исторический», волшебнo-авантюрный, роман политико-государственный (образцом которого на Западе было «Похождение Телемака» Фенелона). В это же время возникают различные формы журнальной прозы: сатирические статьи, портреты, путешествия, восточные повести. И всё это многообразие прозаических жанров развивается в тесном взаимодействии с основными идейными и литературными направлениями эпохи.

Классицизм еще продолжает оказывать сильное влияние на общий ход литературного развития, поэтому и в прозаических жанрах заметно его воздействие. Оно чувствуется не только в политико-государственном романе или философской повести, но и в нравоописательном, и даже в сентиментальном романе. Рационалистический подход к человеческой психологии с трудом преодолевается в русском романе конца XVIII века.

#### 4

Одно из направлений в русской повествовательной прозе 1760—1780-х годов явилось своеобразным продолжением традиций русской прозы конца XVII—начала XVIII века. Авантюрно-волшебная повесть, широко распространенная в рукописной литературе, в преобразованном виде была разработана Чулковым, Поповым и Левшиным.

То, что было в XVII—начале XVIII века неосознанным результатом творческого усвоения переводного повествовательного материала — его руссификация, включение в него русских народно-поэтических мотивов,

<sup>32</sup> См.: Г. А. Гуковский. Эмин и Сумароков. «XVIII век», сб. 2, Изд. АН СССР, 1940, стр. 77—94.

образов и всей стилистики фольклора — сменилось сознательным интересом к «народности» в литературе. И Чулков, и Попов, и Левшин разделяли взгляды Ломоносова на героическое время русской истории, высказанные им во вступлении к «Древней Российской истории» (1766): «По сему всяк, кто увидит в российских преданиях разные дела и героев, греческим и римским подобных, унижать нас пред оными причины иметь не будет, но только вину полагать должен на бывший наш недостаток в искусстве, какковым греческие и латинские писатели своих героев в полной славе предали вечности».<sup>33</sup> М. Д. Чулков в «Пересмешнике» (1766—1768)<sup>34</sup> и М. И. Попов в «Славенских древностях» (1770—1771), пользуясь этнографическим материалом, изложенным в «Синописе» и «Древней Российской истории» Ломоносова, а также частично русской обрядовой поэзии, в сочетании с сюжетикой волшебной сказки и авантюрного романа создают своеобразный вид «исторического» повествования. В отличие от повестей начала века и от романов Эмина, в авантюрных повестях «Пересмешника» Чулкова, в «Славенских древностях» Попова и в «Русских сказках» (1780—1783) Левшина действие происходит в России (называются Старая Русса, Новгород, Тмутаракань и наряду с ними баснословные, древние города: Хотына и др.) в древние времена, по-видимому в сознании автора предшествовавшие Киевскому государству. Античная мифология заменена славяно-русской, большей частью придуманной совместно Чулковым и Поповым. В сюжетных мотивах «Пересмешника» очень заметны отголоски апокрифических народных легенд («Хождение богородицы по мукам»), лубочных картинок «О страшном суде», повестей о Еруслане, о Бове, о Савве Грудыне; многое в «Пересмешнике» напоминает волшебную русскую сказку.

«Славенские древности» Попова построены на включении в основной сюжет вставных эпизодов-новелл. Так, главная сюжетная линия — рассказ о поисках царевичем Светлосаном его сестры Милославы и ее жениха Вельдюзя, унесенных из храма во время бракосочетания, — прерывается вставным рассказом волшебника Видостана, а эта история в свою очередь прерывается вставным рассказом Вельдюзя. Затем продолжается рассказ Видостана, сменяющийся рассказами вновь появляющихся персонажей Руса, Левсила, Остана, Липокся, Милославы, освобожденной из плена у злого волшебника Карачуна; все эти вставные «новеллы» постепенно развязывают сюжетные тайны романа и взаимоотношения персонажей. Действие, как и у Чулкова, отнесено к баснословным временам славяно-русской старины, хотя географические масштабы у Попова шире, чем у Чулкова, и герои переносятся в Китай, Индию, Вавилон.

По-видимому, разработка волшебных преданий отечественной старины, предпринятая Чулковым и Поповым, имела большой успех у читателей. «Пересмешник» переиздавался в 1783—1785 и 1789 годах, «Славенские древности» под названием «Славенские диковинки» переиздавались также два раза — в 1778 и 1794 годах.

Эта же линия условно-исторической повествовательной прозы нашла продолжение в творчестве В. А. Левшина — «Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народные и прочие оставшиеся чрез пересказывание в памяти приключения» (1780—1783; изд. 2-е, 1807; изд. 3-е, 1820; изд. 4-е, 1829) и «Вечерние часы, или Древние сказки славян древлянских» (1787—1788)<sup>35</sup> — и анонимного подражателя чулковскому «Пересмешнику» — «Зубоскал, или Но-

<sup>33</sup> М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. VI, 1952, стр. 170.

<sup>34</sup> «Пересмешник» сложен по своему составу; в нем собраны и волшебные-авантюрные, и бытовые повести, а образ рассказчика подчеркнута автобиографичен.

<sup>35</sup> Оба сборника Левшина сложны по своему составу, особенно первый, в действительности это сборник романов и повестей, а не сказок.



вый пересмешник», египетские сказки (1791 и 1802). Родство левшинских «Русских сказок» с «Пересмешником» было настолько ясно читателям 1780—1820-х годов, что изданные анонимно «Русские сказки» были единодушно приняты за произведение Чулкова и как чулковские вошли в историю литературы.<sup>36</sup>

В предисловии к «Русским сказкам» Левшин так определял цель и состав своего сборника: «Романы и сказки были во все времена у всех народов: они оставили нам вернейшие начертания древних каждой страны народов и обыкновений и удостоились потому предания на письме, а в новейшие времена у просвещеннейших народов почтили оные собрания и изданием в печать. Помещенные в парижской „Всеобщей вивлиофике романов“ повести о рыцарях не что иное, как сказки богатые, и французская „Bibliothèque bleue“ содержит таковые ж сказки, каковые у нас рассказываются в простом народе. . . , я заключил подражать издателям, прежде меня начавшим подобные предания <издавать>, и издаю сии сказки русские с намерением сохранить сего рода наши древности и поощрять людей, имеющих время, собрать все оных множество, чтоб составить „Вивлиофику русских романов“».<sup>37</sup>

Левшин уже хочет воспроизвести не «славянские» сказки, как было у Чулкова, и не «славенские древности», как Попов, а «русские сказки», т. е. русские былины и рукописные повести типа Бовы, которые он считает русскими народными рыцарскими романами. Поэтому у Левшина действуют уже не только Святороды и Милолики, а Илья Муромец, Добрыня, Чурила Пленкович, Алеша Попович, князь Владимир, Тугарин Змеевич и другие герои русского эпоса. В «Русских сказках» Левшин использовал былинную стилистику и былинные сюжеты, отчасти пересказав их. Так, въезд Добрыни Никитича в Киев описывается у Левшина языком былины в прозаическом пересказе: «. . . широки ворота заскрипели. Въезжает на двор витязь смелой. Доспехи на нем ратные, позлащенные. Во правой руке держит копьё булатное; на бедре висит сабля острая. Конь под ним, аки лютый зверь; сам он на коне, что ясен сокол. Он на двор въезжает не спрашаючи, не обысlauchи».<sup>38</sup> Но русский эпос представляется Левшину русским рыцарским романом; в соответствии с этим русских эпических богатырей он считает членами учрежденного князем Владимиром «рыцарского ордена», одной из задач которого является защита «нежного пола» в гонениях и напастьях. Былинные сюжеты у Левшина, как правило, очень усложняются; в них включаются многочисленные вставные эпизоды, рассказываемые персонажами, поочередно включающимися в основную сюжетную линию (как это было у Чулкова и Попова). При этом он в равной степени вводит и мотивы русской народной сказки (живая и мертвая вода, меч-самосек) и чудесные превращения из арсенала «Тысячи и одной ночи» и авантюрного романа. «Русские сказки» Левшина в конце XVIII—начале XIX века, несмотря на появление «Слова о полку Игореве» и сборника Кириши Данилова, до самого выхода «Истории государства Российского» Карамзина служили одним из основных источников для литературных произведений о Киевской Руси. И поэма от «Душеньки» до «Руслана и Людмилы», и историческая повесть до «Славенских вечеров» (1809) В. Т. Нарезного, и комическая опера — «Илья богатырь» (1807) И. А. Крылова — довольствовались левшинской переработкой русской эпической поэзии.

<sup>36</sup> Хотя Г. Н. Геннади установил принадлежность «Русских сказок» Левшину, но еще у П. Н. Сакулина о них говорится как о произведении Чулкова (П. Н. Сакулин. Русская литература, ч. II, М., 1929, стр. 170—171).

<sup>37</sup> В. А. Левшин. Русские сказки. . . , ч. I, М., 1780, стр. 2—3.

<sup>38</sup> Там же, стр. 65—66.

Успех «Русских сказок», побудивший Левшина к созданию его следующего сборника «Вечерние часы, или Древние сказки славян древлянских», объясняется, по-видимому, тем, что своим интересом к народной русской поэзии в ее самобытных формах, своим пафосом «народности» творчество Левшина включалось в преромантическую литературу 1780-х годов. По этой же причине, по-видимому, вслед за сборником Левшина продвинулись в печать в конце 1780-х и в 1790-е годы рукописные авантюрные повести XVII—начала XVIII века.<sup>39</sup>

В большинстве случаев авторы печатных изданий переделок этих повестей не известны, но по тому, что мы знаем о Матвее Комарове, авторе «Аглинского милорда Георга», или Андрее Филиппове, — они большею частью «служители», т. е. грамотные дворовые люди, работавшие на низового читателя. Предисловие Матвея Комарова к «Невидимке» говорит о том, что он хорошо знал своих читателей: «Я сам, находясь в числе низкого состояния людей и не будучи обучен никаким наукам, кроме одной русской грамоте, по врожденной склонности моей с самого моего младенчества упражнялся в чтении книг, сперва церковных, а потом и светских, отчего и пришло мне на мысль, не могу ли я слабым моим пером оказать простолюдинам хотя малейшую услугу... принял я намерение для любителей чтения таких простых сказок услужить им еще и сею повестью, которую писал я простым русским слогом, не употребляя никакого риторического красноречия, чтоб чтением оной всякого звания люди могли пользоваться».<sup>40</sup>

По-видимому, выход рукописной авантюрной повести в литературу должен быть объяснен расширением круга читателей повествовательной литературы, с одной стороны, и, с другой, завоеванием прав гражданства повествовательной прозой.

## 5

Просветительская мысль на Западе уже в 1720-х годах обратилась к беллетристической форме для пропаганды передовых идей эпохи: «Персидские письма» (1721) Монтескье и «Задиг» (1748) Вольтера начинают традицию философского романа и повести. Всё содержание их подчинено какой-либо конкретной общественно-политической идее, связанной с насущными потребностями национального развития, а форма более или менее условна и произвольна. Большею частью это так называемая «восточная повесть» с условным восточным колоритом, заимствованным из «Тысячи и одной ночи» в переделке Галлана (1707).

В русской литературе эти «просветительские» повествовательные жанры представлены были многочисленными переводами политических романов и повестей и позднее оригинальными произведениями, разрабатывавшими собственно русскую политическую проблематику, но в том же условном костюме «греческой», «восточной», «испанской» повести.

Вслед за многочисленными переводами «Похождения Телемака» Фенелона, включая «Тилемахиду» (1766) Тредиаковского и его же перевод «Аргениды» Барклая, были переведены Д. И. Фонвизиным (в 1762—1768 годах) «Сиф, царь египетский» Террасона, А. Волковым (в 1765 году) «Новое киронаставление» Рамзе.

<sup>39</sup> «Повесть о приключении аглинского милорда Георга и о бранденбургской маркграфине Фридерике Луизе» (1782) — переделанная М. Комаровым рукописная «Повесть о аглинском милорде Герееоне и маркграфине Марцимирисе», а также, по-видимому, переделанная Андреем Филипповым «История о храбром рыцаре Франциле Венециане и о прекрасной королевне Ренцивене» (1787) и ряд других.

<sup>40</sup> М. Комаров. Невидимка. История о фецком королевиче Аридесе и о брате его Полумедесе с разными любопытными повестями. М., 1790, стр. II—III, IV—V.

В 1760-е годы появляется оригинальный политический мнимогреческий роман Ф. А. Эмина «Приключения Фемистокла» (1763), в котором под видом фантастической страны Карики сатирически изображается Россия.

М. М. Херасков, с его тягой к большим эпическим произведениям, первым среди последователей Сумарокова стал писать романы. «Нума Помпилий» (1768) Хераскова — роман в духе «Похождения Телемака» Фенелона, но только место авантюрного сюжета занимает у Хераскова прямая политическая дидактика, а каждая глава романа является как бы рассуждением на определенную тему (об отношении государства к церкви, о правах и обязанностях государя и т. п.). В лице Нумы Херасков рисует образ просвещенного монарха-философа. В основной сюжет Херасков вставляет еще эпизоды-новеллы, которыми подкрепляются выводы каждого рассуждения, каждого разговора между главным героем романа легендарным римским царем Нумой Помпилием и нимфой Егерой, его вдохновительницей.

Следующие романы Хераскова — «Кадм и Гармония» (1786) и «Полидор, сын Кадма и Гармонии» (1794) — написаны в духе масонско-религиозных настроений, сложившихся у писателя в середине 1780-х годов. Все романы Хераскова — романы-утопии, причем элементы бытовой или политической сатиры в них отсутствуют. Он хочет изобразить не действительность, как авторы бытовых, нравоописательных романов, не эмоционально-психологическую «жизнь души» современного человека, как авторы сентименталистских романов, а идеальное общество.

В романе «Кадм и Гармония» Херасков в основу сюжета положил собственный вариант мифологической истории древнегреческого героя Кадма. Роман этот, как и все романы-утопии, — «урок царям». Судьба Кадма, его удачи и несчастья зависят от его способа управления своими подданными. Тот или иной характер царской власти Херасков объясняет только психологией властителя, влиянием на него добродетельных или порочных приближенных. В «Кадме и Гармонии» Херасков одновременно противник деспотизма и республиканского строя, он сторонник просвещенной монархии. В области идеологической идеалом его является деистическая религия нравственного усовершенствования и одинаково неприемлемы как материалистически окрашенный атеизм, так и церковная обрядность. В последнем романе Хераскова «Полидор, сын Кадма и Гармонии» отразилось разочарование автора во французской революции 1789—1793 годов. Скрепя сердце вынужден Херасков отказаться от либеральных политических идей, от надежд на возможность создания человеческого общества, основанного на идеях любви и всеобщего равенства. Теперь он осуждает мятежников и «дерзновенных вольнодумцев», предает проклятию всякий бунт. Стилистически свои романы Херасков строит как «высокое стихотворство», только без рифм и стоп. Его ритмическая проза в «Кадме и Гармонии» иногда переходит в определенный стиховой размер. В этом сближении прозы со стихом Херасков является ближайшим предшественником Карамзина.

Другой характерный образец романа-утопии — «Путешествие в землю Офирскую г-на С. . . , шведского дворянина» князя М. М. Щербатова (написано около 1784 года, напечатано в 1896 году). Здесь изображается идеальное, с консервативной точки зрения автора, сословное государство с аристократическим парламентом, в руках которого фактическая власть.

Форма путешествия обычно выбиралась в XVIII веке, как простейшая мотивировка для того, чтобы герой перенесся из реального мира в утопический. Но нередко она служила и средством сатиры. Так, у В. А. Левшина («Новейшее путешествие», 1784), в отличие от Щербатова, путешествие героя на луну служит не средством изображения уто-

пического идеала общества, а сатирического изображения «земных» отношений и прав.

В 1780—1790-х годах просветительская философско-политическая повесть в русской литературе получает серьезное самостоятельное значение. Создателем жанра русской «восточной» повести по существу был Н. И. Новиков, как автор «Пословиц российских» (1782), коротких сатирических рассказов на темы русских пословиц. Каждая пословица служит Новикову и темой, и сюжетом для его повести («Близ царя, близ смерти», «Седина в бороду, а бес в ребро», «Сиди у моря, жди погоды», «Битому псу только плеть покажи», «Фортуна велика, да ума мало»). Обычно новиковская сатирическая повесть строится как своеобразное «исследование» — откуда произошла данная пословица. Рассказанная «пословица» «Близ царя, близ смерти» — история молодого и красивого самаркандца, сначала сделавшего себе «фортуна» при дворе красотой, а затем казненного, — служит и ответом на поставленный в повести вопрос и одновременно является смелым выступлением против системы фаворитизма при дворе Екатерины II.

Такое сочетание условно-восточного или условно-греческого колорита с конкретно-историческими чертами русской общественной жизни и русских нравов сохраняется в политических повестях Д. И. Фонвизина («Каллисфен», 1786), И. А. Крылова («Кайб», 1792), позднее, в 1800-х годах, в повестях А. П. Бенитцкого.

В «Каллисфене» рассказана история мудреца, пытавшегося научить Александра Македонского царствовать добродетельно. Тиранин не может терпеть возле себя слова правды. Александр Македонский казнит Каллисфена. Так, в виде эпизода, взятого им из греческой истории, Фонвизин рассказывает современникам о тираническом правлении Екатерины II, о разврате и подхалимстве, парящих вокруг ее трона. Главное оружие Фонвизина в этой повести — сдержанная, но едкая и беспощадная ирония. Таким же методом написаны «Почта духов» и повесть Крылова «Кайб».

В «Почте духов» отдельные письма «гномов» и «сильфов» являются сатирическими рассказами, из которых складывается общая картина действительности; к восточному оформлению «Почты духов» относятся имена «духов» и способы, при помощи которых они проникают в различные сферы столичной жизни. «Кайб» Крылова — это высшее художественное достижение сатирической повести в русской литературе XVIII века, в котором литературная пародия на стилистические и сюжетные штампы «восточной повести» нисколько не уменьшает силу сатирического разоблачения самодержавия.

Именно «Кайб» Крылова послужил образцом для жанра сатирической восточной сказки, распространенной еще в русской литературе 1830-х годов.

В русской прозе, разрабатывавшей тему «славенских древностей», влияние просветительских идей сказалось не очень заметно. Чулков, Попов, Левшин иронически изображают «древнеславянских» жрецов, имея в виду, конечно, современное православное духовенство. Но у того же Чулкова в «Пересмешнике» злодей Аскалон выведен еще и безбожником, следовательно, крайние течения просветительства, смыкающиеся с открытым атеизмом, были для Чулкова неприемлемы.

Продолжая, вернее воскрешая традиции бытовой повести, бытовой сатиры конца XVII века («Повесть о Фроле Скобееве»), Чулков в сатирико-бытовых повестях «Пересмешника» и «Пригожей поварихе», Левшин в аналогичных романах и повестях в «Русских сказках», анонимные авторы «Несчастливого Никанора» (1775) и «Неонилы» (1794), А. Е. Измайлов в своем романе «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества» (1799—1801) изображают уже не фантастических ге-

роев и волшебные превращения, не рыцарей и чудовищ, а современную действительность, русскую жизнь в ее материально-бытовых формах и проявлениях. В «Сказке о рождении тафтяной мушки» Чулкова («Пересмешник», ч. III), несмотря на литературность имен и условность сюжета, изображены совершенно точно современные нравы: пьянствующие бездельники-дворяне, развратные и корыстолюбивые жрецы (из обители «Святого Вавилы»), корыстолюбивые купцы и их жены, охотницы «пускать амуры», действуют в обстановке современного быта. От этих повестей к нравоописательному роману переход был вполне возможен. Во имя такого романа, воспроизводящего русскую жизнь не в условных формах волшебной сказки или «исторического» повествования о «Славенских древностях», Чулков ведет упорную литературно-полемическую борьбу с Эминим, с его романами, действиями и персонажи которых не имеют никакого отношения к русской действительности. Имея в виду Эмина, Чулков пишет о «романисте», который своему герою, «ежели соизволит, даст ему скипетр и посадит на престол; свергнувши с оногo, заключит в темницу, даст ему любовницу и опять отымет оную, сделает из него превращение и пошлет выше облаков к солнцу, и ежели сойдет с ума по общему обыкновению писателей романов, то повернет землю вверх дном и сделает его каким-нибудь баснословным богом, ибо от романиста всё невозможное статья может...»<sup>41</sup>

Позднее, продолжая свою борьбу с Эминим, в пародийно-полемических «Стихах на качели» Чулков высмеивал романы Эмина за их сходство с повестью первой половины века. Авантюристичность романов Эмина, причудливость сюжетного развития и фантастический колорит приключений представляются Чулкову следованием отвергаемой им теперь литературной традиции. Поэтому у него Эмин говорит:

Я автор ныне сам и знаю аз и буки;  
 В Египет незачем мне ездить для науки:  
 Я смышлю всё, всю прозу уморю  
 И храброго «Бову» в поему претворю.  
 «Петра Златых ключей» сказание нескладно,  
 Но с рифмами его в стихи поставлю ладно:  
 Евдона, Берфу я в поэзию вмещу,  
 И дактилем об них иль ямбом возвещу...  
 В угодность кумушке голубушке моей  
 Я всех переложу в стихи богатырей.  
 И виршами сплету «Любовны вертоград»,  
 Которы строены без ведома Паллады.<sup>42</sup>

Взгляды Чулкова на роман получили практическое воплощение в «Пригожей поварихе» (1770), создание которой проясняет многое в литературной борьбе Чулкова с Эминим.

В этом романе, в отличие от романов Эмина, Попова и Хераскова, действие происходит в России и в определенную историческую эпоху: Мартона («пригожая повариха») остается вдовой, ее муж убит под Полтавой. Ничего фантастического и экзотического в романе Чулкова нет. Поступками героев руководит самый трезвый и прозаический расчет, в свою очередь внушенный героине нуждой и необходимостью найти какие-либо средства существования. Мартона живет не в мире идеальных чувств и необыкновенных страстей, судьба бросила ее в мир, который живет только, как ей представляется, куплей-продажей, и потому Мартона пускает в оборот единственный свой капитал — свою красоту. В начальных эпизодах романа Чулков изображает свою героиню лишенной каких бы

<sup>41</sup> М. Д. Чу л к о в. Пересмешник, или Славенские сказки, ч. III. Изд. 3-е, испр., М., 1789, стр. 170.

<sup>42</sup> «И то, и се», 1769, апрель, шестнадцатая неделя, стр. 2—3.

то ни было этических принципов. Она о себе говорит: «Впрочем, добродетель мне была и издали незнакома», и далее: «... я не знала, что то есть на свете благодарность, и о том ни от кого не слыхивала, а думала, что и без нее прожить на свете возможно».<sup>43</sup> И только под влиянием истинного чувства, «действительной» любви к Свидалю, Мартона перестает мерять людей и чувства их денежным эквивалентом, становится способной на жертву ради любимого человека.

Русский классицизм в природе человека разграничивал два начала: рациональное (разум) и эмоциональное (страсти). Второе начало рассматривалось как подчиненное, нуждающееся в неусыпном руководстве разума, проникнутого пониманием обязанностей человека-гражданина.

Чулков считает, что в человеке действует только эмоциональное начало, только страсти, и сильнее всего себялюбие, эгоизм, «интерес», как полагали его современники французские материалисты XVIII века. Поэтому Чулков и не пытается подвести жизненное поведение Мартоны под какие-либо законы нравственности, свою задачу он видит только в правдивом изложении событий и поступков героини.

Изображая жизнь «как она есть», Чулков, как Дефо («Моль Флендерс») и Лесаж («Жиль Блас»), является создателем русского бытового романа.

Чулков строит свой роман как историю человека, действующего под влиянием общественных условий и жизненных обстоятельств. В борьбе с литературой классицизма, в полемике с романистами, своими предшественниками (особенно с Эминым), стремясь преодолеть традиции повестей первой половины XVIII века, Чулков в своем романе о русской женщине показывает столкновение человеческой природы, чистой, хотя и грубоватой, не затронутой истинным воспитанием, с нечеловеческими грязными условиями жизни в обществе. При этом Чулков еще не в состоянии найти эстетически правомерное разрешение проблемы соотношения общего и особенного, общественно-закономерного и индивидуально своеобразного. Для того чтобы жизненный путь Мартоны не показался читателю слишком своеобразным, исключительным, Чулков заставляет свою героиню высказывать сентенции, в которых она характеризует свое поведение как образ жизни целой категории людей, как общее всем или многим: «Хотя я была и невеликая охотница изменять своим любовникам, но врожденное в нас непостоянство не давало мне более медлить...».<sup>44</sup> Определения «мы», «наша сестра» неоднократно появляются в этих обобщающих сентенциях-автохарактеристиках Мартоны. Превосходно, живо изображая индивидуальную судьбу, Чулков не умеет показать индивидуальный характер. Героиня, да и другие действующие лица романа истолкованы автором как носители определенных сторон общечеловеческих чувств и страстей.

«Несчастный Никанор, или Приключение жизни российского дворянина» соединяет в себе традиции русской повести начала века («Гистория о Александре, российском дворянине», «Гистория о российском матросе Василии Кориотском») и «Пригожей поварихи» Чулкова. Повесть начала века «Несчастный Никанор» напоминает в той своей части, где рассказывается о юности героя и его любовных приключениях. Но русский бытовой колорит повести, обилие подробностей современной жизни, наконец, самый герой, дворянин из мелкотравчатых, — всё это близко и Чулкову. Характерно для этой линии развития русского романа отрицательно-сатирическое отношение к дворянству в целом, к тем дворянским семействам, куда судьба приводит Никанора то учителем, то просто при-

<sup>43</sup> Русская проза XVIII века, т. I. Гослитиздат, М.—Л., 1950, стр. 163, 164.

<sup>44</sup> Там же, стр. 170.

живальщиком. Несомненное сочувствие к простому, нечиновному, незнатному человеку, снисходительное отношение к его слабостям и проступкам, интерес к материальным условиям и обстоятельствам жизни неизменно связывается в бытовых романах с общим отрицательным отношением к дворянству, его нравственным осуждением. В манере изображения быта у этих авторов заметно сходство со стилистикой сатирических журналов 1769—1774 годов; еще заметнее сказывается на них в 1780—1790-х годах влияние фонвизинского «Недоросля». Дворянство, дворянская семья изображаются в романе 1780-х годов морально и физически выродившимися. Так, Несмысл в «Повести о новомодном дворянине» В. А. Левшина («Русские сказки», ч. IV), получив воспитание в дворянской семье простаковского типа, приехав «учиться» в Москву, мотает, развратничает, грабит своего отца-скарягу, заболевает сифилисом и, в конце концов, как иронически изображает автор, «образумливается», становится подьячим, богатеет и умирает «как бы и честный человек». Сходны по основной идее с «Повестью о новомодном дворянине» анонимная повесть «Кривонос-домосед, страдалец модный», «Неонила, или Распутная дочь. Справедливая повесть, сочиненная А\*\*\* Л\*\*\*» (1794) и роман А. Е. Измайлова «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и общества» (1799—1801).

Неонила умирает в госпитале от «дурной болезни», Евгений — в тюрьме, посаженный туда за долги. Короткая жизнь этих героев наполнена циничным развратом и мотовством денег, жестоко выколачиваемых из крепостных.

В романах и повестях этого типа еще нет характеров в том смысле, какой получило это понятие в реализме XIX века. Персонажам Измайлова психологическую характеристику заменяет (как и у Фонвизина) фамилия, которая определяет основную, доминирующую черту характера героя и выражает моральную оценку героя автором. Поэтому Евгений носит фамилию Негодяева, а его друг — безбожник и циник — Развратина, любовник Неонилы — Сластолюбова. Герои от начала и до конца произведения не меняются и как бы заняты «оправданием» смысла собственной фамилии. Число эпизодов может быть произвольно увеличено или уменьшено: еще одна любовная история или еще одна мошенническая проделка ничего не прибавит и не убавит в общей характеристике Недомысла, или Ветрогона, или Неотказы. Связь эпизодов поэтому условна и носит внешний, формальный характер. Автор не скрывает своего презрения к героям, не скрывает своего негодования по поводу их жестоких и безнравственных поступков. Дидактика и морализация составляют характерную черту авторского повествования в правоописательном бытовом романе. Поэтому читатель постоянно чувствует присутствие автора. Авторское отношение к событиям и героям часто заменяет подлинную внутреннюю логику сюжетов и образов. В этом сказывается известная ограниченность романистов этого направления, у которых верному изображению быта и нравов противопоставляется отвлеченный, умозрительный этический идеал. Такое соотношение идеального и реального, еще оправданное у В. Т. Нарезного в «Российском Жилблазе» богатством содержания и исторически-прогрессивной общей направленностью, выродилось позднее в нравственно-сатирических романах Булгарина, превратилось в пошлую «благонамеренную» сатиру, доказывающую, что «всем хорошим люди обязаны вере и просвещению».

## 6

Ф. А. Эмин был автором первого русского сентиментального романа — «Письма Эрнеста и Доравры» (1766). Близкое подражание «Новой Элоизе» Руссо, роман Эмина — пример внешнего, поверхностного усвоения



новой формы романа, выработанной Ричардсоном и Руссо, формы романа эпистолярного, романа в письмах. Между тем не столько эта форма сама по себе, предоставившая новые возможности для самовысказывания героев, для психологического самоанализа, для сопоставления внутри одного романа различных типов психологии, сколько новый идейно-общественный конфликт был подлинной новаторской сущностью сентиментальных романов Ричардсона, Руссо и, несколько позднее, Гете («Страдания молодого Вертера», 1774). Как отметил Л. В. Пумпянский, «действительно новым, тем новым, что дало сентиментальному роману его собственную проблемность и этим положило основание всему новоевропейскому роману, было построение романа вокруг одной темы: борьба героев (чаще всего героини) за верность до конца своему идеалу нравственности, борьба, которую им приходится вести против целого сонма могущественных и хитрых врагов. Памела борется и побеждает, переубедив своего преследователя. Кларисса гибнет, но гибнет, морально победив и оставшись верна себе до конца».<sup>45</sup>

В большей или меньшей степени русские романисты пытались усвоить эту прогрессивно-демократическую природу сентиментального романа. Эмин остается верен себе, и в этом романе действие у него только начинается в России, а большую часть времени Эрнест проводит во Франции и Англии; русского быта в сущности у Эмина нет совсем. Основной конфликт сентиментального романа — любовь двух не равных по социальному положению людей — в «Письмах Эрнеста и Доравры» заменен другим. Соединению любящих мешают внезапно возвратившаяся жена Эрнеста, считавшаяся умершей, а не сословное неравенство. В передаче взаимного чувства Эрнеста и Доравры Эмин не соблюдает никакой последовательности; признание Доравры в ее любви к Эрнесту психологически никак не мотивировано тоном предшествующих писем и т. д. По своей стилиевой окраске и этот роман Эмина еще напоминает русскую галантную повесть начала века,<sup>46</sup> но всё же здесь уже попадаются сентенции, предвосхищающие Карамзина («Нет большего несчастья, как иметь весьма чувствительную душу»<sup>47</sup>), есть и интерес к природе, и лирические обращения к ней («О, строгая природа!»), и патетическая речь, испещренная многоточиями. Эпистолярной формой Эмин распоряжается еще не вполне свободно, иной раз письма Эрнеста у него следуют одно за другим, не перемежаясь ответными письмами Доравры, иногда они настолько пространны, что теряется самое ощущение эпистолярности романа, и потому в предисловии к роману Эмин объясняет «длину» писем Эрнеста его жизнью «в уединении, где иного нечего делать».<sup>48</sup>

Опыт Эмина в создании сентиментального романа, может быть из-за нерусского бытового материала и конструктивного несовершенства, не скоро был повторен. Сентиментализм в русской прозе 1770-х—начала 1780-х годов развивался преимущественно в формах бессюжетных. В «Дневнике одной недели» (1773) Радищева, в «Утренниках влюбленного» (1775, напечатано в 1779 году) В. Левшина, в «Дщцах для записывания» М. Н. Муравьева<sup>49</sup> разрабатывается новый метод изображения психологических состояний. Интерес к событиям сменяется интересом к внутреннему миру человека, к многообразию и сложности человеческой души. Только в результате этой усиленной разработки психологически-

<sup>45</sup> История русской литературы, т. IV. Изд. АН СССР, М.—Л., 1947, стр. 439.

<sup>46</sup> «Дражайшая Доравра, естество ангелов прелести в себе имеющее, бытие совершенное, сложи всю свою грусть на несчастное мое сердце» (Ф. Эмин. Письма Эрнеста и Доравры, ч. I. СПб., 1766, стр. 9—10).

<sup>47</sup> Там же, стр. 37.

<sup>48</sup> Там же, стр. IX.

<sup>49</sup> «Утренний свет», 1778, ч. IV, декабрь, стр. 368—378.

художественного анализа состояний вновь появляются с середины 1780-х годов русские сентиментальные повести и романы.

На этих романах влияние фонвизинского «Недоросля» отразилось так же, как на романах правоописательных. В сентиментальные романы Н. Ф. Эмина и П. Ю. Львова перешло из сатирической комедии Фонвизина резкое противопоставление двух категорий героев. Милон, Софья, Правдин и Стародум противопоставлены Простаковым и Скотининым; между ними непримиримая вражда, они живут как бы в разных мирах, подчиняются различным законам нравственности.

У Н. Ф. Эмина в его своеобразном произведении «Роза, полусправедливая оригинальная повесть» (1786) — Милон, Роза, Прелеста, Честон не менее резко противопоставлены князю Ветрогону и актрисе Заразе, чем две группы фонвизинских героев друг другу. Но у Фонвизина герои разграничены одновременно и с культурной, и с общественно-политической точек зрения, у Эмина же противопоставление героев друг другу основано главным образом на культурно-идеологических критериях. Милон, Честон, Роза живут в мире идей и образов новой сентименталистской литературы. Юнг, Вертер, Грандисон не сходят с их языка, поминаются в каждом письме, сопровождают все душевные движения героев. Чувствительность, повышенная эмоциональность, подчинение всей жизни человека велениям сердца, с одной стороны, и сухой расчет, неверие в доброе начало человеческой души, эгоизм и цинизм, с другой. Таким образом, в романах Эмина сталкиваются два типа сознания — сентиментальный и рационалистический, чувствительный и холодный. Постановкой этой проблемы Эмин предвосхитил многое в развитии русской прозы. Так, герой «Писем русского путешественника» Карамзина с его любовью к сентиментальной литературе, ею воспитанный и ею живущий, в этом отношении очень напоминает героев Н. Ф. Эмина. И от Карамзина, несомненно, идет в русской литературе и в русском романе глубоко обдуманная и осознанная методика характеристики мировоззрения героя, его интеллектуального склада кругом чтения, списком книг или любимых книжных героев.

В сюжете «Розы» и следующей повести Н. Ф. Эмина «Игра судьбы» (1789) преграду между любящими создает не социальное неравенство, а в одном случае — выход Розы замуж (по приказу родителей) за Ветрогона, в другом — замужество Пленеры еще до знакомства со Всемилом. Таким образом конфликт из социального превращается в моральный. Сюжеты этих произведений, так же как и «Российской Памелы» (1789) П. Ю. Львова, еще значительно усложнены за счет авантюрных мотивов (переодетый Милон занимается садовником в усадьбу Розы, Всемил служит лакеем у своей возлюбленной). Есть в них и ложные смерти и мнимые самоубийства, словом, развитие событий и связь эпизодов не совпадают с развитием психологической проблематики. Вернее было бы сказать, что сентиментальный роман 1780-х годов при всем своем интересе к внутреннему миру человека и его эмоциональной природе всё же дальше изображения психологических состояний не идет.

Роман правоописательный, бытовой изображал своего героя всегда в одном и том же моральном качестве, с одними и теми же побуждениями. Роман сентиментальный изображает героя всегда в одном эмоционально-психологическом состоянии. Понять психологию человека как процесс, увидеть в нем развитие, диалектику и художественно ее воплотить сумели в русской прозе конца XVIII века только Радищев и Карамзин.

В целом для русской повествовательной прозы с середины 1770-х годов самым важным нововведением было появление автора-рассказчика, непосредственно обращающегося к читателю с прямой речью. Эта прямая авторская речь звучит во всех новых литературных жанрах — «дневни-

ках», «записках», «путешествиях». «Путешествие из Петербурга в Москву» примыкает к общему движению сентименталистской прозы именно тем, что в нем единство произведения создается лирическим образом автора-рассказчика.

Почти каждой главе, каждому эпизоду «Путешествия из Петербурга в Москву» можно найти сходный образец в журнальной прозе 1760—1780-х годов. Сюжет и материал любой из глав условно прикреплены к названиям почтовых станций тракта Петербург—Москва, и само путешествие в целом совершенно не претендует на то, чтобы быть принятым за реальное путешествие в конкретных условиях времени и места, как это было у многочисленных предшественников Радищева в европейских литературах (Верн, Дюпати, Мориц и др.).

Герой Радищева заранее подготовлен к тому, что его может ожидать в дороге; то, что он видит, укрепляет в нем уже существующие убеждения; ни его взгляды, ни его сочувствия и оценки принципиально не меняются на протяжении всей «поездки», но они уточняются, приобретают большую политическую конкретность.

Единство образа путешественника это уже не единство «характера», как понимал его классицизм. Путешественник Радищева не может быть подведен под какое-либо характерологическое определение, он не мизантроп и не философ; он «чувствителен», но в его чувствительности эмоциональная реакция немедленно переходит в идеологическую. В неизменном и обязательном возведении каждого факта действительности к самым основным принципам прогрессивной идеологии времени заключается художественное своеобразие образа рассказчика в «Путешествии из Петербурга в Москву».<sup>50</sup>

В этом отношении Радищев опирался на достижения великих западноевропейских просветителей, в частности на Руссо, у которого в «Новой Элоизе» (1761) образы ее основных героев, Сен-Пре и Жюли, характеризуются не только своей эмоциональностью, но и своим интеллектуальным складом: «В своих чувствительных письмах Жюли и Сен-Пре находят место для подробного обсуждения таких проблем, как право дуэли, предвзвешенность социального происхождения, моральность театра, самоубийство, воспитание детей, атеизм и т. д.»<sup>51</sup> Сознание героев романа Руссо вместило в себя вселенную, человека, природу и общество. Такая универсальность восприятия действительности с обязательной оценкой ее в гораздо большей степени, чем литературная практика авторов сентиментальных путешествий с их эмпирической наблюдательностью и чисто психологическим самоанализом, могла быть усвоена Радищевым.

Герой Радищева — первый в нашей повествовательной прозе интеллектуальный герой, и в этом смысле он предвзвешивает и предвосхищает интеллектуальных героев русского классического романа 30—40-х годов XIX века.

Карамзин в своих повестях, особенно в «Бедной Лизе», сумел преодолеть рационалистический схематизм в изображении психологии персонажей, свойственный еще и сентименталистской беллетристике 1780-х годов. Упростив сюжет, сведя композицию повести к своеобразной «вер-

<sup>50</sup> По этому вопросу в исследовательской литературе о Радищеве нет единого мнения; некоторые исследователи считают, что герой «Путешествия из Петербурга в Москву» за время своей поездки претерпевает очень значительную идейно-психологическую эволюцию, превращается из прекраснородного, добросовестно заблуждающегося идеалиста в убежденного и сознательного революционера. Этот взгляд на эволюцию героя наиболее обстоятельно изложен в книге Г. П. Макогоненко «Радищев и его время» (Гослитиздат, М.—Л., 1956, стр. 434—467).

<sup>51</sup> К. Н. Державин. Руссо и руссоизм. В кн.: История французской литературы, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1946, стр. 780.

«инности», пропустив всё промежуточное развитие отношений героев, Карамзин действительно весь интерес сосредоточил на анализе эмоционально-психологическом. При этом его герой, Эраст, меняется на протяжении действия повести, в конце концов он оказывается слабым человеком, нестойким, подверженным влиянию обстоятельств и настроений. Карамзин не оправдывает Эраста, но в его «слабости» он видит основное и всеобщее свойство человеческой природы; он понимает психологию как процесс, а не как всегда себе равное состояние. И потому в «Письмах русского путешественника» ему удается создать очень разносторонний, сложный, с богатой эмоциональной и интеллектуальной жизнью образ молодого человека конца XVIII века, первый образ героя своего времени. Эмпирический психологизм сентиментальной прозы и поэзии в образе «русского путешественника» был заменен синтетическим характером, психологическим единством.

Послекарамзинская проза 1790-х и 1800-х годов не вносит ничего принципиально нового в созданные Карамзиным образцы повести и «путешествия». «Ростовское озеро» (1795) В. В. Измайлова, «Пламир и Раида» (1796) Д. П. Горчакова, «Аптекарский остров» (1800) В. В. Попугаева, как и «путешествия» В. В. Измайлова, П. И. Шаликова и других, остаются в пределах общесентименталистского понимания задач литературы. Социальные конфликты у них, как правило, подменяются моральными (у Карамзина в «Бедной Лизе» социальное неравенство является началом, определяющим трагический исход повести), а сложность психологического облика «русского путешественника» — примитивной чувствительностью.

В какой мере сказалось влияние повествовательной прозы XVIII века на последующем литературном развитии и, в частности, на возникновении и развитии русского реалистического романа 1830—1840-х годов?

По этому вопросу нет полного единомыслия среди исследователей истории русского романа. Г. Е. Благовестлов и В. В. Сиповский находили уже в русской романистике 1760—1770-х годов прямое предвосхищение многих важнейших элементов общественной проблематики классического русского романа XIX века. В советской науке преобладает более осторожное отношение к решению этого вопроса, представляющего собой часть очень важной проблемы соотношения русской литературы XVIII века в целом с русской литературой XIX века и прежде всего с творчеством Пушкина и Гоголя.

Время появления русского классического реалистического романа (1830-е годы) — одновременно эпоха беспощадной переоценки литературного наследия XVIII века в русской критике. Белинский (а до него отчасти Полевой) разрушает школьно-догматическое представление об иерархии литературных знаменитостей XVIII века, низвергает окончательно таких писателей, как Сумароков и Херасков, и выдвигает, как опору для плодотворной реалистической традиции, творчество Державина, Крылова и Фонвизина.

Для Пушкина как автора «Евгения Онегина» и «Капитанской дочки», для Гоголя, создателя «Ревизора» и «Мертвых душ», живым явлением русской литературы были комедии Фонвизина и сатирические оды Державина, а не «Россиада», «Пригожая повариха» или «Похождение Мирамонда».

Значит ли это, что традиции русской повествовательной прозы XVIII века к 1830-м годам окончательно иссякли?

Русская проза, как и русский роман XVIII века, удерживаются в быходе «низового», третьесословного читателя. «В ней вкус был образован-

ный. Она читала сочиненья Эмина», — с иронией писал Пушкин, характеризуя героиню «Домика в Коломне», круг чтения которой выглядел архаическим рядом с тем, что читали Онегин или Татьяна. Помимо такого бытового существования, русская повествовательная проза XVIII века оказывала и прямое, и опосредованное влияние на развитие русской литературы 1810—1820-х годов.

Чулковско-левшинская народность, «историческая» и авантюрно-волшебная проза «Пересмешника» и «Русских сказок» заметнее всего отразилась не в прозе, а в поэзии первой четверти XIX века, в балладах Жуковского, в «Руслане и Людмиле» Пушкина. Традиции сатирической повести и нравоописательного романа оказались гораздо жизнеспособнее. На традицию русского нравоописательного романа XVIII века, поддержанную и развитую в XIX веке Нарезным, опирался Гоголь, создавая «Мертвые души».

Созданные Карамзиным и его ближайшими последователями жанры сентименталистской повести и «путешествия» широко распространялись в русской литературе 1820-х годов. В отталкивании от этой традиции создавалась русская реалистическая проза 1830-х годов — «Повести Белкина», романы Пушкина и Лермонтова.

Самыми же живыми и действенными образцами для последующей русской прозы из достижений художественной прозы XVIII века стали произведения Фонвизина, Радищева, Крылова — тех писателей XVIII века, которые первые взглянули на русскую прозу как на важное и ответственное национальное дело, насытили ее общественным содержанием и передовой идейностью.



## РУССКИЙ РОМАН ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА. ОТ СЕНТИМЕНТАЛЬНОЙ ПОВЕСТИ К РОМАНУ

## I

Развитие русской литературно-общественной мысли от просветительства XVIII века к декабризму, от сентиментального культа чувства к поэзии гражданского романтизма и далее — к реалистическому творчеству Пушкина было обусловлено процессом формирования антикрепостнической идеологии.

Пробуждение чувства личности, интерес к ее внутреннему миру, признание ее ценности и права на духовную независимость от норм сословной морали и официальной идеологии абсолютизма было явлением, сопутствовавшим возникновению национального самосознания, одним из его необходимых составных элементов.

Эстетическим выражением антифеодальных сдвигов, происходивших в русской общественно-литературной мысли, явились и ее сентименталистские устремления. На сентименталистском этапе ее развития пути русской литературы вполне органически входят в основное русло литературной жизни передовых европейских стран. Вместе с тем остро встает вопрос о национальном самоопределении русской литературы, о ее месте в ряду других национальных литератур Европы.

Пробуждение и рост самосознания личности вели как в русской, так и в западных литературах к постепенному разрушению эстетики классицизма, в том числе и его жанровой системы. Эстетика классицизма опиралась на рационалистическое представление о неизменности человеческой природы и общности для всех людей различных психологических «свойств» этой «естественной природы». На их иерархию («высокого» и «низкого», трагического и комического, героического и интимного) была ориентирована жанровая система классицизма, возглавлявшаяся «высокими» жанрами трагедии и эпоса.

Русский и западноевропейский сентиментализм, несмотря на созданный ими культ «чувства», не смогли преодолеть рационализма в области эстетики. Но по сравнению с классицизмом они углубили унаследованное ими рационалистическое представление о неизменной человеческой природе, поставив вопрос о своеобразии ее проявлений в психологии отдельной личности, декларировав понятие о личности и о ее ценности. Это понятие сентименталисты в основном только декларировали, поскольку они понимали личность как механическую комбинацию различных сосуществующих в ней общечеловеческих свойств — рассудка, чувств, «страстей». Тем не менее именно личность, индивидуальный человек, а не единая и неизменная человеческая природа и ее различные свойства, составляет основной жанрообразующий принцип в литературе сентиментализма и прежде всего западноевропейского романа XVIII века.

В последние десятилетия XVIII века в России появилось огромное для того времени количество переводов западноевропейских романов и сентиментальных повестей. По далеко не полным подсчетам, число их к концу века превысило шестьсот названий, что не могло не оказать своего влияния на характер развития русской прозы не только XVIII, но и начала XIX века, вплоть до войны 1812 года (с 1801 по 1811 год включительно появилось около четырехсот переводных произведений).

Благодаря потоку переводов русский читатель, независимо от знания иностранных языков, получил возможность ознакомиться буквально со всеми лучшими образцами западного романа, начиная от романов Лесажа, Стерна, Прево и кончая романами Фильдинга, Ричардсона, Гольдсмита, Руссо и Гете. Качество этих переводов в силу неразработанности русского прозаического языка и вольного обращения переводчиков с оригиналами было часто чрезвычайно низко, а потому и влияние переводной литературы на эстетическое сознание широких слоев читателей было недостаточно глубоким. Но всё же благодаря этим переводам третьестепенный в жанровой системе классицизма «романический род» получил в русской литературе права гражданства. Вместе с тем получает признание и право писателя на изображение частной, обыденной жизни обыкновенных людей, что уже само по себе сближало литературу с жизнью, знаменовало известную демократизацию эстетических вкусов и интересов.

Утверждению и дальнейшему развитию тех же тенденций способствовали наряду с переводами и многочисленные переделки западных романов на русский лад. Несмотря на то, что они сводились в основном к руссификации заглавий, имен, географических названий и бытовых деталей, сама эта руссификация свидетельствовала об актуальности идейно-художественной проблематики западного романа для русского читателя. Наряду с переделками появляются во второй половине XVIII века и многочисленные подражания западным образцам, всякого рода «Российские Памелы», «Розаны и Любимы», «Несчастные Никаноры», «Приключения русского Картуша, Ваньки Каина» и т. п. При всей наивности такого рода подражаний, осуществлявшихся путем перенесения сюжетных и образных калек с западных романов на русский бытовой фон, они явились первыми попытками осмысления отечественной действительности в ее отношении к явлениям европейской действительности, а тем самым и шагом к осмыслению национального своеобразия русской жизни. Выражением в конечном счете тех же тенденций явилось и обращение русских прозаиков второй половины XVIII века к мотивам и материалам национальной старины и русского фольклора. Они также не пошли дальше наивной стилизации «под старину», чисто воображаемую, и ее идеализации, но тем не менее сыграли свою роль в становлении национального самосознания русской литературы.

## 2

Отсталость русского литературного, особенно прозаического, языка XVIII века, его неспособность к адекватному выражению идей и представлений, созвучных передовым элементам русского и западноевропейского литературного движения, выдвинули проблему «слога» в число важнейших проблем русской литературной жизни конца XVIII—начала XIX века. Она была решена Н. М. Карамзиным, и этим в значительной мере объясняется как степень, так и характер его влияния на русскую прозу первых двух десятилетий XIX века.

Огромное значение осуществленной Карамзиным реформы русского литературного языка состояло в том, что она обогатила русскую литера-

туру и прежде всего прозу средствами выражения самого строя мыслей и чувств русских людей и в первую очередь тех русских писателей, которые стояли на уровне европейской образованности и на этом уровне стремились ставить и решать национальные проблемы русской культуры. Первым из таких писателей был Карамзин.

Языковая реформа Карамзина была ограничена тем, что он ориентировался на нормы разговорного языка светского дворянства и прошел мимо богатств русской народной речи. Но его историческая задача заключалась в преодолении книжной затрудненности и искусственности форм русского литературного языка, отражавших феодальную отсталость страны. Для этого нужно было сблизить литературный язык с разговорным языком образованного общества, приблизить его к формам сознания передовых западноевропейских стран. При осуществлении этого только одна тогдашняя русская народная речь не могла дать Карамзину необходимый материал. Реформа Карамзина способствовала подъему русского литературного языка на общеевропейский уровень, и этим она подготовила язык Пушкина и последующих русских романистов. «Державин, — писал Белинский, — был гениальный поэт по своей натуре, но если он не явился таким же по своим творениям, — это потому именно, что прежде его был только Ломоносов, а не Карамзин, тогда как для Пушкина было большим счастьем явиться уже на закате дней Карамзина».<sup>1</sup>

Реформа Карамзина была не только лингвистическим, но и широким культурно-историческим преобразованием. На этом справедливо настаивал Белинский, указывая, что главная заслуга Карамзина в том, что он познакомил «русское общество с чувствами, образом мыслей, а следовательно, и с образом выражения образованнейшего (т. е. французского, — Е. К.) общества в мире». «Если бы, — писал далее Белинский, — Карамзин был только преобразователем языка (не будучи прежде всего нововводителем идей),... он не был бы создателем современного нового языка».<sup>2</sup>

Осуществленная Карамзиным реформа языка была от начала до конца подчинена и отвечала насущным нуждам национального развития и самоопределения русской культуры в ряду других европейских культур. «... Язык и словесность, — говорил Карамзин, — суть не только способы, но и главные способы народного просвещения, ... богатство языка есть богатство мыслей. . . , успехи же языка и словесности свидетельствуют о превосходстве народа, являя степень его образования, ум и чувствительность к изящному».<sup>3</sup>

В свете ближайших культурно-исторических задач национального развития русской литературы конца XVIII—начала XIX века проза Карамзина оказалась наивысшим достижением русского дворянского сентиментализма. «Письма русского путешественника» (1791—1801) и сентиментальные повести Карамзина, созданные еще в 90-е годы XVIII века, стали важнейшим не только собственно эстетическим, но и культурным фактором русской литературной жизни первых двух десятилетий XIX века, оказали существенное влияние на формирование ее прогрессивных тенденций. В этом смысле художественная проза Карамзина конца XVIII века принадлежит XIX веку.

Произведения Карамзина в 1800—1810-е годы пользовались широчайшей популярностью не только в образованном кругу московского и пе-

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 679.

<sup>2</sup> Там же, т. VII, 1955, стр. 134.

<sup>3</sup> Карамзин, Сочинения, т. IX, изд. 3-е, М., 1820, стр. 305—306. В дальнейшем цитируется по этому изданию (тт. I—IX).



тербургского дворянства, но и завоевали себе много читателей среди купечества, городского мещанства и провинциального дворянства. Тем самым Карамзин, говоря словами Белинского, «создал в России многочисленный в сравнении с прежним класс читателей, создал, можно сказать, нечто вроде публики, потому что образованный им класс читателей получил уже известное направление, известный вкус, следовательно, отличался более или менее характером единства».<sup>4</sup> Иначе говоря, Карамзин содействовал преодолению сословной ограниченности и разобщенности литературных вкусов различных слоев грамотного населения, приобщив их к передовой для того времени литературной культуре.

Самое капитальное из произведений Карамзина 90-х годов XVIII века — «Письма русского путешественника» явилось связующим звеном между сентиментальной прозой этого века и прозой первых и последующих десятилетий XIX века. «Письма русского путешественника» — это своего рода «окно», прорубленное Карамзиным для русского читателя в культурно-историческую жизнь западноевропейских стран. Правда, «окно» это находилось на относительно невысоком уровне интеллектуальных интересов и возможностей образованного дворянства того времени. Тем не менее «Письма русского путешественника» значительно расширили культурные горизонты русского литературного сознания и вооружили его новыми формами художественного выражения. «„Письма русского путешественника“, — писал Белинский, — в которых он (Карамзин, — *Е. К.*) так живо и увлекательно рассказал о своем знакомстве с Европою, легко и приятно познакомили с этою Европою русское общество. В этом отношении „Письма русского путешественника“ — произведение великое, несмотря на всю поверхность и всю мелкость их содержания...».<sup>5</sup> Следует, однако, заметить, что для своего времени содержание «Писем» было не так уж мелко, каким оно казалось в 40-е годы XIX века. Новое и весьма значительное содержание получает в них прежде всего образ автора, уже не только «чувствительного», но и русского, и при этом европейски образованного «путешественника». Его сентиментальные «чувствования» уже не являются самоцелью художественного изображения, а становятся, как и в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева, эстетической формой изображения и оценки реальных явлений действительности, только не непосредственно русской, как у Радищева, а европейской. При этом важно отметить, что, в отличие от Радищева, явления общественной и культурно-исторической жизни воспринимаются и осмысливаются «путешественником» Карамзина в разрезе их не столько социальной, сколько национальной специфики.

Карамзин стремится в «Письмах русского путешественника» обрисовать прежде всего национальное своеобразие общественной жизни и культуры каждой из увиденных им европейских стран, охарактеризовать национальный характер немецкого, французского, английского и других европейских народов. Но в этих пределах Карамзин не только описывает западноевропейскую действительность, не только восхищается многими из ее сторон и явлений, но часто и критикует их с позиций русского дворянского просвещения. И что особенно важно, изображение и осмысление европейской жизни у Карамзина внутренне соотносено с русской действительностью, и по большей части в завуалированной форме, а иногда и явно содержит в себе критику отечественных порядков. Так, например, восторженное описание конституционных основ политической жизни Англии, «законности» английского судопроизводства само по себе оттеняло антиобщественный, самодержавно-полицейский режим полити-

<sup>4</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, стр. 678.

<sup>5</sup> Там же, т. VII, стр. 135.

ческой жизни России и азиатские формы крепостнического судопроизводства. То же по сути дела критическое по отношению к русской действительности значение имело и изображение «благодеяния» швейцарских крестьян, чувства национального достоинства англичан и многое другое. Короче говоря, из «Писем русского путешественника» русские читатели конца XVIII—начала XIX века имели возможность впервые узнать многие из тех преимуществ прогрессивных форм европейской общественной жизни, с которыми будущие декабристы познакомились воочию во время заграничных походов русской армии в 1813—1815 годах.

Образом автора, «русского путешественника», непосредственностью его восприятия мотивируется в «Письмах» их стилистическое своеобразие. Они написаны в форме непринужденной и живой беседы с читателем, с нарочитой установкой на естественную легкость, даже небрежность, но в то же время и живость, непосредственность разговорной речи. Всё это вместе взятое обогащало русскую литературу новыми формами изображения действительности, утверждало право личности на индивидуальное восприятие и осмысление жизни и их объективную ценность. Иначе говоря, образ автора, каким он дан в «Письмах русского путешественника», важен, как новая форма художественного выражения и оценки действительности в свете убеждений и опыта мыслящей личности. В этом отношении «Письма русского путешественника», будучи произведением типично сентименталистского эпистолярного жанра, намечают один из жанрообразующих принципов реалистического русского романа, его ярко выраженной «субъективности», как ее понимал Белинский.

Реализация этого принципа была делом будущего. Непосредственное же влияние «Писем русского путешественника» на русскую прозу конца XVIII—начала XIX века хотя было и довольно широко, но не особенно глубоко.

В подражание «Письмам» Карамзина появляется в 1800-е годы целая литература сентиментальных «Путешествий». Таковы «Путешествие в полуденную Россию» (1800—1802) В. В. Измайлова, «Путешествие по всему Крыму и Бессарабии» (1800) и «Досуги крымского судьи, или Второе путешествие в Тавриду» (1803—1805) П. И. Сумарокова, «Россиянин в Лондоне, или Письма к друзьям моим» (1803—1804) П. И. Макарова, «Путешествие в Казань, Вятку и Оренбург в 1800 году» (1803) М. И. Невзорова, «Путешествие в Малороссию» (1803) и «Другое путешествие в Малороссию» (1804) П. И. Шаликова и некоторые другие.

В отличие от «Писем» самого Карамзина, все эти «Путешествия» довольно бедны познавательным содержанием. Элементы формы и содержания «Писем» Карамзина как бы меняются в них местами. Сентиментальные и часто слезливые до приторности (Шаликов) «чувствования» путешественника становятся здесь главным предметом изображения, а явления реальной действительности только внешним поводом для внутренних переживаний. Тем не менее сентиментальные «Путешествия» 1800-х годов по-своему отвечали карамзинской тенденции сближения литературы с жизнью, утверждая, хотя еще и в чисто внешней, механической форме, единство субъективного переживания авторской личности с окружающим ее реальным миром. Но сами эти переживания остаются в кругу традиционных чувствований и лишены тем самым всякого подлинного индивидуального содержания. Что же касается хотя и внешней, но тем не менее всё же наличествующей познавательной тенденции «Путешествий», то она по преимуществу направлена еще не на типические, общие явления русской жизни, а на национальную, местную экзотику быта, нравов, в особенности же природы южных, а отчасти и северных окраин России. Более глубоким и плодотворным было влияние «Писем русского путеше-

стенника» на «Путешествия» и «Письма» писателей декабристской ориентации. Но здесь оно перекрещивается с влиянием «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева, о чем будет сказано ниже.

### 3

Наиболее распространенным жанром русской прозы 1800-х годов остается возникший еще в XVIII веке «романический род» и прежде всего сентиментальная повесть, иногда приближающаяся к жанровым очертаниям романа. Однако этот «род» претерпевает под влиянием повестей Карамзина существенные видоизменения по сравнению с повестями и романами XVIII века.

Одно из самых значительных достижений Карамзина-повествователя состояло в том, что повести его были первыми попытками художественного анализа закономерностей и некоторых противоречий внутреннего мира человека. Тем самым они перенесли изображение явлений «нравственности» из области абстрактных моральных «истин» и столь же отвлеченного, абстрактного нравоучения, как это имело место в сентиментальных повестях и нравоучительных романах XVIII века, в сферу рассмотрения психологии конкретного человека. «Карамзин, — говорит Белинский, — первый на Руси начал писать повести... в которых действовали люди, изображалась жизнь сердца и страстей посреди обыкновенного повседневного быта».<sup>6</sup>

Новаторство повестей Карамзина заключается не в их сюжетах (мало оригинальных, а иногда и прямо заимствованных из повестей Мармонтеля или близких к сюжетам романов Жанлис), а в попытках психологического раскрытия героя, попытках, еще далеко не совершенных, но открывающих новую страницу в истории русской прозы, русской литературы вообще, намечающих одну из существенных особенностей русского реалистического романа — его гуманистический психологизм.

В этом отношении примечателен уже образ Эраста, героя первой повести Карамзина «Бедная Лиза» (1792), в то время как образ ее героини не так нов и оригинален. По своим сюжетным функциям образ Эраста примыкает к традиционной для сентиментальной прозы галерее образов соблазнителя, родоначальником которой является Ловелас Ричардсона. Но всё дело в том, что Эраст это отнюдь не коварный соблазнитель, а человек, запутавшийся в противоречиях своих чувств и желаний и вопреки своей воле погубившей любящую его, а в какой-то мере и любимую им еще женщину. Рисую по-своему «диалектику» искреннего, но кратковременного увлечения Эраста Лизой, Карамзин сопровождает это изображение следующим авторским обращением к герою: «Безрассудный молодой человек! знаешь ли ты свое сердце? всегда ли можешь отвечать за свои движения? всегда ли рассудок есть царь чувств твоих?» (VI, 20). В сущности, этим вопросом формулируется и психологическая проблематика «Бедной Лизы» и других повестей Карамзина, и ее рационалистическая ограниченность.

Несмотря на небольшие размеры и простоту фабулы, по своей психологической насыщенности повесть Карамзина тяготеет к жанру романа. Особенно показательна в этом отношении повесть «Юлия», написанная в 1794 году и имевшая не меньший успех у современников, чем «Бедная Лиза».

Говоря языком эпохи Карамзина, повесть посвящена изображению «противоречий женского сердца». Их жертвой является, на этот раз, муж, преданно любящий свою отнюдь не развратную, но неуравновешенную,

<sup>6</sup> Там же, стр. 133.

нравственно нетвердую жену. Сюжет повести охватывает всю историю их совместной жизни и намечает психологические ситуации и коллизии, которые впоследствии будут обрисованы и получают значительно более глубокое истолкование в целом ряде русских повестей и романов, начиная от некоторых прозаических замыслов Пушкина и кончая «Анной Карениной» Толстого.

Действие повести протекает в условиях повседневной жизни русского светского общества, нравы которого даны также не в моралистически-поучительном, а в психологическом аспекте. Можно сказать, что «Юлия» — это первый, хотя и очень еще бледный прообраз русского психологического романа, данный, однако, в форме повести. И это имеет свои объяснения в стилистических особенностях творчества Карамзина. Одной из основных норм выработанного Карамзиным «точного и ясного слога» была краткость, сжатость изложения. Она требовала в свою очередь ясности и четкости мыслей. Осуществляя это требование, Карамзин стремился к максимально концентрированному изображению психологии своих героев и в конечном счете ограничивался ее легким рисунком. Да и рационализм мышления Карамзина ограничивал его возможности в этом отношении. Тем не менее принципиальный характер и новаторское значение психологического содержания повестей Карамзина этим не снижается.

Весьма интересна в этом отношении «Моя исповедь», написанная в форме «Письма к издателю журнала» в 1802 году. С одной стороны, этот этюд является пародией на нравственно-сатирические романы типа романа А. Е. Измайлова «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества» (1799—1801) и одновременно — попыткой решить его тему в ином, психологическом разрезе. Карамзин пронизывает над присущим нравственно-сатирическому роману дидактическим методом характеристики героя, как правило законченного мерзавца, с психологически непостижимой, ничем не мотивированной откровенностью само-разоблачающегося перед автором и читателем. В противоположность этому Карамзин следующим образом мотивирует автобиографическую форму и заглавие своего этюда: «... всего легче быть *автором исповеди*. Тут не надобно ломать голову; надобно только вспомнить проказы свои, и книга готова». В то же время, отрицая идейную и художественную ценность такого рода «книг», Карамзин, «в противность всем *исповедникам*», предупреждает, что его «*признания*» «не имеют никакой нравственной цели», что он пишет просто «*так*». Посредством этого «просто так», являющегося «*девизом*» жизни героя и «автора» «Моей исповеди», они и соотносятся пародически с героями и авторами нравственно-сатирических романов. Кроме того, Карамзин пронизывает над растянутостью этих романов и их правоучительным пустословием. «Еще и другим, — говорит он, — отличусь от моих собратий-авторов, а именно, краткостью. Они умеют расплодить самое ничто: я самые важные случаи жизни своей опишу на листочке» (VII, 190). И действительно, хотя и не «на листочке», а на нескольких страницах своей небольшой повести-очерка Карамзину удалось дать квинтэссенцию отрицательных черт и признаков традиционного героя нравственно-сатирического романа, во всяком случае героя романа А. Е. Измайлова. Карамзин отбросил все отягощающие такого рода романы натуралистические подробности и вместо механического нагромождения многочисленных, внутренне не связанных эпизодов, характеризующих граничащую с прямым «злодейством» «безнравственность» героя, дал четкую и ясную линию развития героя из забалованного родителями барчука в беспутного, беспринципного человека. Он отнюдь не «злодей», не скопище самых разнообразных «пороков», а только легкомысленный человек, который поступает по примеру многих

и подобно многим «никогда не давал себе отчета ни в желаниях, ни в делах своих» (189). В силу этого герой «Моей исповеди», сохраняя все характерные аморальные качества героя сатирических правоучительных романов, получает известную психологическую мотивировку, а вместе с тем и качество типичности. То и другое подчеркивается заключительными строками его «исповеди»: «Правда, что некоторые люди смотрят на меня с презрением и говорят, что я остыл род свой, что знатная фамилия есть обязанность быть полезным человеком в государстве и добродетельным гражданином в отечестве. Но поверю ли им, видя с другой стороны, как многие из наших любезных соотечественников стараются подражать мне, живут без цели, женятся без любви, разводятся для забавы и разоряются для ужинов! Нет! нет! я совершил свое предопределение и подобно страннику, который, стоя на высоте, с удовольствием обнимает взором пройденные им места, радостно вспоминаю, что было со мною, и говорю себе: *так я жил!*» (208). Следует подпись: «Граф N. N.».

Таким образом, как само неприглядное поведение героя «Моей исповеди», так и ее откровенность психологически мотивируются тем, что он ни в какой мере не осознает порочности, безнравственности своих поступков, своего отношения к жизни и окружающим. В этом и состоит его принципиальное отличие от обычного героя нравственно-сатирических романов (вплоть до романов Булгарина), откровенно творящего зло, сознательно попирающего все правила нравственности и смеющегося над «добродетелью». Против подобного понимания и изображения «порока» и направлена «Моя исповедь». В ее основе, как и в основе всех других попыток Карамзина психологического, а уже не абстрактно-моралистического истолкования поведения героев, лежит просветительский гуманизм, просветительская вера в «доброе», светлое начало «естественной» природы человека. Непосредственно об этом Карамзин в «Разговоре о счастье» (1797) говорит так: «Люди делают много зла — без сомнения — но злодеев мало; заблуждение сердца, безрассудность, недостаток просвещения виною дурных дел... Совершенный злодей или человек, который любит зло для того, что оно зло, и ненавидит добро для того, что оно добро, есть едва ли не дурная психическая выдумка, по крайней мере чудовище вне природы, существо неизъяснимое по естественным законам» (187—188).

Эти мысли, недвусмысленно направленные и против правоучительных романов, выражают новый в русской литературе, опирающийся на Стерна и Руссо принцип понимания человеческого поведения и постулируют необходимость его психологического истолкования. И несмотря на то, что, как об этом уже говорилось выше, в творчестве самого Карамзина этот новый принцип получил ограниченное применение, он оказался одним из исторически-плодотворных элементов его художественной системы и, в частности, его прозы. Психологизм Карамзина был одним из зародышей психологического метода русского реалистического романа, вплоть до романов Толстого с его концепцией «текучести» внутреннего мира человека.

О тяготении Карамзина к роману свидетельствует также его незаконченный роман «Рыцарь нашего времени» (1802—1803). В его замысле уже отчетливо намечается перерастание собственно психологической проблематики сентиментальных повестей в проблематику социально-психологическую. Задуманный в виде «истории приятеля» автора и во многом опирающийся на автобиографические факты, «Рыцарь нашего времени» представляет собою первую в истории русской литературы попытку создания развернутого психологического портрета русского дворянского интеллигента того времени, детального анализа «противоречий»

его «сердца». В этом отношении замысел «Рыцаря нашего времени», минуя традиции русского романа XVIII века, во многом восходит к «Исповеди» Руссо и носит следы ее прямого влияния. Ряд страниц, посвященных детским годам жизни героя, впечатлительного мальчишка, растущего в провинциальной дворянской семье, в частности, его неосознанному роману с взрослой и прекрасной соседкой по имению, в известной мере перекликается с некоторыми эпизодами детства Руссо и с описанием его сложного юношеского романа с госпожой де Варанс. Самый метод изображения, фиксирующий тончайшие, часто неосознанные до конца и противоречивые душевные движения, также восходит к Руссо. Но тем не менее «Рыцарь нашего времени» — это не подражание, а вполне самостоятельная попытка анализа нравственного становления «современного» и притом русского человека. О том, что образ Леона был задуман Карамзиным как образ типический, говорит заглавие романа, которое через сорок лет было подхвачено и переосмыслено Лермонтовым.

Таким образом, в повестях Карамзина, созданных на рубеже XVIII и XIX веков, еще в зачаточном виде, но уже явственно намечаются психологические тенденции последующей русской реалистической прозы. Этим и определяется место повестей Карамзина в предьстории русского классического романа, справедливо отмеченное Белинским. Указывая, что повести Карамзина «ложны в поэтическом отношении», Белинский подчеркивал, что они «важны по тому обстоятельству, что наклонили вкус публики к роману как изображению чувств, страстей и событий частной и внутренней жизни людей».<sup>7</sup>

В повестях Карамзина нашла свое наиболее яркое выражение одна из основных тенденций развития всей литературы конца XVIII—начала XIX века — интерес к внутреннему миру человека, попытка противоречиями этого внутреннего мира объяснить противоречия реальной действительности. При всем своем идеалистическом характере она всё же была плодотворна для своего времени, так как, хотя в неправильной, перевернутой форме, по-своему ставила вопрос о взаимодействии субъективного и объективного, искала путей к познанию объективного мира. Кроме того, социальное познается реалистическим искусством также и в его психологическом выражении, в той форме, в какой оно проявляется через психологию человека. Глубоко проникая в противоречия внутреннего мира человека, художник приближается также и к познанию противоречий и закономерностей реальной жизни. Тем самым сентиментальный психологизм конца XVIII—начала XIX века расчищал пути, которые через романтическое понимание личности вели к реалистическому искусству.

Повести Карамзина не только окончательно утвердили «романический род» на правах самого популярного прозаического жанра. Они способствовали его новому осмыслению. Так, в статье «О сказках и романах» читаем: «...человеческое сердце есть собственный предмет романиста; он должен раскрыть, так сказать, оное, обнаружить тайные его побуждения. Изображение внешних происшествий служит ему только средством для изображения внутренности». Последнее замечание направлено против авантюрных романов, их внешней, лишенной психологического содержания развлекательности. Романист, говорится далее, «никогда не должен... забыть, что *внутренний человек* есть главная цель его изображений». Воспитательное же значение романов и «сказок» (т. е. повестей) состоит, по мнению автора статьи, не в нравоучительных сентенциях и примерах, а в «правильном расположении» «внешнего с внутренним»,

<sup>7</sup> Там же, стр. 122.

в верности изображения «характеров», «хода идей и чувствований», «игры страстей». «Что может быть наставительнее знания самого себя?» — восклицает критик.<sup>8</sup> Таким образом, нравоучительное значение «романического рода» формально еще признается, но выводится уже из его познавательных, психологических задач и возможностей.

Карамзин способствовал утверждению подобного понимания «романического рода» и его значения не только как автор сентиментальных повестей нового типа, но и как критик. Приведенные слова являются пересказом его мыслей, выраженных в статье 1802 года «О книжной торговле и любви ко чтению в России».

Однако реальных предпосылок для полноценного и всестороннего решения новых задач, выдвинутых Карамзиным перед художественной прозой, в русской жизни и литературе начала XIX века еще не было, так как не было еще достаточно развитого для этого сознания личности. Вот почему большое количество сентиментальных повестей, появившихся в 1800-е и ещё появлявшихся в 1810-е годы под прямым и несомненным влиянием Карамзина, остаются еще в очень узком кругу традиционных сентиментально-любовных сюжетов и «чувствований», лишенных индивидуального своеобразия, а тем самым и подлинного психологического содержания. Таковы повести П. Ю. Львова, Н. П. Брусилова, А. Ф. Кропотова, И. Свечинского и ряда других прозаиков 1800-х годов. Они проникнуты чуждой Карамзину слащавостью, хотя и написаны в близкой ему стилистической манере. То и другое, часто доведенное до нелепых крайностей, служило оружием против Карамзина в руках его противников и немало способствовало дискредитации его творчества в глазах потомков.

Связующим звеном между задачами, выдвинутыми сентиментальной прозой начала XIX века, и прежде всего прозой Карамзина, с одной стороны, и их решением реалистическим русским романом, с другой, была лирика Жуковского и Батюшкова. Идя от идейно-художественной проблематики сентиментальных повестей Карамзина, поэзия Жуковского и Батюшкова значительно расширила представление о богатстве и многообразии внутреннего мира человека, хотя так же, как и проза того времени, не нашла еще путей к передаче психологического своеобразия личности, а давала изображение только отдельных ее эмоциональных состояний. Тем не менее лирика Жуковского, уже преодолевшая во многом рационализм сентименталистского понимания человека (как совокупности отдельных «чувствований»), подготовила почву для романтической поэзии 20-х годов, той поэзии, центральной эстетической категорией которой стала именно отдельная личность, а центральной проблемой — конфликт личности и общества. Тем самым эта поэзия выходила уже за пределы возможностей психологизма лирики Жуковского и Батюшкова, ее малых лирических форм. Она требовала большой повествовательной формы, какой явилась романтическая поэма с ее «мятежным», разочарованным, байроническим героем. Первое национальное самобытное осмысление героя такого типа и одновременно его социальная конкретизация в «Евгении Онегине» Пушкина знаменовало рождение русского реалистического романа (хотя еще и романа в стихах).

Карамзин не остался чужд и преромантическим веяниям эпохи. Он отдал им дань в повестях «Сiera Морена» (1793) и «Остров Борнгольм» (1793). Их сюжеты, в отличие от сюжетов остальных повестей Карамзина, исполнены романтической таинственности. Герои являются здесь не обыкновенными людьми, а носителями бурных и роковых страстей. На-

<sup>8</sup> «Аврора», 1806, т. II, № 2, стр. 157, 160, 161.

званные повести свидетельствовали о широте творческих интересов Карамзина, но не оказали заметного влияния на дальнейшее развитие русской прозы.

#### 4

Постановка в «Евгении Онегине» специфически национальных жизненных проблем с учетом высших достижений мировой культуры была тем новым идейно-эстетическим качеством, которое в своем дальнейшем развитии определило глубину и широту социально-психологической проблематики русского реалистического романа. Оно явилось одной из предпосылок его международного значения.

Однако процесс национального самоопределения русской литературы начался задолго до Пушкина и декабристов, в творчестве которых он получил свое завершение. Из предшественников Пушкина и декабристов одно из первых мест в этом отношении принадлежит Карамзину. Карамзин первый заговорил во весь голос о роли литературы в деле формирования национального сознания русского общества. Тот же вопрос решался Пушкиным и декабристами неизмеримо глубже и во многом принципиально иначе, чем Карамзиным, но на основе сделанного им.

В первый период литературной деятельности Карамзина «общечеловеческое» превалировало в его сознании над «национальным». Центральными психологическими проблемами в повестях Карамзина были в это время характер частного человека и его личное этическое поведение. Но уже с начала 1800-х годов положение меняется. В центре внимания Карамзина оказывается теперь проблема исторического характера, т. е. характера общественного деятеля, обычно — деятеля русской истории. Вместе с тем возрастает и внимание Карамзина к вопросам национальной самобытности русской истории и культуры, что не мешает ему и в этот период выступать в борьбе с реакцией в качестве защитника европеизма.

В замечательной для своего времени статье «О любви к отечеству и народной гордости», напечатанной в 1802 году в «Вестнике Европы», Карамзин писал: «... физическая и нравственная привязанность к отечеству, действие природы и свойств человека не составляют еще той великой добродетели, которою славились греки и римляне. Патриотизм есть любовь ко благу и славе отечества и желание способствовать им во всех отношениях. Он требует рассуждения — и потому не все люди имеют его» (VII, 129). «Требует рассуждения, понимания того, что нужно для блага отечества, т. е. определенного уровня гражданского сознания, а не слепой преданности ко всему «своему». И это гражданское сознание мыслится Карамзиным прежде всего как национальное самосознание, свободное от слепого преклонения перед всем иностранным, присущего русскому дворянству того времени. Против некритического подражания иностранным образцам в быту и в литературе Карамзин и протестовал, когда в той же статье писал:

«Я не смею думать, чтобы у нас в России было не много патриотов; но мне кажется, что мы излишне смиренны в мыслях о народном своем достоинстве — а смирение в политике вредно... станем смело наряду с другими, скажем ясно имя свое и повторим его с благородною гордостью» (130—131).

Перечисляя затем славные страницы русской истории, события, связанные с освободительной борьбой против разного рода иноземных захватчиков, Карамзин, хотя и отдает дань своим монархическим убеждениям, но вместе с тем подчеркивает решающее значение в этой борьбе национального чувства широких кругов русского народа. «Надлежало



только быть на престоле решительному, смелому государю, — говорит он о ниспровержении владычества татар, — народная сила и храбрость, после некоторого усыпления, громом и молнией возвестили свое пробуждение» (133).

Гражданский патриотизм Карамзина, сложившийся в 1800-е годы, был заострен не только против дворянской галломании, но и против охранительных идей писателей типа А. С. Шишкова и С. Н. Глинки. В противоположность последним, их безоговорочно отрицанию и порицанию всего «иноземного», Карамзин признает закономерность и плодотворность усвоения русской литературой идейных и эстетических ценностей западноевропейской культуры, но настаивает на том, что процесс этот уже завершился и привел к результатам, достаточным для дальнейшего, национального самобытного развития русской литературы на достигнутом ею европейском уровне:

«Есть всему предел и мера: как человек, так и народ начинает всегда подражанием; но должен со временем быть *сам собою*, чтобы сказать: *я существую нравственно!* Теперь мы уже имеем столько знаний и вкуса в жизни, что могли бы жить, не спрашивая: как живут в Париже и в Лондоне?.. Патриот спешит присвоить отечеству благодетельное и нужное, но отвергает рабские подражания в безделках, оскорбительные для народной гордости» (138, 139).

В противоположность А. С. Шишкову, С. Н. Глинке и другим идеологам дворянской реакции, видевших национальное своеобразие русской литературы в ее феодальных, церковнославянских традициях, Карамзин понимал, что национальное определение русской литературы является делом будущего и возможным только на европейском уровне ее развития. В этом, в частности, и состояло принципиальное разногласие Карамзина и Шишкова, карамзинистов и шишковистов в знаменитом споре о «старом» и «новом» слого.

Ближайшими задачами современной ему русской литературы Карамзин с начала 1800-х годов считал пробуждение и воспитание в русском обществе чувства национального достоинства и национальной гордости. Этому делу служили постоянные у Карамзина параллели между русской и западноевропейской действительностью, между русской историей и историей Европы — древней и новой, между русскими историческими и культурными деятелями и деятелями иностранными. Смысл такого рода сопоставлений состоял в демонстрации богатства исторического прошлого России «характерами» и «происшествиями», по своему значению и яркости красок не уступающими прославленным деятелям и событиям всемирной истории. Нужно принять во внимание, что в эпоху Карамзина история Запада была известна русским людям неизмеримо больше, чем история своей страны. Поэтому для исторических параллелей Карамзин и привлекал факты именно западноевропейской истории, величие или значение которых служило средством эстетической оценки величия и значения сопоставляемых с ними событий и «характеров» русской истории.

Ту же задачу пробуждения народной гордости и чувства национального достоинства преследовали и многочисленные обращения Карамзина (еще до его работы над «Историей государства Российского») к сюжетам и «характерам» русской истории в целом ряде его произведений — в повестях, публицистических статьях, исторических очерках. Наряду с замечательной для своего времени исторической повестью «Марфа Посадница, или Покорение Новгорода» (1802) к ним относятся: «Известие о Марфе Посаднице, взятое из жития св. Зосимы» (1803), «Исторические воспоминания и замечания на пути к Троице» (1803), «О московском мятеже в царствование Алексея Михайловича» (1803), ряд других более мелких статей того же характера и, наконец, статья «О случаях и харак-

терах в российской истории, которые могут быть предметом искусства» (1802). Одним из описанных в ней «случаев» воспользовался Пушкин в «Песне о вещем Олеге». Вообще призыв Карамзина к художественной разработке сюжетов русской истории, летописных источников и памятников древней письменности, в том числе и прежде всего «Слова о полку Игореве», получил широкий и достойный отклик только после войны 1812 года, в условиях вызванного ею национального подъема, в творчестве писателей и поэтов декабристской ориентации. В своем известном «Рассуждении о причинах, замедляющих успехи нашей словесности» Н. И. Гнедич во многом повторил сказанное Карамзиным в статье «О любви к отечеству и народной гордости». Говоря, что «слава... земля русской должна наполнить и возвеличить наши сердца тою благородною гордостью, должна вселить в нас навеки то уважение к самим себе и к языку своему, которое одно составляет истинное достоинство народа»,<sup>9</sup> Гнедич не только развивал в новых исторических условиях мысль Карамзина, но и пользовался его фразеологией. На карамзинскую фразеологию, на его прием культурно-исторических параллелей опиралась и система исторических применений и аллюзий, получившая столь широкое распространение в декабристской поэзии и прозе и служившая целям гражданской агитации.

Необходимо со всей решительностью подчеркнуть, что пропагандируемые Карамзиным идеи национального богатства русского исторического прошлого, его программа национального определения русской литературы и обращение к историческим сюжетам, подхваченные и развитые декабристами, получили в их эстетике и творчестве существенно иное, чем у Карамзина, новое, революционное содержание. У самого же Карамзина они служили средством отнюдь не революционного, хотя всё же гражданского «просвещения». Основное содержание гражданского пафоса деятельности Карамзина — реформатора языка, новеллиста, публициста, журналиста, критика и историка состояло в воспитании национального сознания, способного «в просвещении стать с веком наравне». Европейизм Карамзина органически сочетался с идеями гражданского патриотизма. Европейское было для Карамзина необходимой, уже созревшей формой полнокровного проявления национального, и он сознательно прокладывал в литературе пути тому и другому, идя к их синтезу, начиная от «Писем русского путешественника» и «Бедной Лизы» и кончая «Историей государства Российского».

## 5

По канонам эстетики классицизма художественный вымысел выражал не сущее, а должное и логически возможное. Тем самым он строился по законам «правдоподобия», а не самой жизненной правды. Под последней же в эту эпоху разумелась лишь «истинность» событий и лиц, реально когда-либо происходивших и живших, засвидетельствованных «историей» или «преданием». Поэтому романический «вымысел» резко противопоставлялся в эстетике классицизма исторической «истинности» сюжетов и героев трагедии и эпопеи. В эстетике сентиментализма эти грани постепенно стираются, но всё же еще существуют. Существуют они и для Карамзина. Но он уже ищет пути к сближению художественного вымысла, созданных авторским «воображением» характеров и происшествий с эмпирически понимаемой реальностью. Таким образом, ощупью Карамзин подходил к проблеме типического содержания художественного вымысла.

<sup>9</sup> Описание торжественного открытия Публичной библиотеки, бывшего генваря 2 дня 1814 года. СПб., 1814, стр. 96.

Но она оставалась для него еще по преимуществу проблемой соотношения «баснословности» авторского вымысла и несомненности реальных фактов жизни. Поиски решения этой проблемы и были тем собственно эстетическим путем, который привел Карамзина к различным формам исторического повествования, предопределил литературно-художественное своеобразие «Истории государства Российского».

«Бедная Лиза» начинается лирическими воспоминаниями автора о богатом историческом прошлом Симонова монастыря. Переходя затем в повествование о печальной судьбе «бедной Лизы», это лирическое вступление ставит ее судьбу как бы в ряд с когда-то протекавшими здесь историческими, т. е. реально бывшими событиями, служит художественной, хотя и очень еще наивной мотивировкой подлинности героев и всего того, что с ними произошло. Однако об эффективности этой мотивировки для своего времени свидетельствует паломничество читателей к Симонову монастырю, к близлежащему пруду, в котором «утопилась» Лиза. Установка на ощущение реальности ее судьбы подчеркнута и восклицанием повествователя: «Ах! для чего пишу не роман, а печальную быль?» (VI, 29). Она лишней раз свидетельствует о той пропасти, которая отделяла в сознании Карамзина и его современников «романический вымысел» от конкретной «правды» жизни.

Следующей, более серьезной попыткой их сближения явилась первая, лишь весьма относительно «историческая» повесть Карамзина «Наталья, боярская дочь», написанная непосредственно вслед за «Бедной Лизой» в том же 1792 году. Условно-исторический колорит повести, «романический», любовный сюжет которой разворачивается на весьма приблизительно обрисованном фоне быта и «нравов» Московской Руси, нужен и здесь Карамзину как эстетическая мотивировка жизненной достоверности этого сюжета. При этом Карамзин сам подчеркивает его условность, называя свою повесть одновременно и «былью», и «сказкой»: «... намерен я сообщить любезным читателям одну быль или историю, слышанную мною в области теней, в царстве воображения, от бабушки моего дедушки, которая в свое время почиталась весьма красноречивою и почти всякий вечер сказывала сказки царице N. N.» (101). Соответственно Карамзин не стремится в повести «Наталья, боярская дочь» создать, хотя бы и в «царстве воображения», историческую картину жизни далекого прошлого. Ему важно другое: вызвать у читателя эстетическое ощущение «историчности», а тем самым и «достоверности» повествования, эстетическое ощущение «далекой старины» и ее реальности. Этой же цели служат многочисленные лирические отступления, в основном выражающие авторское понимание национальной «старины». Характерно в этом отношении отступление, посвященное «трудолюбивым поселянам», которые, по мнению автора, «и по сие время ни в чем не переменились, так же одеваются, так живут и работают, как прежде жили и работали, и среди всех изменений и личин представляют нам еще истинную русскую физиогномию» (109). «Чистой» старинных нравов мотивируется в повести и добродетельность ее героев.

Принципиально иной характер носит другая, позднейшая историческая повесть Карамзина «Марфа Посадница, или Покорение Новгорода», последнее его собственно художественное произведение. Здесь история является уже не фоном, а главным предметом изображения. Сама же трактовка падения Новгородской республики и покорения ее московским самодержцем явно соотносена с современностью, спроецирована на события французской революции. Французская революция была для Карамзина событием, превратившим в «развалины» заветные «надежды и замыслы» молодости писателя, связанные с просветительской верой в то, что конец XVIII века будет «концом главнейших бедствий человечества».

как он писал об этом в письме «Мелодора к Филалету» (1794; VII, 92, 93). Не случайно Герцен позднее процитировал из этого письма «выстраданные строки, огненные и полные слез», в введении к своему произведению «С того берега»,<sup>10</sup> само название которого фразеологически и по смыслу восходит к этим строкам Карамзина.

Разочарование в результатах французской революции заставило Карамзина качнуться вправо и признать русское самодержавие исторической необходимостью, стать его «верным подданным», но не помешало писателю остаться «по чувствам... республиканцем».<sup>11</sup> Отсюда противоречивая, на первый взгляд, трактовка покорения Новгорода Москвой, данная в «Марфе Посаднице». Выдавая повесть за изложение «старинной» рукописи, Карамзин говорит: «Кажется, что старинный автор сей повести даже и в душе своей не винил Иоанна. Это делает честь его справедливости, хотя при описании некоторых случаев кровь новгородская явно играет в нем» (VI, 205). Оправдывая действия московского князя исторической необходимостью централизации русского государства, Карамзин в то же время внушает читателю и моральное сочувствие покоренным новгородцам, сожаление об утраченной ими «вольности». Выразительна в этом отношении концовка повести: «*Вечевой колокол* был снят с древней башни и отвезен в Москву: народ и некоторые знаменитые граждане далеко провожали его. Они шли за ним с безмолвною горестию и слезами, как нежные дети за гробом отца своего» (290). В этих строках явно играет «кровь новгородская» самого автора. Она дает себя знать и в образе Марфы Посадницы, поборницы независимости Новгородской республики. В то же время, стремясь смягчить вольнолюбивое содержание образа Марфы, Карамзин обращает внимание читателя на то, что «тайное побуждение» (личного характера), данное «старинным автором» «фанатизму Марфы, доказывает, что он видел в ней только *страстную*, пылкую, умную, а не великую и не добродетельную женщину». И всё же образ Марфы, «сей чудной женщины, которая... хотела... быть Катоню своей республики» (205), говорит сам за себя.

Излагая в речи московского полководца, боярина Холмского, свой идеал мудрого, справедливого, пекущегося о благе народа самодержца, Карамзин тут же дает своего рода «урок царям»: «Народ! — обращается Холмский к новгородцам, — не вольность, часто гибельная, но *благоустройство, правосудие и безопасность* суть три столпа гражданского счастья: Иоанн обещает их вам пред лицом бога всемогущего... Обещает России славу и благоденствие; клянется своим и всех его приемников именем, что польза народная во веки веков будет любезна и священна самодержцам российским — или да накажет бог клятвopреступника! да исчезнет род его...» (289). К этим словам следует примечание: «Род Иоаннов пресекся...», т. е. пресекся потому, что Иван Грозный, ступив впоследствии на путь террора и казней, нарушил клятву своего деда Ивана III, данную новгородцам. А далее следуют строки, не только фразеологически, но и по мысли предвосхищающие знаменитую концовку «Бориса Годунова» Пушкина. Так, по окончании речи Холмского, «легiónы княжеские зывали: *слава и долголетие Иоанну!* Народ еще безмолвствовал!». И только после того, как «по мановению руки Иоанна «разрушился» «высокий эшафот», сооруженный для устрашения новгородцев, и на месте его взвилось «белое знамя Иоанново», «граждане, наконец, воскликнули: *слава, государю российскому!*» (289, 290). Выра-

<sup>10</sup> А. И. Герцен. Собрание сочинений, т. VI, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 12.

<sup>11</sup> Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866, стр. 249; ср.: Письма Н. М. Карамзина к князю П. А. Вяземскому. СПб., 1897, стр. 60 («я в душе республиканец»).

женная здесь мысль о том, что симпатии народа может завоевать только справедливый и человеколюбивый государь, ведет к пушкинской мысли о решающем значении «мнения народного» для судьбы самодержца.

Своего рода авторским комментарием к исторической концепции повести «Марфа Посадница» служит сказанное Карамзиным об Иване Грозном и новгородцах в «Исторических воспоминаниях и замечаниях на пути к Троице». Карамзин называет здесь новгородцев «славнейшими детьми древней России» и порицает царя за их «истребление», так же как и за пролитую им «кровь подданных, истинных бояр русских» (IX, 206).

Точкой пересечения исторических и художественных интересов Карамзина была проблема характера. Художественное, а тем самым и нравственно-психологическое истолкование реально бывшего, исторического характера решало, с точки зрения писателя, вопрос о жизненной правде, достоверности художественного повествования, к которой он стремился. «Характер» исторических деятелей — вот в чем видит Карамзин решающий фактор исторической жизни, а также и основной предмет исторического повествования. «Если бы, — говорит он в «Известии о Марфе Посаднице», — современные летописцы разумели, что такое история и что важно в ней для потомства, то они, конечно, постарались бы собрать для нас все возможные известия о Марфе; но не их дело было ценить характеры». «И без сказки, — говорится выше, — напечатанной в „Вестнике Европы“, все мы знали, что Марфа Посадница была чрезвычайная, редкая женщина, умев присвоить себе власть над гражданами в такой республике, где женщин только любили, а не слушались» (IX, 120). Повесть «Марфа Посадница» явилась в творчестве Карамзина первым опытом художественного, нравственно-психологического истолкования исторического характера, а тем самым и связующим звеном между «Бедной Лизой» и «Историей государства Российского». В отличие от писателей-классицистов, да в значительной мере и сентименталистов XVIII века, для которых весь интерес «исторического» характера состоял в выражении тех или других «вечных», неизменных сторон человеческой природы, Карамзин трактует характер исторического лица как определенную нравственную индивидуальность, созданную обстоятельствами времени и в свою очередь влияющую на них. Это, по сути дела, уже предвосхищение романтического понимания исторического характера. Им определено следующее критическое высказывание Карамзина о Сумарокове: «В трагедиях своих он старался более описывать *чувства*, нежели представлять *характеры* в их эстетической и нравственной истине, ... называя героев своих именами древних князей русских, не думал соотносить свойства, дела и язык их с характером времени» (VII, 316—317).

В отличие от писателей эпохи классицизма, Карамзин понимает под «характером» некое сложное и устойчивое психологическое образование, известный психологический склад человеческой личности, определяющий ее жизненное поведение, а тем самым и ее судьбу. Интереснейшим опытом подобной типологической трактовки человеческого характера и его проявлений в обыденных условиях современной Карамзину общественной жизни был очерк «Чувствительный и холодный. Два характера» (1803). Обрисованный здесь образ «чувствительного», наделенный автобиографическими чертами, — это образ благородного мечтателя, не лишенного, однако, своих недостатков, находящегося в разладе с самим собой и с окружающей средой. Противопоставленный ему образ «холодного», не лишенного своих достоинств разумно-расчетливого, здравомыслящего, преуспевающего человека психологически родственен не только гончаровскому Адуеву-старшему, но и толстовскому Каренину.

Стави «деяния» исторического лица, так же как и поступки любого человека, в прямую связь с его характером, выводя их из характера, Карамзин одновременно ищет в поступках ключ к пониманию характера. Это точка зрения не столько ученого, сколько художника и моралиста, и именно она лежит в основе исторических взглядов Карамзина.

Считая обязательным для историка строго придерживаться фактов, засвидетельствованных источниками, воздерживаться от всякого «вымысла», Карамзин признает необходимость критического отношения к летописным свидетельствам, отмеченным «борьбой страстей» своего времени и в силу этого часто пристрастным, не всегда достоверным. «Мы... — говорит Карамзин по этому поводу, — живем в такие времена, в которые можем и должны рассуждать; изъясняем характер человека делом, а дело характером человека...» (IX, 243—244). Это сказано в статье «Исторические воспоминания и замечания на пути к Троице» в защиту Годунова от «нападок» враждебных ему летописцев. Карамзин выражает здесь свое сомнение в том, что Борис Годунов виновен в убийстве царевича Дмитрия, и превозносит Годунова как мудрого, много сделавшего для народа, но «несчастливого» государя. В «Истории государства Российского» дело обстоит иначе. Здесь Карамзин разделяет версию о преступлении Годунова и объясняет постигшую его судьбу нравственным возмездием, которое, однако, носит у Карамзина не мистический, а нравственно-психологический смысл, предстает как неизбежное крушение личности, преследуемой сознанием совершенного преступления и осужденной за него народом.

Сходный принцип положен в основу обрисовки в «Истории» эволюции характера Ивана Грозного, суть которой, по мнению Карамзина, состояла в том, что после первых, «светлых лет» своего царствования ожесточенный личными несчастьями «Иоанн начал свирепствовать и к семейственным утратам своим прибавил еще важнейшую: потерю любви народной» (234). Благодаря подобному психологическому истолкованию исторических характеров «История государства Российского», в особенности тома, посвященные Ивану Грозному и Борису Годунову, непосредственно приближалась к жанру исторического романа, получившему столь широкое распространение в русской литературе 20—30-х годов XIX века. И если русский роман этого времени развивался под влиянием Вальтера Скотта, то почва для него была во многом подготовлена огромным художественным воздействием, оказанным на русское общественно-литературное сознание «Историей государства Российского» Карамзина.

По свидетельству Пушкина, «История» Карамзина открыла для русского общества многие страницы дотоле почти неизвестного ему исторического прошлого России. Тем самым «История государства Российского», несмотря на ее сугубо монархическую, реакционную в политическом отношении концепцию, всё же явилась значительным фактором формирования национального, гражданского, патриотического сознания. Не только для Пушкина и декабристов, но и для писателей и поэтов последующих поколений, вплоть до А. К. Толстого, «История» Карамзина была неисчерпаемым источником исторических сюжетов и образов. Пушкин и декабристы открыто порицали концепцию Карамзина и, вместе с тем, они были ближайшими и подлинными его преемниками. Вот почему Белинский справедливо говорил, что «История государства Российского» «навсегда останется великим памятником в истории русской литературы вообще и в истории литературы русской истории». Считая, что «слог» труда Карамзина «не исторический», а «скорее слог поэмы, писанной мерною прозою, поэмы, тип которой принадлежит XVIII веку», Белинский подчеркивал, что «тем не менее без Карамзина русские не знали бы истории своего отечества, ибо не имели бы возможности смотреть на нее

критически».<sup>12</sup> Так оценил Белинский вклад, внесенный «Историей» Карамзина в дело формирования русского общественного и прежде всего национального сознания.

## 6

После войны 1812 года, под ее непосредственным воздействием процесс формирования национального самосознания русского общества вступает в новую фазу своего развития. Поставленные Карамзиным проблемы национального определения русской литературы и ее гражданственного служения наполняются в литературе декабризма иным, революционным, антикрепостническим содержанием, складывающимся под сильным идейным влиянием творчества Радищева. Но при этом словесные формы художественного выражения идей революционной гражданственности во многом зависят от форм, созданных Карамзиным.

Под перекрепляющимся влиянием Радищева и зрелого Карамзина возникает во второй половине 1810-х годов литература декабристских «писем» и «путешествий». Одним из самых ранних и крупных произведений такого рода были «Письма русского офицера» (1808, 1815—1816) Ф. Н. Глинки.

«Письма» Глинки о первой, заграничной войне с Наполеоном по замыслу, форме, идейной направленности остаются еще в русле идейно-художественного влияния Карамзина, его «Писем русского путешественника». Большую часть «писем» 1805—1806 годов из Польши, Австрии, Венгрии Глинка посвящает быту, правам, историческим достопримечательностям этих стран. Что же касается военных событий, то они изображаются в духе карамзинской гражданственности и его метода исторических параллелей. Вот как, например, говорит Глинка о знаменитом Шенграбенском сражении: «Триста спартанцев побили двадцать тысяч персов в неприступном проходе Фермопильском; а пять тысяч россиян отразили шестьдесят тысяч французов на чистом поле! Но там был Леонид, а здесь князь Багратион. — Исполать героям русским!».<sup>13</sup>

Карамзин любовался свободой жителей Швейцарии и восторгался конституционными порядками Англии. Глинка в первой части «Писем» с восхищением описывает «добрый народ», «вольную землю» «прелестной Венгрии», а говоря о жалком состоянии галицийских крестьян утверждает, что, если бы богачи не лишали себя «небесного наслаждения» делиться с бедными, «вечный мир между нищетою и богатством был бы восстановлен».<sup>14</sup> Всё это еще далеко от декабристских представлений и близко Карамзину по духу и выражению. Но характерно, что Глинке были близки гражданственность и патриотизм Карамзина, а не его «чувствительность». Тем самым его «Письма» резко выделяются из всех других сентиментальных «путешествий» начала 1800-х годов.

Война 1812 года поставила перед Ф. Н. Глинкой, как и перед другими будущими декабристами, вопрос о роли народных масс в исторической жизни России, о нетерпимости их крепостнического угнетения, о силе народного патриотизма и антинациональной сущности самодержавия, о народной стихии русского национального характера. Все эти вопросы, в той или другой форме, нашли свое выражение и освещение, не всегда, правда, последовательное, в других частях «Писем русского офицера», из которых вторая и третья посвящены «путешествию» по России (Тверь, Москва, Киев) в канун Отечественной войны 1812 года, а части четвертая—восьмая — событиям последней. Пожалуй, самое замечательное

<sup>12</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 135.

<sup>13</sup> Ф. Глинка. Письма русского офицера, ч. I. М., 1815, стр. 100.

<sup>14</sup> Там же, стр. 170, 192.

в «Письмах русского офицера» — это попытка осмыслить, посредством «мирного» путешествия автора, героические события 1812 года в свете широкой перспективы социальной и исторической жизни России, раскрыть богатство национального характера русского народа, народным патриотизмом объяснить победу России над наполеоновской Францией. В написанном в форме письма «К другу моему» предисловии ко второй части Глинка подчеркивает, что его *«мысли, замечания и рассуждения. . . во время поездки в разные места Тверской губернии, в Москву и в Киев»* вместе с письмами «о походе 1805 и 1806 годов» и *«об отечественной войне 1812 и о заграничной 1813 года войне»* «составят одно целое». «Сие второе сочинение, — говорит Глинка о своем «путешествии по России», — должно быть непременно в общей связи с первым и последним. Оно непосредственно обращает внимание на то время, которое предшествовало великим бурям и волнениям, постигшим отечество наше».<sup>15</sup> Широта этого замысла для своего времени поистине изумительна. В какой-то мере она предвосхищает замысел «Войны и мира», открывая путь к широким социально-историческим обобщениям, которые составляют одну из отличительных черт русского реалистического романа, и эпопеи Толстого прежде всего.

И в «путешествии» Глинка не порывает со стилистическими традициями Карамзина, но основное содержание его мысли отмечено уже несомненным идейным влиянием Радищева. Не случайно, что и места «путешествия» Глинки во многом те же самые, что и «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева. Под несомненным влиянием последнего, в форме «сна» автора (но одновременно и в карамзинской форме исторического «воспоминания»), написана глава «Село Едимово и Отрочь монастырь», иносказательно направленная против самодержавного деспотизма и произвола.

Содержание «путешествия» Глинки весьма разнообразно. Тут и описание различных «неустройств» русской жизни, начиная от плохих дорог и кончая жестокими и бесхозяйственными помещиками, и биографии талантливых изобретателей-самоучек из мещан и купцов, и рассуждения о поэзии, о нравственном превосходстве простой и умеренной жизни над жизнью владельцев «пышных палат и дворцов», и беседы с крестьянами, готовыми в случае нужды «встать как один» на защиту отечества, и многое другое. И всё же в «путешествии» еще нет мысли о народном характере войны 1812 года, тем более, что в описании ее хода Глинка не преодолевает манеры военных записок тех лет, в основном посвященных внешнему описанию различных сражений и их отдельных, наиболее прославленных участников.

Новое понимание проблем национальной самобытности русской жизни и истории, а тем самым и новое понимание задач исторического повествования, продиктованные событиями 1812 года, неизмеримо полнее и глубже выражены Ф. Н. Глинкой в «Письмах к другу» (1816—1817). «Иноземцы с униженною покорностию отпирали богатые замки и приветствовали в роскошных палатах вооруженных грабителей Европы; русский бился до смерти на пороге дымной хижины своей».<sup>16</sup> В этих словах Глинки из его «первого письма» об истории 1812 года выражено уже и декабристское ее понимание, и вставшая перед декабристами проблема специфики русского национального, народного характера. История войны 1812 года мыслится автором теперь как правдивая летопись событий и нелицеприятный суд над ними. Глинка призывает будущего историка держать «на верном счету» не только «благородные порывы» участников и современ-

<sup>15</sup> Там же, ч. II, стр. 5—6.

<sup>16</sup> Ф. Глинка. Письма к другу, ч. I, СПб., 1816, стр. 7.



ников войны, но и их «мелкие страсти», и, обращаясь к ним, говорит: «... *новы́е*, ни лестью, ни порицанием не ослепленные люди, развернув таинственный свиток, заключающий все малейшие оттенки добродетелей и пороков ваших, узнают то, чего не ведали мы, и тогда только каждому из вас назначится приличное и никогда уже неизменное место в бытописании времен».<sup>17</sup> Так, наряду с выявлением народно-патриотического характера Отечественной войны, выдвигается задача и критической оценки, пересмотра лавровых венков, раздаваемых официальной версией. Эта задача в полной мере и была осуществлена Толстым.

«Письмами русского офицера» открывается серия декабристских «путешествий» и «писем», написанных в конце 10-х и в начале 20-х годов. Таковы письма М. Ф. Орлова к Д. П. Бутурлину, не дошедший до нас дневник поездки Г. С. Батенькова из Москвы в Петербург, «Письма к другу в Германию», приписываемые А. Д. Улыбышеву, «Рассуждение о рабстве крестьян» В. Ф. Раевского, «Поездка в Ревель» А. А. Бестужева и некоторые другие произведения декабристской публицистики.<sup>18</sup> Идущее от Радищева критическое, обличительное изображение крепостнических порядков сочетается в этих произведениях с национальной тематикой исторических «воспоминаний», «замечаний», а отчасти и повестей («Марфа Посадница») Карамзина. Однако в целом по своему критическому пафосу и конкретности описаний все же («письма» и «путешествия») декабристов значительно ближе Радищеву, чем Карамзину.

Декабристская эпистолярная литература подготавливала почву для той деформации созданных Карамзиным форм исторического повествования, которые они претерпели в исторических повестях декабристов. Ближе всех к Карамзину остается повесть Ф. Н. Глипки «Зиновий Богдан Хмельницкий, или Освобожденная Малороссия» (1819). Истории в ней, пожалуй, меньше, чем в повестях Карамзина. Но образ Богдана Хмельницкого, пламенного борца за национальную независимость, открывает созданную декабристами галерею образов национально-исторических, гражданственных героев и в какой-то мере соотносится с образом Тараса Бульбы.

Ранняя новгородская повесть А. А. Бестужева «Роман и Ольга» (1821), опираясь в целом на опыт Карамзина, автора «Марфы Посадницы», резко отличается от нее широким использованием фольклорных, былинных мотивов и образов. Последующие исторические повести А. А. Бестужева, написанные в первой половине 20-х годов на материале ливонской истории, — «Замок Венден» (1821), «Замок Нейгаузен» (1824), «Ревельский турнир» (1824), «Замок Эйзен» (1825) — по своему активнопатриотическому, обличительному и в то же время романтическому характеру выходят за пределы карамзинской традиции, приближаются к историческому роману нового типа, получившему широкое распространение в русской литературе конца 20—30-х годов.

## 7

Вне сферы влияния Карамзина и в существенно ином направлении развивалась одна из важных линий русской литературы первой четверти XIX века — нравоописательная сатирическая проза. Наиболее значительными ее достижениями были романы В. Т. Нарезного (1780—1825).

<sup>17</sup> Там же, стр. 14, 15.

<sup>18</sup> См. о них: В. Б а з а н о в. Очерки декабристской литературы. Гослитиздат, М., 1953, стр. 78 и сл.

Силу этого направления, продолжавшего идейно-художественные традиции XVIII века, составляли его несомненный демократизм, внимание к реальному быту, критический, обличительный пафос. В то же время важнейшее завоевание художественной прозы Карамзина — ее психологизм — осталось вне поля зрения Нарезного и других романистов-правоописателей начала XIX века.

Важнейшим завоеванием демократической, «низовой» литературы XVIII века было обращение к повседневному быту и правам русского общества. На этой почве возникают «Пригожая повариха» М. Д. Чулкова. повествовательная проза В. А. Левшина. Параллельно этому на страницах русских журналов, в особенности сатирических, печатается разнообразный и богатейший правоописательный материал. «Низовая», демократическая проза в различных ее жанрах подготовила появление русского романа правых XIX века.

Правоописательные романы В. Т. Нарезного, первый из которых — «Российский Жилблаз» — появился в 1814 году, были во многом промежуточным звеном между правоописательной прозой XVIII века, с одной стороны, творчеством Гоголя и позднейшим гоголевским направлением, с другой.

Современники Нарезного, как правило, недооценивали значение его романов. Воспитанные на классических, сентиментальных или романтических образцах, они были склонны считать «высокой» литературой, в первую очередь, оду, эпопею, трагедию, сентиментальную повесть, позднее — романтическую поэму. Романы Нарезного с их авантурной фабулой, вниманием к повседневному «низкому» быту, любовью к гротеску, грубоватыми комическими эпизодами противоречили традиционным нормам классической и романтической эстетики начала XIX века. Лишь поворот русской литературы в 30—40-е годы к реализму и, в особенности, творчество Гоголя позволили критике и историко-литературной науке по достоинству оценить значение Нарезного-романиста. Верная историко-литературная оценка Нарезного была дана впервые В. Г. Белинским. В глазах позднейших поколений Нарезный занял место одного из предшественников Гоголя в истории русской повествовательной прозы.

Нарезный-романист в своем творчестве опирался на наиболее передовые и демократические элементы русской обличительной прозы XVIII века (журналистика Новикова и Крылова, комедии Фонвизина). В силу этого он занимал оппозиционное положение по отношению к тому дворянскому сентиментализму, который возглавлял Карамзин.

Белинский, относивший победу принципов реализма в русской прозе к 30-м годам, считал, что Нарезный был писателем «с замечательным и оригинальным талантом».<sup>19</sup> Произведения Нарезного «Бурсак» и «Два Ивана, или Страсть к тяжбам» критик назвал «первыми русскими романами»,<sup>20</sup> отделив тем самым прозу Нарезного от опытов предшествующих русских романистов.

Творчество Нарезного относится ко времени особенно быстрого роста национального самосознания русского народа, вызванного войной 1805—1806 годов с Наполеоном и в особенности Отечественной войной 1812 года. Стремление к народности, характерное для русской литературы первой четверти XIX века, у Нарезного выразилось в обращении к национальным сюжетам, и притом к роману главным образом с тематикой из современной жизни России («Российский Жилблаз»), Кавказа («Черный год, или Горские князья»), Украины («Аристион, или Перевоспитание».

<sup>19</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 642.

<sup>20</sup> Там же, т. VIII, 1955, стр. 53.

«Два Ивана»). Прошлому Украины посвящены два исторических романа Нарезного — «Бурсак» и «Гаркуша, малороссийский разбойник».

Свои общественно-политические и эстетические воззрения Нарезный с достаточной полнотой выразил в «Российском Жилблазе» — первом своем крупном произведении, бывшем заметным явлением на пути к русскому реалистическому роману первой половины XIX века.

В предисловии к «Российскому Жилблазу» Нарезный писал: «Я вывел на показ русским людям русского же человека, считая, что гораздо сходнее принимать участие в делах земляка, нежели иноплемяца».<sup>21</sup> Избрав своим героем «маленького» человека, мелкопоместного, обнищавшего князя Чистякова, который почти не отличается по материальному достатку от своих крепостных крестьян (их у него всего два человека), Нарезный следовал примеру демократических писателей XVIII века («Пересмешник» и «Пригожая повариха» М. Д. Чулкова, «Несчастный Никанор» анонимного автора и др.). Роман Лесажа «Похождения Жиль Бласа из Сантьяны» (1715—1735), в свою очередь генетически связанный с французским бытовым романом XVII века (Ш. Сорель, П. Скаррон, А. Фюретьер)<sup>22</sup> и вызвавший во всех западноевропейских странах ряд переизданий и подражаний, помог Нарезному выработать сюжетную схему своего романа, построенного в виде ряда «приключений» героя. Но сам герой Нарезного, много испытавший на своем веку и умудренный житейским опытом — Чистяков, несколько не похож на веселого, неунывающего, ловкого, смышленного и удачливого пройдоху — героя Лесажа.

В «Российском Жилблазе» Нарезный показывает, как бедняк Чистяков, столкнувшийся в начале своего жизненного пути с всевозможными притеснениями и незаслуженными оскорблениями, сам становится глубоко развращенным человеком. Алчный стяжатель, ни перед чем не останавливающийся для достижения своих корыстных целей, — таков Чистяков во время своих странствий. Лишь после многочисленных и горьких испытаний он становится другим, серьезно относящимся к жизни человеком, отзывчивым и внимательным к окружающим. Форма романа приключений позволила Нарезному мотивировать частые перенесения своего героя из одной общественно-бытовой среды в другую. Пустившись на поиски жены, сбежавшей от него со светским соблазнителем князем Светозаровым, Чистяков странствует по большой дороге, из деревни в город, попадая то в патриархальное поместье, то в аристократический особняк. Посещая разные места России, герой Нарезного встречается и вступает в общение с представителями самых разнообразных сословий и состояний. В предисловии к «Российскому Жилблазу» Нарезный писал, что его задачей является «изображение нравов в различных состояниях и отношениях» (I, 43). И действительно, ему удалось создать широкую картину русской жизни конца XVIII—начала XIX века. Эпизоды, в которых описывается нищенское, полуголодное существование крепостных крестьян, соседствуют в романе Нарезного со сценами, посвященными изображению праздного, паразитического быта самых верхушек аристократического круга.

Перед глазами читателей «Российского Жилбласа» проходит вереница разнообразных персонажей, начиная от деревенского корчмаря Яньки,

<sup>21</sup> В. Т. Нарезный, Избранные сочинения в двух томах, т. I, Гослитиздат, М., 1956, стр. 44. В дальнейшем цитируется это издание.

<sup>22</sup> См. об этом: М. П. Алексеев. Бытовой реализм. В кн.: История французской литературы, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1946, стр. 388, 396, 403.

глубоко человеческого во всех его поступках, до развращенного и жестокого вельможи князя Латрона.

Сатирическими красками рисуя картины помещичьих жестокостей и произвола, Нарезный с негодованием повествует об отдельных представителях дворянского общества: князе Светлозарове-Головорезове, князе Кепковском, графском сыне Володе, а также о близких к ним по своим низким моральным качествам и культурному уровню разбогатевших откупщиках Перевертове и Куроумове.

Столь же отрицательное отношение вызывает у писателя чиновничество. Он показывает, что начиная от мелкого судейского чиновника — канцеляриста Застойкина — до грозного судьи, самого князя Латрона, все эти чиновники одинаково корыстолюбивы, берут взятки и творят всевозможные беззакония.

С особенным гневом обрушивается Нарезный на представителей высших аристократических кругов. В лице «светлейшего князя» Латрона, наместника Польши, которому приданы реальные черты Потемкина, сделана попытка дать обобщенный образ царского временщика, алчного и жестокого угнетателя народа. Именно в сценах, изображающих дворцовых князя Латрона с его приближенными, вроде секретаря Гадинского, циничного и безнравственного, сатира Нарезного достигает наивысшей силы. Писатель дает в своем романе настолько широкое и типическое изображение жестокостей, самоуправства и развращенности дворянства и близких к нему кругов, что оно, по существу, перерастает в общую отрицательную характеристику всего социального строя тогдашней России.

В романе Нарезного, отличающемся широким охватом жизненных явлений тогдашней России, оказались затронутыми и такие вопросы общественной жизни конца XVIII века, как деятельность масонских лож, в частности раскрытие весьма темных сторон так называемых «Филадельфического общества» и «Физического клуба», которое произвело в свое время большой шум.<sup>23</sup> Участники одной из такого рода организаций, как это изображено в «Российском Жилблазе», собирались якобы для филантропической деятельности и выполнения масонских обрядов. В действительности же они предавались разврату, а руководители общества при помощи обманов и хитростей старались выманить крупные денежные суммы у своих наиболее богатых сочленов, привлекая в качестве пособников рядовых участников масонской ложи.

В вопросах чисто литературного характера Нарезный занимал свою, индивидуальную и самостоятельную позицию. Ему глубоко чужд был не только Карамзин, но и Шишков. Полемика о языке и слоге, которая в начале XIX века велась между карамзинистами и шишковистами, нашла отражение и в «Российском Жилблазе». Под видом пиршества, на котором присутствуют «знаменитейшие члены Варшавской академии», Нарезный изобразил одно из заседаний Российской академии, а ее главу — Шишкова — вывел под весьма прозрачным псевдонимом Филолога. Писатель зло высмеял Филолога, ставящего себе в особую заслугу введение в русский язык таких слов, как «позорище» (вместо «театр»), «шарокат» и «шаропех» (вместо «биллиард» и «кий»), «печальновоище» (вместо «трагедия») и т. д.

В годы, когда писался «Российский Жилблаз», теория классицизма вызывала у Нарезного критическое отношение. Проявлялось это не только в его выпадах против шишковистов, но и в создании сатирических

---

<sup>23</sup> См.: Н. Л. Степанов. Романы В. Т. Нарезного. В кн.: В. Т. Нарезный. Избранные сочинения, т. I, стр. 15.

образов писателей-классицистов. К числу их относится, в частности, Яков Голяков — «самый задорнейший из стихотворцев и притом, что всего опаснее, трагических» (I, 362). С юмором повествует Нарезный о том, как Голяков, задумавший написать трагедию, был сочтен отцом за сумасшедшего, а начало трагедии предано сожжению.

Выразителем своего отношения к различным жанрам поэзии классицизма писатель делает главного героя — Чистякова. В его уста Нарезный вкладывает свои собственные критические суждения о таких жанрах классицизма, как эпическая поэма. Чистяков с иронией говорит о произведениях «эпических стихотворцев», в которых находит «необъятные дарования, неисчерпаемое воображение, парящую пылкость», но вместе с тем «столько же вздору и нелепостей, и совершенно ничего для пользы мира земного» (I, 369).

Такого же невысокого мнения герой Нарезного и о традиционной классической трагедии. Осуждая французские трагедии за их подражательность, Чистяков говорит о том, что они кажутся ему «узкими, мелкими лодками, на коих чучелы Ахиллесов, Агамемнонов, Гекторов, Александров и Кесарей плывут по пузыряющему ручью, одеты будучи в шитые камергерские кафтаны, с кошельками на косах, в париках XVII века» (I, 369).

Несколько иное отношение у Нарезного к комедиографам русского и французского классицизма. Он выступает против произведений тех из них, которые содержат множество «сблазнительных положений и вообще всякой возможной нивости» и тем самым развращают зрителя. Но писатель является защитником «настоящей комедии», которая «исправляла бы нравы» (I, 370). Говоря о такого рода комедии, Нарезный, несомненно, имел в виду пьесы Фонвизина («Недоросль», «Бригадир») и Крылова («Модная лавка», «Урок дочкам»), т. е. нравоучительную русскую комедию конца XVIII—начала XIX века с ее стремлением к социально-обобщенной сатире.

Те три основных элемента композиции западноевропейского романа, которые характерны для Лесажа и для более раннего типичного образца испанского плутовского романа — «Жизнь Ласарильо с Тормеса», есть и у Нарезного. Один из элементов — описание житейского странствования героя, которому приходится нести службу у разных хозяев. Чистяков служит сначала у купца Саввы Трифоновича, затем попадает к метафизику Бибариусу, а позднее последовательно находится в услужении у Ястребова, Бываловой, Доброславова, графа Такалова и князя Латрона. При этом Чистяков Нарезного, подобно главным героям западноевропейских плутовских романов, последовательно меняет свои профессии, являясь то приказчиком, то учеником, то секретарем и, наконец, швейцаром.

Два других элемента романа — изображение пестрой социальной действительности и тех ее характерных представителей, которые встречаются герою на его жизненном пути, и морально-философские рассуждения о разных лицах, событиях, предметах, которые попадают в поле зрения героя.

В романе Нарезного, так же как у Лесажа и в испанском плутовском романе (здесь, впрочем, не всегда), главный герой является и рассказчиком, выступает в качестве мнимого автора повествования. Он сам рассказывает читателям о событиях своего жизненного пути, насыщая рассказ самокритическими замечаниями и самооценками. При этом не следует забывать, что в качестве рассказчика своих похождения герой «Российского Жилблаза» выступает на склоне лет, в конце своего жизненного пути, ведя повествование в довольно значительном отдалении от событий своей жизни.

Рассказывая о своем прошлом, Чистяков всё время производит определенный отбор материала, соответствующий идеологическим задачам его повествования. Критически относясь к своей прежней жизни, герой-повествователь как бы снимает противоречие между собой и своим прошлым. А автор, вводя в свое произведение морально-философские рассуждения, тем самым снимает идеологическое противоречие между отрицательными поступками героя и дидактическими целями произведения, в котором он хотел «соединить с приятным полезное» (I, 43).

Роман Лесажа,<sup>24</sup> который был в известной степени образцом для Нарезного, когда он создал «Российского Жилблаза», является цепью новелл, механически объединенных личностью главного героя. Значительная часть этих новелл может быть опущена без заметного ущерба для содержания произведения.<sup>25</sup>

Следуя в основном в построении «Российского Жилблаза» традиции, идущей от плутовского романа, Нарезный тем не менее в ряде случаев отступал от нее. Еще Н. А. Белозерская в своей монографии о Нарезном справедливо указала, что в его первом романе то переплетаются, то развиваются самостоятельно три повествовательные линии: первая из них — история жизни князя Гаврилы Симоновича Чистякова (российского Жилблаза), вторая — история его сына Никандра и третья — история семьи помещика Простакова.<sup>26</sup> В связи с этим «Российский Жилблаз» уже нельзя охарактеризовать, подобно роману Лесажа, как цепь новелл, из которых большинство может быть отброшено без ущерба для развития основного сюжета.

Роман Нарезного начинается с истории семьи помещика Простакова, которая проходит через все шесть частей «Российского Жилблаза». Эта история прерывается другими рассказами и эпизодами, большей частью не имеющими к ней прямого отношения. Жизнеописание Простаковых является как бы фоном, на котором изображены приключения главного героя — князя Чистякова. В дидактических целях он рассказывает Простаковым историю своей жизни, полную разнообразных происшествий.

Существенную роль играет в романе и история Никандра, сына Чистякова, в раннем детстве похищенного у отца. Никандр, влюбленный в дочь Простаковых Елизавету и, подобно своему отцу, рассказывающий в их доме историю своих приключений, является как бы связующим звеном между Чистяковым и семьей Простаковых.

При наличии этих трех основных повествовательных линий в «Российском Жилблазе» имеется, как сказано, множество вставных эпизодов, разбросанных автором в разных частях его романа. К числу их относятся рассказы о Великом Моголе (ч. II, гл. 1), рассказы Ликорисы (ч. IV, гл. 6), Никиты (ч. IV, гл. 8), Ивана Особняка (ч. V, гл. 13) и др.

Чтобы ввести в роман эти вставные эпизоды-новеллы, писатель прерывает изложение той или иной из основных сюжетных линий и вкладывает в уста рассказчика рассказы и анекдоты, образующие параллель к его собственным приключениям. Обычно они преследуют дидактическую цель. Так, во второй части в главу 12 «Разные происшествия (конец повести Никандровой)» вставлен назидательный рассказ о ревнивом муже.

---

<sup>24</sup> «Похождения Жиль Бласа из Сантьяны» были впервые переведены на русский язык в 1754 году В. Г. Тепловым. В XVIII веке они выдержали у нас семь изданий.

<sup>25</sup> См.: Г. Н. Гендрихсон. Лесаж. В кн.: История французской литературы, т. I, 1946, стр. 622.

<sup>26</sup> Н. Белозерская. В. Т. Нарезный. Историко-литературный очерк, ч. II. Изд. 2-е, СПб., 1896, стр. 82.

Введением вставных эпизодов-поведей Нарезный отдавал дань традиции, которая успела уже сложиться и приобрести популярность на Западе. К ней восходят и такие художественные детали «Российского Жилблаза», как неожиданные «встречи» (Чистяков в доме Простаковых встречает своего сына Никандра) и столь же неожиданные «разлуки» (Чистяков внезапно вынужден покинуть дом Простаковых), «узнавания» (Чистяков узнает в Светлозарове похитителя своей жены), мистификации, когда один герой выдает другого (или другую) за брата или сестру для достижения своих целей (Фиона, желая спасти Чистякова и актера Хвостикова после разгрома масонской ложи, представляет первого из них князю Латрону в качестве родного брата, а второго называет двоюродным).

У Лесажа название каждой главы представляет собой, по существу, развернутый план ее. Нарезный этого не делал, но он давал главам такие названия, которые выявляли их основное содержание.

Наличие такого рода «общих мест» не мешает роману Нарезного быть в основном произведением совершенно самостоятельным. Выше уже говорилось о том, что «Российский Жилблаз» был романом, в котором остро и смело критиковались многие стороны социальной жизни крепостнической России конца XVIII—начала XIX века. Но дело не только в широком обращении автора к темам русской общественной жизни. Наряду с западноевропейской традицией, сказавшейся главным образом в композиции романа и в некоторых его художественных особенностях, не следует забывать и о русских традициях, которыми умело воспользовался Нарезный.

По своему содержанию и демократическим тенденциям «Российский Жилблаз», как уже отмечено выше, связан с сатирической журналистикой («Трутень» и «Кочелек» Новикова, «Почта духов» Крылова), а также комедией конца XVIII—начала XIX века (Фонвизин, Крылов). Роман Нарезного сближают с ними просветительская мораль, осуждение поверхностного воспитания на французский лад и подражания европейским «модам», противопоставление добродетелей среднего человека развращенной дворянской верхушке (честный служака Трудовский и окружение князя Латрона).

К сатирической журналистике XVIII века, а также к комедии Фонвизина и Крылова восходят, как и у Измайлова, фамилии героев «Российского Жилблаза», намекающие на основную черту их характера: Простаков (как в «Недоросле»), Причудин, Головорезов, Куроумов, Трудовский, Латрон (от латинского слова *latro*, которое в переводе на русский язык значит «разбойник») и т. д.

Впрочем, в «Российском Жилблазе» Нарезный пытался частично преодолеть схематизм в обрисовке персонажей, свойственный писателям-классицистам. Это выразилось, в частности, в том, что Нарезный сделал попытку, хотя и не вполне последовательную, показать некоторых из действующих лиц в развитии, совершающемся под давлением окружающей среды. Писатель изобразил, как морально деградирует Чистяков в результате пагубного воздействия социальных условий. Пытаясь отойти от догматических «правил» поэтики классицизма, Нарезный частично отказывается и от фамилий, имеющих нарицательное значение. Так, главный герой «Российского Жилблаза» Чистяков ни по своим внутренним качествам, ни по поступкам не может быть назван человеком нравственно чистым.

Не случайным является и то обстоятельство, что имя Чистякова в Курской губернии называется Фалалеевкой и сыну своему Никандру главный герой романа, посылая его на службу к купцу, присваивает фамилию Фалалеев. Это заставляет вспомнить известные «Письма к Фа-

лалею» Новикова. Антикрепостническая направленность романа Нарезного в основном восходит не столько к Радищеву, сколько к просветителям XVIII века — Новикову и Фонвизину.

Смело обличая крепостничество, Нарезный затрагивает в «Российском Жилблазе» и в последующих своих романах вопрос об отношениях помещиков и крестьян. Но, будучи по общему характеру своего мировоззрения просветителем, он надеялся на силу общественного мнения и благородного личного примера, на сглаживание противоречий между крестьянами и помещиками в рамках существующего строя, без коренной его ломки. Нарезному казалось, что можно возлагать какие-то надежды в этом отношении на «добродетельных» помещиков. Ярким крепостникам Головорезову и Кепковскому Нарезный противопоставил в своем романе доброго и человеческого Простакова, гуманно относящегося к своим крепостным.

Мы по традиции, говоря о Чистякове, называем его главным героем романа Нарезного. Тем не менее «Российский Жилблаз», как справедливо отметил В. Ф. Переверзев,<sup>27</sup> является в сущности «безгеройным» романом в том смысле, что центральное действующее лицо здесь отходит на второй план перед окружающей средой. И основная задача автора сводится не к обрисовке главного героя, а к показу тех типических, собирательных образов, совокупность которых образует данную среду. Эта форма правоописательного сатирического романа будет обогащена и поновому использована Гоголем в поэме «Мертвые души», уже для создания иного, социального романа.

Вследствие своей сатирической направленности первые три части «Российского Жилблаза» тотчас после выхода в свет были конфискованы. Окончание романа (последние три части) было запрещено царской цензурой.<sup>28</sup> Первый роман Нарезного был напечатан полностью лишь в советское время (в 1938 году), что не помешало первым трем его частям оказать широкое влияние на русскую романистику 20—30-х годов.

## 8

Невозможность издать последние три части «Российского Жилблаза» не приостановила творческой деятельности Нарезного. По-видимому, в 1816—1817 годах<sup>29</sup> он закончил свой второй правоописательный сатирический роман «Черный год, или Горские князья» (напечатан посмертно, в 1829 году), в котором, по замечанию современного исследователя, «в музыку гоголевского смеха влетают ноты почти щедринской едкости».<sup>30</sup>

По своей композиции «Черный год» в известной степени близок к «Российскому Жилблазу». Он также построен по типу приключенческих романов со множеством всякого рода походов, интриг и вставных эпизодов, одобренных правоучием. В основу этого романа легли личные впечатления и материалы, полученные Нарезным во время его службы на Кавказе.

Еще Н. А. Белозерская писала о том, что Нарезный в «Черном годе» вложил злободневное политическое содержание в эпосказательную форму.

<sup>27</sup> В. Ф. Переверзев. У истоков русского реального романа. Гослитгиздат, М., 1937, стр. 29.

<sup>28</sup> См.: В. Э. Жуковский, В. Т. Нарезный и цензура. «Труды Азербайджанского гос. университета им. С. М. Кирова», серия филологическая, вып. II, Баку, 1947, стр. 77—80.

<sup>29</sup> См.: Н. Л. Степанов. Романы В. Т. Нарезного. В кн.: В. Т. Нарезный, Избранные сочинения, т. I, стр. 20.

<sup>30</sup> В. Ф. Переверзев. У истоков русского реального романа, стр. 12.



Исследовательница считала, что в этом романе в замаскированном виде дано изображение реальных исторических событий и деятелей времен присоединения Грузии к России, причем ясна направленность сатиры Нарезного как против русских правителей на Кавказе (Кнорринга, Коваленского и др.), так и против кавказских феодалов.<sup>31</sup> Нарезный рисует в «Черном годе» широкую сатирическую картину самоуправления и произвола генералов и чиновников, всевозможными способами грабивших народ, нередко вкупе с местными князьями.

Сатира в «Черном годе» была настолько смелой и острой, что писателю, естественно, пришлось прибегнуть к аллегориям и иносказаниям. Ему было необходимо замаскировать обличительную сущность своего романа. С этой целью Нарезный надел на русских сановников восточные костюмы, а порядки, заведенные русской администрацией в Грузии, описал под видом восточных обычаев. Этим приемом писатель в известной степени продолжил традиции тех западноевропейских (Монтескье, Вольтер, Мармонтель) и русских (Крылов, Беницкий) писателей XVIII и начала XIX века, которые под видом критики восточных порядков и обычаев выступали против политического строя, религии и нравов современного им европейского общества.

Нарезный еще в «Российском Жилблазе» принужден был прибегать к приему маскировки. Так он перенес черты князя Латрона из Петербурга в Варшаву, превратив фаворита Екатерины II в наместника Польши.

В романе «Черный год» обращение к иносказательной фантастической форме оказалось совершенно необходимым, так как описываемые Нарезным исторические события и деятели были еще свежи в памяти.

Писатель ясно дает понять в своем романе о Кавказе, что под именем астраханского хана Самсутдина скрывается в действительности главнокомандующий кавказскими войсками (и одновременно астраханский военный губернатор) генерал Кнорринг. Фантастический хан Самсутдин наделен Нарезным реальными качествами Кнорринга: вялостью, бездействием, полной доверчивостью к приближенным, грабившим народ.

Но общественное значение романа «Черный год» выходит за пределы критики политики царизма на Кавказе и феодальных порядков Грузии. Ведь беспощадная эксплуатация народа, дикий произвол чиновников и военщины, самоуправство и казнокрадство — всё то, что описал Нарезный, имело место не только на Кавказе, но и в самой России.

В связи с этим современному читателю всё время нужно помнить о двуплановости романа «Черный год». Нарезный старался наметить общие закономерности жизни маленького княжества Кайтука (таково имя главного героя романа) и огромной империи Александра I. Писатель хотел создать такие положения и образы, которые были бы характерны для обоих планов романа. С этой целью Нарезному пришлось ввести в роман одновременно сатирические и фантастические эпизоды: учреждение Кайтуком «ордена нагайки», войну казанского ханства с астраханским ханством и пр.

По справедливому мнению Ф. И. Кондрацкой, всё это, хотя и весьма отдаленно, всё же предвосхищало в известной мере сатирически-гротескные образы Салтыкова-Щедрина в его «Истории одного города» и других произведениях.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Н. Белозерская. В. Т. Нарезный, ч. II, стр. 27 и сл.

<sup>32</sup> Ф. И. Кондрацкая. Становление реализма в русской прозе конца XVIII—первой четверти XIX вв. (Творчество В. Т. Нарезного). Автореферат, Л., 1952, стр. 9.

В описании Кавказа, несмотря на все элементы маскировки и иносказания, фантастики и гиперболизации, Нарезный отдал дань тому, что приято называть «местным колоритом», т. е. ввел в свое произведение кое-какие конкретные этнографические черты и подробности. Так, в образе главного героя романа, молодого князя Кайтука, у которого имелся реальный прототип,<sup>33</sup> Нарезный сконцентрировал типические качества грузинских феодалов того времени: невежество, самодурство, пустое тщеславие.

Так же как и его младшие современники, передовые деятели русской литературы — Пушкин, Грибоедов, Бестужев-Марлинский, Лермонтов, — Нарезный не отрицал необходимости присоединения Кавказа к России, но критиковал военно-феодалную политику самодержавия.

Таким образом, между идейными позициями Нарезного, автора «Черного года», и позициями писателей-романтиков 20—30-х годов, изображавших Кавказ, были точки совпадения. Но в жанровом отношении его правоописательный сатирический роман стоит особняком в литературе этого времени. У Нарезного нет картин, изображающих величественную природу Кавказа, да и вообще пейзаж в «Черном годе» встречается очень редко. Отсутствуют в романе характерные для писателей-романтиков любование нравами и обычаями народов Кавказа, их одеждой, вооружением, восхищение их храбростью и воинственностью. Далек от традиционного романтического образа горца и образ князя Кайтука, нарисованный сатирическими красками. В грубоватых, натуралистических тонах дано Нарезным описание гарема хана Самсутдина.<sup>34</sup>

В «Российском Жилблазе» Нарезный заставлял своего главного героя Чистякова путешествовать по разным городам и местам для того, чтобы иметь возможность нарисовать широкую сатирическую картину жизни тогдашней России. К сходному приему писатель прибегает и в «Черном годе».

После бесславно окончившейся для Кайтука войны с отцом его соперника, князя Кубаша, и пережитого героем «черного года», Нарезный отправляет его в далекий путь для того, чтобы просить помощи и защиты сначала у кабардинского князя, а затем у астраханского хана. Путешествие Кайтука дало возможность писателю показать различные области Кавказа с их порядками, обычаями, административным устройством.

Конец романа «Черный год» совершенно не реален. Нарезный изображает на последних страницах обновленное княжество Кайтука, который из взбалмошного самодура, притеснявшего народ, превратился в кроткого и мудрого правителя. По своей утопичности это обновленное княжество напоминает просвещенные дворянские поместья в позднейших украинских романах Нарезного (Горгония в «Аристионе» и Мемнона в «Бурсаке»).

## 9

В последующих романах Нарезного — «Аристион, или Перевоспитание» (1822), «Бурсак» (1824) и «Два Ивана, или Страсть к тяжбам» (1825) — обличительный пафос несколько приглушен, что, вероятно, объясняется цензурными гонениями, которые писатель претерпел при попытках издать «Российского Жилблаза» и «Черный год».

Это в особенности относится к «Аристиону». Роман этот близок к таким произведениям начала века, как «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества» (1799—1801) А. Е. Измайлова, «Евге-

<sup>33</sup> См.: В. Ш а д у р и. Первый русский роман о Кавказе. Изд. «Заря Востока», Тбилиси, 1947, стр. 69.

<sup>34</sup> См.: Н. С в и р и н. Первый русский роман о Кавказе. «Знамя», 1935, № 7, стр. 239—240.

ния, или Нынешнее воспитание» (1803) Н. Ф. Остолопова, романов, в которых описывалось, с одной стороны, развращающее и губительное влияние светского воспитания, а с другой, в сатирических тонах изображались быт и нравы аристократического общества.<sup>35</sup>

Следуя в основном той же традиции, Нарезжный показывает не только результаты светского воспитания, но и пытается наметить пути «перевоспитания» своих героев на основе педагогических идей французских просветителей, в особенности Ж.-Ж. Руссо.

Тематически роман «Аристион» в известной степени связан с «Российским Жилблазом». В обоих произведениях герой, претерпев всевозможные мытарства, попадает в культурную дворянскую усадьбу (поместье добродетельного помещика Простакова в «Российском Жилблазе», просвещенного Горгония в «Аристионе») и там «перевоспитывается» и возрождается.

Проблем воспитания и образования дворянской молодежи Нарезжный касался уже в своем первом романе, показав, в частности, развращающее действие светских романов на молодую жену Чистякова, Феклу Сидоровну, сбежавшую от мужа с князем Светлозаровым именно после чтения подобного рода литературы. Против поверхностного воспитания в модных пансионах, где обучают лишь танцам и искусству говорить по-французски, выступает истинно просвещенный, с точки зрения автора «Российского Жилблаза», помещик Простаков. Вообще в этом романе всюду подчеркивается пагубное воздействие воспитания на иностранный лад.

В «Аристионе» тема «перевоспитания» становится основной. Главный герой этого романа, легкомысленный юноша, воспитанный в столичном пансионе, промотав на светские развлечения всё то, что он имел, в конце концов оказывается в культурном поместье Горгония. Здесь Аристион под влиянием чтения произведений Руссо, углубленных занятий философией и историей, а также в результате постоянного общения с природой перевоспитывается в духе искренней религиозности, любви к народу и уважения к его труду.

В описании идеальной усадьбы Горгония снова проявился тот утопизм Нарезжного, который, хотя и в меньшей степени, наличествовал уже в первых его романах. В «Аристионе» он пытался противопоставить свой дворянско-просветительный идеал не только столичной светской культуре, но и провинциальному некультурному поместью.

Изображение светских похаждений Аристиона в столице дано Нарезжным в традиционном духе и стиле правоописательной прозы XVIII—начала XIX века. Но на страницах, посвященных описанию быта и нравов мелкопоместных соседей Горгония, невежд и дикарей, писателю удалось создать настолько живые и яркие образы, что они явились как бы прототипами будущих героев «Мертвых душ» Гоголя.

Для того чтобы столкнуть Аристиона с этими обитателями диких, некультурных поместий, Нарезжный пользуется тем же приемом, что и в «Российском Жилблазе» и «Черном годе». Его главный герой не отправляется, впрочем, в столь дальние странствия, как Чистяков или Кайтук, но он бродит по окрестностям в качестве охотника, заходя то в одну, то в другую усадьбу.

В результате Аристион знакомится с рядом любопытных персонажей из среды мелкопоместного дворянства. Один из его новых знакомцев, Сильвестр, пьяница и бездельник, бойкий и задорный по характеру, напоминает гоголевского Ноздрева. Его сосед, Тарах, скупец, изнуренный и оборванный, хотя он и является одним из самых богатых местных поме-

<sup>35</sup> См.: Н. Л. Степанов. Романы В. Т. Нарезного. В кн.: В. Т. Нарезный, Избранные сочинения, т. I, стр. 23.

щиков, — прообраз Плюшкина. А обжора и хлебосол Парамон, превративший поместье в своего рода трактир, близок к Петуху. И хотя все эти образы кажутся схематичными и бледными по сравнению с живыми и типическими, полнокровными героями бессмертной поэмы Гоголя, всё же в их обрисовке проявляется нередко острая наблюдательность Нарезного, его искреннее стремление изобразить и обличить пороки дворянства.

Создавая образы Сильвестра, Тараха и Парамона, Нарезный приближал сатирическое нравописание к комическому нравописанию Гоголя. В сатире Нарезного здесь «звучали ноты истинного комизма и юмора».<sup>36</sup>

Рисуя положение крепостных крестьян в усадьбах этих помещиков, Нарезный показывал, что нищета крестьянства порождена эксплуатацией их владельцами. Но, как умеренный просветитель, Нарезный связывает вопрос о крепостном праве с той или иной степенью культурности дворянства. Изображая Тараха и Парамона, угнетающих своих крепостных, Нарезный показал, что у добродетельных Горгония и Зинаиды крестьяне процветают.

По своей композиционной структуре «Аристион» отличается от двух первых романов Нарезного. Писатель отказывается теперь от формы романа приключений с его авантурными хитросплетениями, запутанной интригой, вставными эпизодами. Тем не менее влияние жанра авантурного романа ощущается в «Аристионе». В конце романа новый владелец усадьбы Горгоний оказывается мнимоумершим отцом героя, добродетельная помещица Зинаида — матерью Аристиона Софией и т. д. Условная примирительная концовка наносит ущерб реалистическим тенденциям романа, особенно отчетливо проявившимся на страницах, посвященных изображению быта мелкопоместного дворянства.

В последних романах Нарезного «Бурсак» и «Два Ивана» запечатлены особенности украинского быта и нравов, воспроизведены многие поверья и обычаи Украины. По мнению Добролюбова, Нарезный, наблюдавший и изображавший быт и нравы своих соотечественников, выполнил это в «Бурсаке» и «Двух Иванах» «с поразительной истиной и простотой, какой ни у кого до него не было заметно».<sup>37</sup>

В «Бурсаке», как и в «Российском Жилблазе», повествуется о жизненных приключениях бедняка, с которым его родители были принуждены расстаться, когда он был еще младенцем. Воспитанный сначала сельским дьячком, а затем в бурсе, Неон Хлопотинский случайно попадает в культурное поместье Мемнона, который оказывается его отцом, перевоспитывается (подобно Аристиону в усадьбе Горгония) и отправляется после этого служить при дворе гетмана Никодима.

Наиболее реалистичны и ярки в романе «Бурсак» живые, верные действительности картины бурсы и типы бурсаков (в том числе и самого Неона во время пребывания его в бурсе). Эти картины отличаются своим юмором, свидетельствуя о самобытности и художественной зрелости Нарезного.

В литературе неоднократно указывалось на близость этих зарисовок Нарезного к гоголевским описаниям бурсы с ее нравами и устройством в «Вии» и «Тарасе Бульбе». Еще Белинский считал, что описание бурсы в первом из этих произведений Гоголя немного напоминает «бурсу Нарезного».<sup>38</sup> Ю. М. Соколов, сопоставляя начало «Вия» с одной из первых бытовых сцен в «Бурсаке», также отмечал их сходство между собой.

<sup>36</sup> В. Ф. Переверзев. У истоков русского реального романа, стр. 30.

<sup>37</sup> Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. I, Гослитиздат, 1934, стр. 533.

<sup>38</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, 1953, стр. 304.

Он усматривал близость в обрисовке характеров бурсаков у обоих писателей.<sup>39</sup> Ю. М. Соколов пришел к выводу, что «Гоголь непосредственно пользовался романами своего предшественника, при этом в значительной степени как этнографическим материалом».<sup>40</sup>

Можно полагать, что описание бурсы у Нарезжного оказало воздействие не только на Гоголя, но и на Помяловского. Интересно, что анонимный критик 60-х годов, сопоставляя роман «Бурсак» с отрывками из «Очерков бурсы» Помяловского, пришел к выводу, что «бурса Помяловского во многом похожа на бурсу XVII века, изображенную Нарезжным».<sup>41</sup>

В романе «Бурсак» действие происходит во времена воссоединения Украины с Россией и борьбы украинского народа с панской Польшей. Но Нарезжный не стремился к исторической верности образов и событий. Основное место заняли в «Бурсаке» похождения главного героя (по преимуществу любовные), раскрытие сложных родственных отношений между действующими лицами (Неон оказывается сыном Мемнона и внуком гетмана Никодима). В то же время Нарезжный ввел в роман ряд исторических картин, изображающих гетманский двор, украинское войско и его борьбу с польской шляхтой. Однако, изображая исторические события и лица, писатель следовал традициям приключенческого романа, где история служила лишь фоном, на котором разворачивались приключения героев, причем исторические факты и образы толковались весьма вольно.<sup>42</sup>

Последним из произведений Нарезжного, напечатанных при его жизни, был роман «Два Ивана».

Как и в «Бурсаке», в «Двух Иванах» нет широких социальных обличений, критики русской государственности и крепостничества, характерных для «Российского Жилблаза» и «Черного года». Но, изображая пустоту и пошлость мелкопоместного быта, Нарезжный здесь во многом является прямым предшественником Гоголя.

Еще в романе «Российский Жилблаз» встречается эпизод, раскрывающий всю ничтожность поводов к ссоре и последующей бессмысленной и длительной тяжбе, возникшей между двумя соседями (I, 165—166). В «Двух Иванах» Нарезжный развернул этот эпизод, сделав такую ссору сюжетным стержнем романа и предвосхитив тем самым «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Гоголя. С этим произведением роман «Два Ивана» имеет много общего не только благодаря сходству сюжетов, но и вследствие общего духа и стиля, близкой манеры описания действительности. Изображая мелкопоместное дворянство с его кичливостью своим званием, грубым невежеством, пошлостью, полным отсутствием духовных запросов и устремлений, Нарезжный находил порою почти гоголевские краски. С большим юмором рисовал писатель картины украинского быта, возвращение бурсаков на родину, ярмарку, приезд лекаря, обед с неизменной варенухой и т. д.

И всё же в «Двух Иванах» Нарезжный также не преодолел свойственный всем его романам дидактизм, ярко выраженный в противопоставлении сутягам Иванам и Харитону мудрого, чувствительного Артамона, владеющего благоустроенным поместьем. «Первоспитание» героев происходит под благодетельным влиянием этого добродетельного старца, и изображение этого «первоспитания» носит книжный, искусственный характер.

<sup>39</sup> Ю. Соколов, В. Т. Нарезжный. П. Нарезжный и Гоголь. «Беседы». Сборник Общества истории литературы в Москве, I, М., 1915, стр. 101.

<sup>40</sup> Там же, стр. 107.

<sup>41</sup> «Отечественные записки», 1862, № 11, отд. III, стр. 75.

<sup>42</sup> См.: Н. Л. Степанов. Романы В. Т. Нарезжного. В кн.: В. Т. Нарезный, Избранные сочинения, т. I, стр. 27.

Нарежный перегрузил свой роман описанием занимательных приключений, придал ему, по сравнению с «Повестью» Гоголя, значительно более сложную сюжетную интригу, в которой участвуют не только Ивалы и Харитон, но и их дети. Таким образом, писатель и здесь не смог преодолеть до конца ограниченности сатирической и нравоописательно-авантюрной традиции XVIII века.

Тем не менее роман «Два Ивана», в котором Нарежный создал целый ряд запоминающихся образов и картин, полных жизненной правды, колоритных и выразительных, свидетельствовал о дальнейшем движении писателя по пути реалистического изображения действительности.

Критическое отношение писателя к пошлости жизни мелкопоместного дворянства, сатира и юмор, пронизывающие роман, роднят автора «Двух Иванов» с Гоголем,<sup>43</sup> делают Нарежного предшественником великого русского сатирика и юмориста.

Язык романа «Два Ивана» далек от салонного языка сентиментальной прозы того времени. Он отличается простотой, иногда даже грубоват, но вместе с тем колоритен, близок к живому разговорному языку, хорошо передает особенности быта, характерную окраску речи героев.

В одном из эпизодов «Российского Жилблаза» появляется разбойник Гаркуша (I, 547). Об интересе Нарежного к разбойничеству как явлению социальному свидетельствует также роман «Бурсак», где разбойником становится один из воспитанников бursы, Сарвил. Но центральное место отведено теме разбойничества в последнем, незаконченном романе Нарежного, «Гаркуша, малороссийский разбойник», который отразил новый этап в идейно-художественной эволюции писателя. Нарежный сумел здесь в какой-то мере отразить основное социальное противоречие эпохи: антагонизм между крепостным крестьянством и классом помещиков-крепостников; он во многом правдиво нарисовал борьбу крепостных против своих угнетателей. Характерно, что попытка напечатать роман после смерти писателя, в 1835 году, была неудачной — цензура запретила его, и впервые фрагмент «Гаркуши» был опубликован лишь в 1950 году.<sup>44</sup>

Современная Нарежному критика, не только стоявшая на позициях классицизма, но и романтическая (за немногими исключениями), относилась к его творчеству без особого сочувствия. Как впоследствии Гоголя, его неоднократно обвиняли в «грубости слога», «низменности описаний», «отсутствии образованного вкуса». Так, например, отмечая в качестве положительного явления способность Нарежного «описывать быт народный и рисовать характеры», рецензент «Московского телеграфа» в то же время подчеркивал, что у этого писателя «всё затмевается выбором низких предметов».<sup>45</sup>

Не случайно Нарежный получил в литературе 20—30-х годов прозвище «русского Теньера».<sup>46</sup> Писателя постоянно сопоставляли с этим известным фламандским художником, творчество которого в России воспринималось тогда как символ грубоватого, натуралистического подхода

<sup>43</sup> Подробнее об этом произведении см.: Е. Е. Соллертинский. Повесть В. Т. Нарежного «Два Ивана». «Ученые записки Московского областного педагогического института», т. XL, Труды кафедры русской литературы, вып. II, 1956, стр. 3—32.

<sup>44</sup> Русские повести XIX века 20—30-х годов, т. I. Гослитиздат, М.—Л., 1950, стр. XXIII, 139—262.

<sup>45</sup> «Московский телеграф», 1825, ч. I, № 1, стр. 87.

<sup>46</sup> В. В. Данилов. Мелочи литературного прошлого. III. Теньер в русской литературе. «Русский архив», 1915, кн. I, № 2, стр. 164—168.

к явлениям действительности и нарочитого отбора «низменных» предметов для изображения.

Даже Вяземский, который отметил, что Нарезный, автор «Двух Иванов», был «первым» писателем, победившим «трудность» создания русского романа, тем не менее писал, что Нарезный не удовлетворяет «эстетическим требованиям искусства», что этот писатель «не берется быть живописцем природы изящной, а сбивается более на краски Теньера...»<sup>47</sup>

«Теньерство», установка на показ «грубой» и «низкой» действительности были неприемлемы для представителей романтической эстетики. Но «теньерство» как принцип реалистического бытописания имело и свою слабую сторону. Обычно оно ограничивалось созданием натуралистических картин, показом отдельных «низменных», отрицательных явлений без углубленного изображения действительности, без раскрытия всей сложной внутренней жизни человека. Это показал Белинский в статье «Русская литература в 1841 году». Говоря здесь о «Бурсаке» и «Двух Иванях» и отмечая, что они запечатлены «талантом, оригинальностью, комизмом, верностью действительности», Белинский напомнил далее, что эти романы Нарезного «обвиняли тогда в грубой простонародности». И Белинский подчеркнул, что в действительности «главный их недостаток состоял в бедности *внутреннего* содержания», в отсутствии достаточного внимания к душевному миру человека.<sup>48</sup>

В другом месте, говоря о правописательных и нравственно-сатирических романах, в которых, однако, русского было «одни собственные имена разных совестралов и резонеров», Белинский указывал, что «тут были и достойные уважения исключения». Из них самым ярким, по его словам, были «романы и повести талантливого, но не развившегося Нарезного». И далее Белинский устанавливал непосредственную связь между Нарезным и Гоголем, когда писал, что именно в последнем «это направление нашло себе вполне достойного и могучего представителя».<sup>49</sup>

Роль Нарезного как одного из предшественников Гоголя была признана и Добролюбовым, писавшим, что этот писатель «опередил свой век в истинном понимании значения романа», что он «предупредил Гоголя со всею новейшею натуральною школою — в простом безыскусственном изображении природы и русского быта».<sup>50</sup>

Позднее, высоко оценив Нарезного по «уму» и «необыкновенному по тогдашнему времени уменью... отделяться от старого и создавать новое», Гончаров писал о принадлежности его «к реальной школе, начатой Фонвизиним и возведенной на высшую ступень Гоголем».<sup>51</sup>



<sup>47</sup> «Московский телеграф», 1825, ч. VI, № 22, стр. 182, 183.

<sup>48</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, 1954, стр. 564.

<sup>49</sup> Там же, т. VI, 1955, стр. 461.

<sup>50</sup> Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 533.

<sup>51</sup> И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. VIII, Гослитиздат, М., 1955, стр. 474, 475.



# Пушкин

## РУССКИЙ РОМАН 30<sup>х</sup> ГОДОВ.

### ГЛАВА I

#### «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

#### 1

«Евгений Онегин» — первый классический реалистический роман XIX века, в котором высокие эстетические достоинства сочетаются с глубоким раскрытием человеческих характеров и закономерностей социально-исторической жизни. Пушкин воплотил в этом произведении основные особенности реалистического метода, выработал принципы национального русского романа, развитые затем виднейшими представителями русской литературы.

Появление пушкинского романа было воспринято современниками как открытие совершенно нового мира искусства. И. А. Гончаров много лет спустя вспоминал: «Я узнал его (Пушкина, — Б. М.) с „Онегина“, который выходил тогда периодически, отдельными главами. Боже мой! Какой свет, какая волшебная даль открылась вдруг и какие струи правды — и поэзии, и вообще жизни, притом современной, понятной, хлынули из этого источника, и с каким блеском, в каких звуках!»<sup>1</sup> П. А. Катенин назвал «Онегина» «драгоценным алмазом в русской поэзии», заметив при этом: «Какая простота в основе и ходе!.. Какое верное знание русского современного дворянского быта, от столичных палат до уездных усадеб!.. и как всё это ново!..»<sup>2</sup> Неповторимое художественное своеобразие этого романа в стихах, оригинальность, глубина проблематики, проникновенный лиризм — всё это определило исключительную свежесть и новизну восприятия его и позднейшими поколениями. Характерен, например, рассказ мемуариста о впечатлении, которое производил «Евгений Онегин» на В. М. Гаршина: «Я застал его как-то за „Евгением Онегиным“, он сказал мне, что сейчас... плакал от умиления и восторга при мысли, что у нас был такой поэт. „Вот стихи, которые я тысячу раз читал, и всякий раз замечаю новые подробности“».<sup>3</sup>

«Евгений Онегин» выделяется своим своеобразием среди предшествующих романов в русской и мировой литературе: это не плавное продолже-

<sup>1</sup> Венок на памятник Пушкину. Составитель Ф. Булгаков, СПб., 1880, стр. 80.  
<sup>2</sup> «Литературное наследство», кн. 16—18, 1934, стр. 639.  
<sup>3</sup> В. Фаусек. Памяти В. М. Гаршина. В сб.: Памяти В. М. Гаршина, СПб., 1889, стр. 100.



ние традиции, а явление нового качества, результат нового понимания эстетического, плод новой художественной системы. Пушкин открыл «Евгением Онегиным» серию классических русских романов, в которых частные судьбы людей неразрывно связаны с крупнейшими проблемами исторического развития, где жизнь предстает в универсальном единстве интересов политических, народных и личных.

Распространенные до Пушкина в русской литературе дидактические, сатирико-просветительские, сентиментальные и другие романы резко отличаются от «Евгения Онегина» и по степени охвата жизненного материала, и тем более по художественным принципам. В общем процессе развития русской повествовательной прозы на пути к Пушкину имели значение и повести Карамзина, сыгравшие немалую роль в борьбе против канонов классицизма и выдвинувшие новые идеи и темы; много верного и в традиционных историко-литературных оценках роли Нарезного как предтечи «натуральной школы». В предыдущих главах «Истории русского романа» охарактеризованы заслуги и этических, и ряда других предшественников Пушкина, которые, несмотря на противоречия и слабости, способствовали борьбе со старыми «правилами» и с обветшавшей консервативной идеологией и поэтикой. Но даже такие, наиболее выдающиеся образцы допушкинской прозы, как повести Карамзина и Нарезного, не дали тех идейных и художественных решений, которыми Пушкин мог бы следовать, создавая свой роман. В повестях Карамзина, основанных на принципе изображения жизни сквозь призму восприятия чувствительного мечтателя, не было и не могло быть художественного анализа наиболее глубоких и важных социально-исторических причин, обусловивших характеры героев и их действия.<sup>4</sup> У Нарезного реалистические тенденции были половичатыми и непоследовательными, ослаблялись натуралистическими излишествами, приемами дидактизма и морализации, однолинейностью характеров. Вернее сказать, что достижения русской литературы во всех жанрах подготовили появление «Евгения Онегина». Нельзя, например, понять своеобразие воплощенного в романе принципа народности, если не учитывать, что в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева этот принцип впервые в русской литературе реализован в качестве критерия оценки изображаемого: при всех различиях в политических и эстетических взглядах Радищева и Пушкина именно от Радищева ведет традиция такого (а не этнографического) понимания народности. Но для разработки реалистической системы «Евгения Онегина» радищевское «Путешествие», художественные недостатки которого Пушкин критиковал довольно резко, опять-таки мало давало. Ближайшим предшественником пушкинского романа и по проблематике, и по методу оказалось произведение другого жанра — «Горе от ума» Грибоедова, с подлинным блеском раскрывшего конфликт старого и нового в современной ему России и воссоздавшего

---

<sup>4</sup> Нельзя согласиться с бытующим в литературоведении мнением о том, что Эраст, герой повести Карамзина «Бедная Лиза», был в какой-то мере предвосхищением Онегина (см., например: Н. Л. Бродский. Евгений Онегин. Роман А. С. Пушкина. Изд. 3-е, Учпедгиз, М., 1950, стр. 148). Утверждение это базируется на следующих строках повести: «...сей молодой человек... был довольно богатый дворянин, с взрядным разумом и добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветреным. Он вел рассеянную жизнь, думал только о своем удовольствии, искал его в светских забавах, но часто не находил: скучал и жаловался на судьбу свою... Он решил — по крайней мере на время — оставить большой свет» (Н. М. Карамзин. Бедная Лиза. Гослитиздат, М.—Л., 1950, стр. 15). Весьма распространенный в литературе сентиментализма образ героя, уходящего от светских суев в мир сельской идиллии, принципиально, качественно отличается от пушкинского Онегина, «охлаждение» которого к свету объясняется более сложными, идейно-психологическими мотивами.

типические характеры героев методом психологического реализма.<sup>5</sup> Но всё же жанр реалистического романа предстояло разработать Пушкину.

В литературах других стран до начала работы Пушкина над «Евгением Онегиным» также не существовало образцов реалистического романа в том смысле, в каком современное литературоведение определяет классический реализм XIX века. В период возникновения замысла пушкинского романа и работы над ним во французской литературе еще господствовал романтизм. Гениальный Бальзак, впоследствии создавший величайшую эпопею — «Человеческую комедию», в 20-е годы еще был скован условностями романтического искусства и эмпирическим бытописанием. Этакий в истории реализма роман Стендаля «Красное и черное» относится к концу 30-х годов. В развитии реалистического социального романа большие заслуги принадлежат Вальтеру Скотту, которого Пушкин высоко ценил. Уже в 1824 году он называет произведения шотландского романиста «пищей души», а в дальнейшем подчеркивает его огромное значение в борьбе с «напыщенностью французских трагедий» и «чопорностью чувствительных романов».<sup>6</sup> Внимательно учитывая опыт Вальтера Скотта — автора исторических романов, в изображении повседневной жизни, Пушкин, однако, в решении важнейшей и для жанра романа проблемы характера постоянно подчеркивал первостепенную роль метода Шекспира. Размышления Пушкина о многосторонности изображения характера (этой многосторонности как раз не хватало у Вальтера Скотта), запечатленные в известных письмах и заметках о «Борисе Годунове», важны и для понимания творческой истории «Евгения Онегина». При всей прогрессивности многих сторон новаторства Вальтера Скотта главнейшим водоразделом между ним и Пушкиным являются консервативно-аристократические стороны идеологии английского писателя и преобладающая объективистски-бесстрастная манера его описания (на что не раз указывал Белинский).

Конечно, в творческой эволюции Пушкина сказалось усвоение опыта всей мировой литературы: об этом красноречиво свидетельствует также обилие упоминаний писателей различных эпох и народов в пушкинском романе. Но характерно, что здесь упоминание ряда самых популярных романов (вроде сентиментальной «Клариссы Гарлоу» Ричардсона) носит подчеркнуто полемический характер: свой метод Пушкин вырабатывал в борьбе с господствовавшей традицией. Так, в главе третьей (строфа XI) дана обобщающая характеристика нравоучительного романа XVIII—начала XIX века:

Свой слог на важный лад настроя,  
Бывало, пламенный творец  
Являл нам своего героя  
Как совершенства образец.  
Он одарял предмет любимый,  
Всегда несправедно гонимый,  
Душой чувствительной, умом  
И привлекательным лицом.  
Питая жар чистейшей страсти,  
Всегда восторженный герой  
Готов был жертвовать собой,  
И при конце последней части  
Всегда наказан был порок,  
Добру достойный был венок.

(57)

<sup>5</sup> См.: Н. К. Пиксанов. К проблеме реализма в «Горе от ума». «Доклады и сообщения Филологического факультета Ленинградского гос. университета», вып. 1, Л., 1949, стр. 7—24.

<sup>6</sup> Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XIII, Изд. АН СССР, М., 1937, стр. 121; т. XII, 1949, стр. 195. Все последующие ссылки на это издание (т. I—XVI, 1937—1949, Справочный том, 1960) даются в тексте. При ссылках на текст «Евгения Онегина» (т. VI) указываются только страницы.

Эта догматическая поэтика иллюстративности и подсказывания эмоций читателю, система умозрительно сконструированного идеального героя в равной мере характерна и для классицизма, и для сентиментализма. Ничто не могло быть более противоположно методу «Евгения Онегина», чем свойственное такого рода «старинным романам» схематическое номенклатурное описание героев, при котором исключалась сама возможность сложного изображения человеческого характера с его иногда глубоко скрытыми чертами.

Пушкин высмеял в «Евгении Онегине» также и традиционную сюжетную схему «массового романа», в основе которого обычно лежала любовная интрига, притом развернутая весьма узко, изолированно от какой-либо значительной идейной проблематики. В строфе XIV третьей главы Пушкин пересказывает такого рода сюжетные схемы, иронически обещая написать «роман на старый лад»:

Перескажу простые речи  
Отца иль дяди старика,  
Детей условленные встречи  
У старых лип, у ручейка;  
Несчастной ревности мученья,  
Разлуку, слезы примиренья,  
Поссорю вновь, и наконец  
Я поведу их под венец...<sup>7</sup>

(57)

А в строфе L четвертой главы Пушкин критически упоминает «Роман во вкусе Лафонтена» с его «утомительными картинками», прибавляя в примечании: «Август Лафонтен, автор множества семейственных романов» (193).

Но даже в сравнении с теми явлениями западноевропейской литературы, которые были посвящены современной жизни и высоко оценивались Пушкиным, «Евгений Онегин» был произведением оригинальным и самостоятельным. Известно, как восторженно отзывался Пушкин о Байроне в начале 20-х годов, как увлекался великим английским поэтом и его «Дон-Жуаном», произведением, где дана энциклопедически широкая картина общественной жизни Европы. В самом начале работы над «Евгением Онегиным» Пушкин даже соотносил свой замысел с «Дон-Жуаном». «Что касается до моих занятий, я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница. В роде Дон-Жуана...», — писал он П. А. Вяземскому 4 ноября 1823 года (XIII, 73). Однако эта аналогия не может быть истолкована шире, чем связь определенных элементов формы:<sup>8</sup> речь идет о жанре весьма своеобразном — романе в стихах, которым в действительности был «Дон-Жуан» (хотя это произведение именовалось поэмой). Что же касается его идейного содержания и художественного метода, то Пушкин вскоре сам решительно указал на своеобразие «Евгения Онегина». 24 марта 1825 года он писал А. А. Бесугужеву: «Никто более меня не уважает Дон-Жуана (первые 5 песен, других не читал), но в нем ничего нет общего с Онегиным» (XIII, 155). В строфе LVI первой главы

<sup>7</sup> Достоинно удивления, что в десятках работ и статей, посвященных Пушкину, эти строки рассматриваются как серьезная декларация поэта, характеризующая его путь к «смирненной прозе».

<sup>8</sup> Ср., например, строфическое строение «Дон-Жуана». Приняв также для своего романа систему строф, Пушкин специально изобрел строфу в четырнадцать стихов четырехстопного ямба, получившую название «онегинской»: четверостишие с перекрестными рифмами, четверостишие со смежными рифмами, четверостишие с опоясанными рифмами и двустопные (в то время как «Дон-Жуан» написан октавами). Об «онегинской строфе» см.: Л. Гроссман, Собрание сочинений, т. I, Изд. «Современные проблемы», М., 1928, стр. 130—180; Г. Винокур, Слово и стих в «Евгении Онегине». В сб.: Пушкин. Гослитиздат, М., 1941, стр. 155—213.

«Евгения Онегина» Пушкин критически говорит о лирическом субъективизме Байрона, отграничивая от его манеры свое объективное изображение героя. Лирический субъективизм в немалой степени сказался и в «Дон-Жуане», где обобщения изображаемой действительности даны не столько в типизированных образах, сколько в сентенциях и авторских декларациях. Но важнее всего своеобразие идейной проблематики пушкинского романа, выдвинутой национальным своеобразием русской истории. Касаясь различия между Пушкининым и Байроном, Герцен однажды заметил, что Пушкин знал «все страдания цивилизованного человека, но он обладал верой в будущее, которой человек Запада уже лишился. Байрон, великая свободная личность, человек, уединяющийся в своей независимости, всё более замыкающийся в своей гордости, в своей надменной скептической философии, становится всё более мрачным и непримиримым. Он не видел перед собой никакого близкого будущего...»<sup>9</sup> Это тонкое замечание Герцена можно отнести и к некоторым другим популярным в то время западноевропейским романам, которые выдвигали проблему современного героя. В строфе XXII седьмой главы «Евгения Онегина» Пушкин называет «несколько творений», которые Евгений «из опалы исключил»:

Певца Гяура и Жуана,  
Да с ним еще два-три романа,  
В которых отразился век,  
И современный человек  
Изображен довольно верно  
С его безнравственной душой,  
Себялюбивой и сухой,  
Мечтанью преданный безмерно,  
С его озлобленным умом,  
Кипящим в действии пустом.

В одном из черновых вариантов названы эти романы: «Мельмот, Рене, Адольф Констана» (438). Речь идет, следовательно, о романах Матюрэна «Мельмот-скиталец» (1820), Шатобриана «Рене» (1802) и Бенжамена Констана «Адольф» (1816). Характер Адольфа — пресыщенного жизнью, разочарованного аристократа — Пушкин впоследствии отнес к роду байронических, отметив, однако, что Бенжамен Констан «первый вывел на сцену сей характер, впоследствии обнародованный гением лорда Байрона» (XI, 87). Роман этот, имевший в свое время большой успех и до сих пор представляющий интерес в «истории молодого человека XIX века», замыкает, однако, трагедию героя в рамки индивидуального сознания: объективные условия, формирующие характер героя, не интересуют Констана; более того, писатель принципиально утверждает их незначительность для человека, который остается якобы неизменным при любых обстоятельствах. Эта субъективно-идеалистическая тенденция в истолковании характера в еще большей степени свойственна «Рене» Шатобриана, для которого действительность сама по себе не важна: она всего лишь материал для размышлений героя.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 203; ср. строки в строфе XII третьей главы «Евгения Онегина»:

Лорд Байрон прихотью удачной  
Облек в унылый романтизм  
И безнадежный эгоизм.

(56)

<sup>10</sup> В книге А. В. Чичерина «Возникновение романа-эпопеи» (Изд. «Советский писатель», М., 1958) «Адольф» и «Рене» не без основания именуется «закрытыми» романами (в противоположность «объективным», «открытым» романам зрелого Бальзака).

Все это свидетельствует о сложности задачи, которая возникла перед Пушкиным, создававшим роман, основанный на совершенно новых принципах многопланного изображения жизни, широчайшего, универсального раскрытия существеннейших ее сторон как условия понимания душевного мира и интенсивной психологической динамики героев, их поведения и судеб.

Советское пушкиноведение сделало немало для изучения «Евгения Онегина». Опираясь на характеристики Белинского, определяющие этот роман как энциклопедию русской жизни, акт сознания русского общества и в высшей степени народное произведение, советские ученые освещали значение романа для пушкинской эпохи и для дальнейшего развития русской литературы. «Евгению Онегину» посвящены десятки исследований и статей, главы в общих очерках и монографиях о Пушкине.<sup>11</sup> Много дало для исследования творческой истории романа опубликование свода всех его редакций и вариантов (1937). Вместе с тем достигнутое оказывается всё же недостаточным не только потому, что каждая эпоха раскрывает Пушкина с новых сторон: развитие науки о литературе вызывает новые решения старых вопросов и новые аспекты изучения. К тому же в большинстве работ этот роман освещали раньше чисто социологически, игнорируя задачу исследования структуры произведения, в котором с подлинным совершенством все элементы подчинены художественному, эстетическому выражению крупного, общественно-значимого замысла.

## 2

История романа как жанра в мировой литературе свидетельствует о том, что наиболее благоприятные условия для его расцвета возникали в периоды крупных сдвигов, переломов, поворотов в общественном развитии. Тогда происходит и переворот в эстетических представлениях, рождающий новые художественные принципы и формы. Национально-исторические условия русской действительности начала XIX века в наивысшей степени содействовали такому повороту.

В эпоху, когда складывалась идейно-художественная система Пушкина, ее возникновению способствовали многие факторы. Признаки (хотя еще в начальной стадии) разложения феодально-крепостнического строя; слияние национального подъема (вызванного победой над наполеоновской Францией) с борьбой против феодальных пут во всех областях общественной жизни; кристаллизация противоположности интересов крепостников и крестьянских масс, при которой отчетливо выступала антигуманистическая сущность всего существовавшего строя; непрекращающиеся крестьянские волнения и выступления первых русских революционеров; стойкая традиция просветительства и демократизма в предшествующей русской литературе; необычайно быстрое освоение деятелями русской культуры достижений других национальных культур — всё это было предпосылками коренных изменений, внесенных деятельностью Пушкина в литературное развитие. Эти же условия создали почву для появления романа «Евгений Онегин», работа над которым заняла у Пушкина более семи лет (1823—1830).<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Основную библиографию см.: Б. С. Мейлах и Н. С. Горницкая. А. С. Пушкин. Семинарий. Учпедгиз, М.—Л., 1959 (раздел «Евгений Онегин»).

<sup>12</sup> Хронологию написания «Евгения Онегина» и справку о появлении в печати отдельных глав и полного издания романа см. в примечаниях к т. VI, стр. 659—661; см. также: Н. Л. Бродский. Евгений Онегин. Роман А. С. Пушкина, стр. 12—16; комментарии Б. В. Томашевского в книге: А. Пушкин. Евгений Онегин. Гослитиздат, Л., 1937, стр. 255 и сл.; С. М. Бонди в книге: А. С. Пушкин. Евгений Онегин. Детгиз, М., 1957, стр. 242—247.

«Евгений Онегин» — насковзь пронизан социальностью: это реалистический *социальный* роман, ибо в основе его лежит, развитием его содержащая движет большая социальная идея. Любовный сюжет является лишь канвой, на которой разворачивается глубокая драматическая общественная коллизия: начавшийся в России раскол, противоположность нового и старого во всех областях жизни, влияние на современников исторического поворота от «дедовских времен» (75). Именно эта социальная коллизия и обусловила одиночество героев романа, их отщепенство, их трагическую судьбу и (хотя и в разной мере) симпатии к ним автора. Специфичность формы «Евгения Онегина», как романа в стихах, обусловила лаконичность, с которой в нем разворачивается идея противоположности «старого» и «нового», идея начавшегося поворота, но проводится она последовательно на протяжении всего произведения и касается всего — и экономического склада России, и быта, эстетики, морали и т. п. Лев Толстой восторгался умением Пушкина в «Онегине» «двумя-тремя штрихами обрисовать особенности быта того времени». <sup>13</sup> Это изумительное мастерство проявилось в романе с особой силой потому, что перед нами не просто роман, а роман в стихах («дьявольская разница»; XIII, 73, — заметил по этому поводу Пушкин). В стихотворном произведении удельный вес слова несравненно выше, чем в произведении прозаическом; кроме того, по сравнению с прозой, здесь участвуют такие дополнительные средства воспроизведения и эмоциональной окраски изображаемого, как рифма, ритм, подчеркнутая интонационность. <sup>14</sup> Всё это объясняет, почему «Евгений Онегин», несмотря на то, что количественно картины и характеристики русской жизни занимают в нем небольшое место, с полным основанием именуется «энциклопедией русской жизни». Недоумение, которое порой вызывает теперь эта формулировка у читателей, объясняется тем, что не учитывается природа романа в стихах и что самое понятие «энциклопедизма» впоследствии менялось: конечно, охват исторической действительности, например, в «Анне Карениной» (социальном романе, в котором огромная общественная идея также развивается на канве любовного сюжета) несомненно шире, чем в «Онегине». Но основные принципы в этих романах и Пушкина, и Толстого генетически родственны: оба они изображают частные судьбы не только как типические, но как результат, в конечном итоге, крупных конфликтов в общественной жизни.

В «Евгении Онегине» Пушкин открыл принципы типизации, которые позволяли глубоко проникнуть в сущность современных общественных отношений и в характеры представителей различных социальных слоев. Особенности героев раскрываются здесь не только в описаниях и в прямых характеристиках, которые дает им автор: эти приемы характерны в равной мере для классицизма и романтизма. Новаторство Пушкина в обрисовке характеров заключалось прежде всего в том, что герои изображались в таких сюжетных ситуациях, при которых они не могут не обнаружить основных, хотя бы и глубоко скрытых особенностей своего образа мыслей и чувств. Благодаря реалистическому искусству типизации детали несут

<sup>13</sup> Н. Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым. Изд. 2-е, М., 1928, стр. 180

<sup>14</sup> В силу того, что проза в России в начале 20-х годов еще была мало разработана (на что не раз указывал Пушкин), а поэзия достигла большого развития (прежде всего усилиями самого Пушкина), для «Евгения Онегина», в самом замысле которого эпический план повествования сочетался с лирическим, был выбран жанр романа в стихах. Стихотворная форма романа позволила, в условиях современного этапа литературного развития, выработать те качества романического повествования, которые стали затем характерными для русской литературы (и среди них — воплощение при помощи разнообразных художественных средств яркой, идейно и эстетически направленной оценки изображаемого). В дальнейшей эволюции русского романа «Евгений Онегин» оказал влияние уже независимо от своей стихотворной формы (самая форма «романа в стихах» развития не получила).

важнейшую функцию раскрытия обстоятельств, в которых действуют герои, и вместе с тем с редкостной полнотой и точностью воспроизводят изображаемую эпоху. Поэтому деталями романа могут воспользоваться для характеристики эпохи и историк, и экономист, и исследователь русского быта. К. Маркс, внимательно изучавший «Евгения Онегина», при характеристике основных типов отношений к товару воспользовался первой главой романа (строфа VII). В работе «К критике политической экономии» Маркс по поводу этой строфы пишет: «В поэме Пушкина отец героя никак не может понять, что товар — деньги. Но что деньги — товар, это русские поняли уже давно...»<sup>15</sup> Во множестве деталей Пушкин изображает специфические особенности феодально-крепостнической России. Запечатлены (хотя, конечно, с предельным лаконизмом) черты эксплуатации крестьян. Характеристике положения и быта крепостного крестьянства в равной мере служат и «Затя сельской остроты» — сбор ягод девушками, которые «хором по наказу пели» (71), и упомянутое мимоходом битие служанок, и исполненный драматизма рассказ няни о своем замужестве, и «бритье лбов» (46) матерью Татьяны, и сатирические строки о Гвоздине:

...хозяин превосходный,  
Владелец нищих мужиков...

(109)

Подобного рода штрихи не всегда удавалось сохранить по условиям цензуры. Так, например, Пушкин был вынужден изменить в беловом тексте сравнение унылости зимней поры в деревне с «крепостной нищетой» (глава четвертая, строфа XLIII). Подобные политические и бытовые черты эпохи не имели в «Евгении Онегине» самостоятельного значения, они были нужны как фон, на котором изображалась психология героев. Но в бытовых зарисовках, подчиненных этой цели, иногда несколькими штрихами подчеркнуты весьма существенные моменты исторического развития России. Таковы, например, картинки Петербурга, Москвы, Нижнего Новгорода с его «меркантильным духом» (193), пестрого одесского быта; такова и превосходная характеристика международной торговли России, мимоходом данная в описании кабинета «воспитанника мод» (14).

Столкновения «старого» и «нового» и отрицание старого показаны в романе и путем эмоционально окрашенных зарисовок быта,<sup>16</sup> и при воспроизведении эмоциональных реакций на окружающую действительность у представителей разных поколений русского общества.

В художественном произведении всякая, даже частная деталь изображаемой действительности приобретает, в силу законов типизации, значение обобщающее. Деревня, в которую приехал Онегин, характеризуется не только как «прелестный уголок»; Пушкин рисует ее и как типичную феодальную усадьбу, «почтенный замок»:

<sup>15</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 13, стр. 158. Об изучении Марксом и Энгельсом «Евгения Онегина» см.: М. П. Алексеев. Словарные записки Ф. Энгельса к «Евгению Онегину» и «Медному всаднику». В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Труды Третьей всесоюзной пушкинской конференции, Изд. АН СССР. М.—Л., 1953, стр. 9—161.

<sup>16</sup> «Бытовизм» в «Евгении Онегине» в этом отношении принципиально иной, чем в произведениях и «классицистов», где он вводился лишь в «низкие жанры», и таких писателей, как А. Е. Измайлов или В. Т. Нарезный, где введение бытовых аксессуаров носит описательный характер или служит целям развлекательности. См.: Л. Гинзбург. К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», т. II, 1936, стр. 387—401; Г. А. Гукowski. Пушкин и проблемы реалистического стиля. Гослитиздат, М., 1957, стр. 144—149.

Везде высокие покои,  
В гостиной штофные обои,  
Царей портреты на стенах,  
И печи в пестрых изразцах.  
Все это ныне обветшало...

(31—32)

«Царей портреты на стенах» — это столь же обветшало, как штофные обои и изразцы. Обобщение столь смелое, что Пушкин в беловом автографе исправил эту строку: «Портреты дедов на стенах», пометив в сноске «Для цензуры» (557).

С проходящей через весь роман линией отрицания старого жизненного уклада связана сатирическая картина оскудения этого усадебного мира (глава вторая), картина, нарисованная с такой силой, что она при всей своей сжатости предвосхищает страницы «Мертвых душ», изобличающие полнейшую духовную нищету помещного дворянства. Онегин получил в наследство «замок», где до него

... деревенский старожил  
Лет сорок с клюшницей бранился,  
В окно смотрел и мух давил.

(32)

Духовный кругозор «деревенского старожила» характеризует то, что в этом «покое» не было «Нигде ни пятнышка чернил» и что репертуар чтения его обитателей заключался в тетради расхода и календаре 1808 года, т. е. одиннадцатилетней давности (действие первой главы относится к 1819 году). На безнадежную тупость и вместе с тем принадлежность такого рода типов к старинному крепостническому дворянству указывает и упоминание в романе о «чете Скотининых», и даже смягченные, но достаточно ясные строки о родителях Татьяны.

Конкретное противопоставление «старого» и «нового» осуществляется в романе путем разграничения самого облика, интересов, образа мыслей главных героев романа, с одной стороны, и всего провинциального и светского общества, с другой. Одним из принципов дискредитации этого общества является раскрытие его бесконечной пошлости (этот принцип впоследствии был подхвачен всеми представителями критического реализма от Гоголя до Чехова). Убожество и пошлость заключаются прежде всего в почти животной ограниченности желаний и потребностей, в бесцветности существования, в подмене вопроса о смысле жизни идеалом так называемого «прекрасного человека», который

... в двадцать лет был франт иль хват,  
А в тридцать выгодно женат;  
... в пятьдесят освободился  
От частных и других долгов,  
... славы, денег и чинов  
Спокойно в очередь добился...

(169)

Всё, связанное с этим миром, получает ярко выраженную отрицательную идейную, эмоционально-эстетическую сценку: и «пошлый вздор» разговоров (159), и пронизывающая отношения между людьми фальшь, и унизительный для человеческого достоинства этикет («Носили блюда по чинам»; 47). В таком же плане обличаются и характерные для этого мира представления о любовной страсти, которая стала лишь забавой, достойной

... старых обезьян,  
Хваленых дедовских времен.

(75)



Это общество воспринимает в качестве своего противника каждого, кто не принадлежит к нему безраздельно, кто отдалается от его обычаев или тем более как-то стремится отколоться. Онегии — не Чацкий, мужественно и смело восставший против Скалозубов и Фамусовых, представителей «века минувшего», но и он для людей этого типа «фармазон», «сумасброд», ибо стремится хотя бы в немногом «Порядок новый учредить». Небольшое улучшение жизни крепостных — замена «барщины старинной» «легким оброком» — привело к тому, что «раб судьбу благословил», но сразу же вызвало враждебную реакцию соседей, увидавших в этом «страшный вред» и решивших, что Онегии «опаснейший чужак» (33, 32). Нарушение господствовавших норм во всем, начиная от ведения хозяйства до любых черточек установившейся этики и морали, не допускалось в среде, круг интересов которой был ограничен разговорами «о сенокосе, о вине, о псарне» (36) в провинциальной усадьбе и прениями «о кашах» в стололице — в английском клубе.

В «Горе от ума», произведении, проблематика которого тесно связана с «Евгением Онегиным», два общественных лагеря России — России Чацкого и России феодальной — разграничены с резкостью, которая не оставляет между ними никаких связей. В «Евгении Онегине» тот же конфликт раскрыт шире и многообразнее: показывается не только их противоположность, но сложное переплетение старого и нового в самой жизни. Это переплетение гениально обобщено Пушкиным в афористических строках романа:

На всех различные вериги;  
И устарела старина,  
И старым бредит новизна.

(23)

«Вериги» и на Онегине: он отщепенец, он уже чужд старому, но еще не может оторваться от порожденной старым миром системы взглядов, привычек, норм поведения. И как ни различны три героя романа, их все же связывает неудовлетворенность окружающей действительностью. Онегин идет за «чинною толпою»,

... не разделяя с ней  
Ни общих мнений, ни страстей.

(170)

Ленский, еще более чуждый светской суете, «голову ломал» над целью жизни (34). Татьяна одинока в силу полной духовной изоляции от окружающей ее среды:

... я здесь одна,  
Никто меня не понимает,  
Рассудок мой изнемогает...

(67)

Так возникает в романе проблема судеб молодого поколения, современного героя, противоречий его мировоззрения. Связь этой проблемы с общественной коллизией, положенной в основу романа, теснее всего выражена в духовной биографии Онегина.

Образ жизни Онегина обрисован в первой главе таким, каким он приближался к господствовавшему идеалу, к норме общества того времени. Жизнь героя проходила в наслаждении, в роскоши, сопровождалась блистательным успехом в свете. Не «мелочная близорукость» описаний, а желание с наибольшей полнотой показать абсолютное внешнее благополучие Онегина как еще живой идеал «века минувшего» двигало Пушкиным, когда он с такой подробностью рассказывал о времяпрепровождении

Онегина, его жизни, казалось, представлявшей собой сплошную цепь наслаждений. Этому служат описания его «уединенного кабинета», украшенного всем, что парижский вкус изобрел «Для роскоши, для неги модной» (14); и обеда, изображенного с такой сочностью красок, который напоминает самые пышные натюрморты прославленных живописцев фламандской школы; и блистательного петербургского балета. Даже говоря о доме, где должен состояться бал, на который приглашен Онегин, Пушкин не забывает расцветить свое описание яркими мазками:

Вдоль сонной улицы рядами  
Двойные фонари карет  
Веселый изливают свет  
И радуги на снег наводят;  
Усеян площадками кругом,  
Блестит великолепный дом...

(16)

Всё это могло бы создать атмосферу праздничности и упоения жизнью, но функция таких описаний противоположная: они необходимы для того, чтобы показать, что при всем этом Онегин — «Забав и роскоши дитя» (20), вопреки господствовавшим понятиям о счастье, был несчастлив. В строфе XXVI первой главы этот вопрос поставлен прямо:

Но был ли счастлив мой Евгений,  
Свободный, в цвете лучших лет,  
Среди блистательных побед,  
Среди вседневных наслаждений?

(20)

В следующей строфе ответ на вопрос дан с такой же категорической прямою: «Нет». Онегин был несчастлив. Он ощущал пустоту жизни и пустоту окружающего общества; принадлежа к нему, он в то же время чувствовал себя в нем чужим, скучая равно «Средь модных и старинных зал» (32). И далее, в ходе всего повествования раскрывается, что счастье заключается не во внешнем благополучии, не в роскоши, не в мимолетных светских наслаждениях, пусть самых изысканных, а в возможности жить так, как это соответствует высокому призванию человека.

Проблематика и внутреннее идейное задание «Евгения Онегина» объективно связаны с идейными задачами, выдвинутыми декабристским освободительным движением. Эта связь (подчеркиваем — связь объективная) может быть подтверждена программными документами тайных обществ и отдельных их деятелей.

Судьбы молодого поколения и уродующее его воспитание и среда, причины раннего разочарования в жизни и скептицизма, противоречия между общественными условиями и порывами лучших людей времени — всё это объединилось в сознании деятелей декабризма проблемой современного героя, приобретающей в конце 10-х — начале 20-х годов всё большую и большую остроту и в самой действительности, и в литературе.

Идея воспитания людей, которые смогли бы, в отличие от изнеженной светской молодежи, самоотверженно бороться за свободу и были бы образцами гражданской доблести, пронизывает программу Союза благоденствия, призывающего своих членов доказать «делами своими» приверженность отечеству. Отмечая качества, отличающие «истинного сына отечества», правила этого тайного общества обличали «малодушие», подвергали критике пороки светской дворянской молодежи. С сожалением говорилось здесь о том, «сколь мало теперь пекутся об истинном воспитании и как бедно заменяет его наружный блеск, коим стараются прикрыть ничтожность молодых людей». Поэтому общество декабристов считало, что «науки при воспитании должны ограничиваться способствованием к образо-

ванию рассудка и сердца, т. е. к приготовлению молодого человека не к другому какому-нибудь званию, но вообще к званию гражданина и добродетельного человека». Так выдвигалась задача формирования характеров мужественных, целеустремленных, героических. В «Законоположении Союза благоденствия» указывалось, что Союз, «имея целью *общее благо*, приглашает к себе всех, кои честно своею жизнью удостоились в обществе доброго имени и кои, чувствуя всё величие цели Союза, готовы перенести все трудности, с стремлением к оной сопряженные».<sup>17</sup>

Проблемы эти в пушкинскую эпоху были настолько волнующими, что им посвящены произведения, дневники и письма многих современников. Пожалуй, с наибольшей полнотой размышления на эту тему отразились в дневниках одного из ближайших друзей Пушкина декабриста Н. И. Тургенева (они особенно интересны также и потому, что относятся к годам его непосредственного общения с Пушкиным).

В дневнике Тургенева (запись от 29 июня 1817 года) развиваются его излюбленные мысли о смысле жизни и о тех обязанностях, которые родина возлагает на молодое поколение: «То, что мы предпринимаем, должно быть рано или поздно начато и совершено. Что скажут те, кои после нас предпримут то же дело, когда не найдут ни в чем себе предшественников?.. Неужели народ, родивший столько героев, показавший столько блестящего ума, характера, добродушия, столько патриотизма, — не мог иметь в себе людей, которые бы, избрав себе в удел действовать во благо своих сограждан, постоянно следовали своему предназначению, которые, не устращась препятствий, сильно действующих на людей бесхарактерных, но воспламеняющих огонь патриотизма в душах возвышенных, — стремились бы сами и влекли за собою всех лучших своего времени к святой, хотя и далекой цели гражданского счастья? Какое сердце не содрогнется при таких упреках?».<sup>18</sup>

Думы о высоком предназначении человека, посвятившего себя цели «гражданского счастья», соседствуют в дневниках Тургенева с горькими сетованиями по поводу разлада между идеалом и действительностью. В записи от 31 декабря 1818 года Тургенев отмечает пассивность современников, в результате которой «всё остается в идеях; ничто не переходит в действительность». Противоречие между словами и делами, равнодушные большинства к тому, что происходит вокруг, к наступлению реакции, вызывает у Тургенева настроения разочарованности. 21 июня 1819 года он записывает в дневнике: «Какое-то общее уныние тяготит Петербург в сие время. Едва мелькают гуляющие, но и они не гуляют, а передвигают свои ноги, и если думают, то, конечно, не о приятностях сей жизни. Между тем время проходит, и молва о происшествиях, долженствующих оживлять, потрясать сердца граждан, как тихий ветер пролетает сквозь или мимо голов здешних жителей, не касаясь их воображения. Иные ничего не понимают или, лучше сказать, ничего не знают. Другие знают, да не понимают. Иные же понимают одни только гнусные свои личные выгоды».<sup>19</sup>

Эти настроения скепсиса и разочарования, которые очень важны для понимания и причин разочарованности, родственной разочарованности героев произведений Пушкина, отражены и в других записях дневника Тургенева. Типичность размышлений Тургенева о характере современного героя и его стремлениях может быть подтверждена другими свидетель-

<sup>17</sup> «Законоположение Союза благоденствия». В кн.: А. Н. Пыпин. Исторические очерки. Общественное движение в России при Александре I. Изд. 4-е, СПб., 1908, стр. 570, 553.

<sup>18</sup> Дневники и письма Н. И. Тургенева за 1816—1824 годы, т. III, Пгр., 1921, стр. 81 (Архив братьев Тургеневых, вып. 5).

<sup>19</sup> Там же, стр. 181, 197.

ствами людей этой эпохи. Характерно, что к тому же периоду относится поэма Пушкина «Кавказский пленник».

Типичные для передового поколения декабристской эпохи взгляды на соотношение прекрасного в жизни и в литературе отразились и в том собирательном образе гражданина, мысли и чувства которого обобщены в вольнолюбивой политической лирике Пушкина. В стихотворении «К Чаадаеву» незрелые мечты о «тихой славе», такой славе, достижение которой возможно без борьбы за свободу, именуется обманом. Высокую эстетическую оценку получают здесь стремления к «вольности святой», и эти стремления сливаются с горячими патриотическими чувствами («Отчизны внемлем призыванье»; II, 72). Под влиянием самой жизни и под прямым воздействием пушкинской лирики в поэзии декабристов образ вольнолюбивого героя создавался в контрастном противопоставлении равнодушного к судьбе отечества и народа большинства дворянской молодежи.

Но если в южных поэмах Пушкина и в декабристской поэзии развертывание этих мотивов было ограничено отвлеченным, романтическим характером изображения жизни, то в «Евгении Онегине» они получили всестороннюю реалистическую трактовку: декларативные сентенции о смутной и неясной разочарованности героя и его вражде к свету уступили здесь место художественному анализу причин, обусловивших типические черты дворянской молодежи этой эпохи.

Итак, генетическая связь проблематики «Евгения Онегина» с декабристской эпохой и с мировоззрением ее деятелей очевидна. Возникает, однако, вопрос: чем же объясняются отрицательные отзывы декабристов о «Евгении Онегине»? Попробуем разобраться в существе этих отзывов.

Основная причина неожиданной, казалось бы, реакции декабристов на первую главу романа заключается в том, что выраженная здесь новая художественная система Пушкина не была понята сторонниками романтизма и воспринималась как отказ от «высокого» идеала в искусстве во имя изображения только отрицательного и безобразного. В предисловии к изданию первой главы Пушкин предвидел возражение критиков, которые «станут осуждать... антипоэтический характер главного лица» (638). Действительно, в этом была суть откликов Н. Н. Раевского, А. А. Бестужева и других на первую главу романа, выпущенную в свет в 1825 году. По словам Пушкина, Раевский «бранит» роман, он ожидал «романтизма, нашел сатиру и цинизм и порядочно не расчухал» (письмо к брату от начала 1824 года; XIII, 87). С критериями романтизма подошла к оценке «Евгения Онегина» и декабристская критика. А. А. Бестужев одобительно отозвался только о тех местах первой главы, «где говорит чувство», «где мечта уносит поэта из прозы описываемого общества». И здесь же Бестужев отмечал, что лучшее произведение Пушкина — поэма «Цыганы».<sup>20</sup> Бестужев полагал, что изображение светской жизни, противоречившей понятиям «высокого», не является достойным предметом для поэта. Полемизируя с Пушкиным, отстаивавшим право поэта на изображение светской жизни, Бестужев писал ему 9 марта 1825 года: «... для чего ж тебе из пушки стрелять в бабочку?» (XIII, 148). Этим Бестужев хотел выразить мысль о том, что Онегин слишком ничтожный предмет для романа (обложка первой главы была украшена вместо виньетки изображением бабочки, которое Бестужев понял как аллегорический намек на сущность героя). Рылеев, хотя и признавал, что первая глава «Онегина» в целом — «прекрасна», всё же резюмировал так свою оценку: «... Онегин, сужу по первой песни, ниже и Бахчисарайского фонтана и Кавказского пленника» (письмо к Пушкину от 12 февраля 1825 года; XIII, 141).

<sup>20</sup> «Полярная звезда» на 1825 год, СПб., стр. 14.

Эти отзывы основаны на впечатлении от первой главы, содержание которой ограничено чисто негативной задачей — характеристикой условий светской жизни, создававших Онегина как человека, преданного «безделью» и томившегося «душевной пустотой». Чего же ожидали от романа критики-декабристы? Об этом можно догадаться на основании упомянутого отзыва Бестужева, одобрявшего те места первой главы, «где мечта уносит поэта из прозы описываемого общества». В лице Онегина Бестужев ожидал найти нечто подобное Алеко, т. е. героя, которого можно было бы поставить в «контраст с светом». Иначе говоря, Бестужев, верный романтической догме, признавал задачей искусства создание исключительных характеров, а не таких, как Онегин, которых он, по его словам, «тысячи встречал» (XIII, 149).

Расхождения между Пушкиным и Бестужевым были расхождениями реалиста и романтика. Но известная парадоксальность этого спора заключалась в том, что критическое изображение Пушкиным причин, обусловивших характер Онегина как типа, безусловно соответствовало той критике равнодушия, бездейственности, пустоты светского молодого человека, которая шла из лагеря декабристов: вспомним приведенные выше тирады на эту же тему из «Законоположения Союза благоденствия», из дневников Н. И. Тургенева, из стихотворения Рыльева «Гражданин». Любопытно, что в этой же самой статье Бестужева, где содержится отзыв о первой главе «Евгения Онегина», дана такая характеристика воспитания и самого типа светского молодого человека, которая паразитически напоминает содержание первой главы пушкинского романа. Вот что писал Бестужев: «Мы учимся припеваючи, и оттого навсегда теряем способность и охоту к дельным, к долгим занятиям. При самых счастливых дарованиях мы едва имеем время на лету схватить отдельные мысли; но связывать, располагать, обдумывать расположенное не было у нас ни в случае, ни в привычке. У нас юноша с учебного гулянья спешит на бал; а едва придет истинный возраст ума и учения, он уже в службе, уж он деловой — и вот все его умственные и жизненные силы убиты в цвету ранним напряжением, и он целый век остается гордым учеником, оттого что учеником в свое время не был. Сколько людей, которые бы могли прославить делом или словом свое отечество, гибнут, дремля душой в вихре модного ничтожества, мелькают по земле, как пролетная тень облака. Причины этой «душевной дремоты» и пустоты Бестужев видит в общественных условиях: «Да и что в прозаическом нашем быту, на безлюдьи сильных характеров может разбудить душу? что заставит себя почувствовать? Наша жизнь — бестенная китайская живопись; наш свет — гроб поваленный!». Далее Бестужев продолжал: «Но кроме пороков воспитания, кроме затейливого однообразия жизни нашей, кроме многосторонности и безличия самого учения (*quand même*), которое во всё мешается, всё смещивает и ничего не извлекает, — нас одолела страсть к подражанию. Было время, что мы невпопад вздыхали по-стерновски, потом любезничали по-французски, теперь залетели в тридевятую даль по-немецки. Когда же попадем мы в свою колею?»<sup>21</sup>

Характерно, что Пушкин весьма одобрительно отозвался об этих местах статьи Бестужева. Он писал ему: «Всё, что ты говоришь о нашем воспитании, о чужестранных и междуусобных... подражателях — прекрасно, выражено сильно и с красноречием сердечным» (конец мая — начало июня 1825 года; XIII, 179). Однако, несмотря на общность идеологической позиции, выразившуюся в столь близких оценках условий общественной жизни, Бестужев так и не мог понять перелома, который совершился в пушкинском творчестве.

<sup>21</sup> Там же, стр. 7—8, 9.

В «Евгении Онегине» впервые в русской литературе проблема современного героя была решена средствами реалистического метода. В этом отношении пушкинский роман своими принципами явился отрицанием основ художественной системы, выраженной в романтической литературе 20-х годов.

Ограниченность романтического метода сказалась и в южных поэмах Пушкина. Образы Пленника, Алеко отличаются отвлеченностью, загадочностью. Исключительность характеров этих героев поддерживается необычностью их поступков, которым даны зыбкие, окутанные своеобразной таинственностью мотивировки, но при всем этом между южными поэмами и «Евгением Онегиным» существует известная преемственность: не понимая ее, нельзя понять ни истории возникновения пушкинского романа, ни его новаторства.

Хотя каждое из таких поворотных в эволюции Пушкина произведений, как «Кавказский пленник», «Цыганы», «Евгений Онегин», отличается глубоким своеобразием, они представляют собою звенья единой цепи.<sup>22</sup> Думы, стремления, драматизм судьбы современного человека; причины, мешающие свободному развитию человеческой личности; общественные условия, уродующие жизнь людей, воодушевленных высокими мечтами, поэтическими идеалами; конфликты, возникающие между «героем» и «средой», — всё это остро интересовало Пушкина на всем его творческом пути. Представления Пушкина об идеале человеческой личности отражали тенденции, которые складывались в самой действительности и вместе с тем находились в тесной зависимости от развития его художественного метода, от изменений в художественной системе, эстетических принципах.

Уже в «Кавказском пленнике» Пушкин, по его собственному признанию, думал воспроизвести некоторые типические черты современного героя: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи XIX века» (письмо к В. П. Горчакову, 822; XIII, 52). Этому замыслу не противоречила трактовка образа Пленника как положительного, вольнолюбивого: разочарованность героя была результатом расхождений между идеалом и действительностью, стремлением к нему, невозможностью его осуществить. Несмотря на расплывчатость и романтическую зыбкость образа, было очевидно, что биография героя типична для вольнолюбивой молодежи того времени. Об этой биографии повествуется лаконичными, но характерными для высокой романтической поэзии словами:

...пламенную младость  
Он гордо начал...

(IV, 95)

Эти же эмоции сопровождают рассказ о прошлом героя, который «гоним судьбою», «обнял грозное страданье». Его «увядшее сердце» (увядшее в неволе!) таило, однако, высокие чувства и упования:

...жар мятежный  
В душе глубоко он скрывал.

(108, 95, 98)

Рассыпанные в поэме намеки на прошлое героя говорят о его протестующем, непримиримом, мужественном характере. Но характер Пленника,

<sup>22</sup> Любопытно, что в предисловии к отдельному изданию первой главы «Евгения Онегина» Пушкин писал: «Дальновидные критики... станут осуждать... антипоэтический характер главного лица, сбивающегося на Кавказского пленника» (638).

глубоко затаившего «движенья сердца своего», был вместе с тем характером человека охлажденного, живущего «без упрямья, без желаний» (IV, 103, 105).

Именно в «Кавказском пленнике» была начата Пушкиным разработка конфликта героя с окружающей средой, продолженная в следующих произведениях. Герой — отщепенец, он «отступник света» (IV, 95). Проблема современного героя была здесь лишь поставлена, но не решена именно в силу ограниченности романтического метода. Гениальность теоретического мышления Пушкина обнаружилась в том, что в 1822 году, т. е. в период романтизма, он подверг критике «Кавказский пленник» с позиций, которые можно охарактеризовать как реалистические. В числе недостатков поэмы он отметил неясность характера, черты которого не показаны как обусловленные определенными обстоятельствами: «...кого займет изображение молодого человека, потерявшего чувствительность сердца в каких-то несчастиях, неизвестных читателю... , легко было бы оживить рассказ происшествиями, которые сами собой истекали из предметов» (черновик письма к Н. И. Гнедичу от 29 апреля 1822 года; XIII, 371). Если сопоставить это признание Пушкина с его же словами о том, что он хотел в образе Пленника воспроизвести «равнодушие к жизни» как «отличительную черту молодежи XIX века», то мы приходим к заключению, что Пушкин уже тогда ставил перед собою по сути дела реалистическое задание, т. е. задание художественного анализа обстоятельств, определивших характер героя. Однако средствами романтического метода это задание не могло быть разрешено.

Свойственная эволюции творчества Пушкина внутренняя логика выразилась в единстве проблематики поэм «Кавказский пленник» и «Цыганы»: после того, как в «Кавказском пленнике» выдвинут образ нового героя — «отступника света» — естественно было перейти к углубленному анализу психологии этого героя и причин его конфликта со светом. И в «Цыганах» герой воспринимался как герой современный, но в меньшей мере условный, чем в «Кавказском пленнике».

В «Цыганах», в отличие от «Кавказского пленника», герой раскрывается не только в противопоставлении с враждебной ему средой. Характер усложняется. Эскизно обрисованы противоречия самого героя, есть попытки мотивировать их социальные причины. Поэтому поэма явилась важной вехой на пути к «Онегину».

Алеко изображен как «беглец» из «света», человек, преследуемый «законом», протестант, ненавидящий «неволю душных городов» (IV, 185). Но не в этой, хотя и более резкой, чем в «Пленнике», критике света проявились новаторские черты художественного изображения жизни. Подлинным открытием был новый взгляд на соотношения героя-отщепенца со средой, хотя ему и ненавистной, но, помимо его желания, наложившей на него свое клеймо. Несмотря на всё презрение Алеко к «неволе душных городов», страсти, связанные с этим миром, играли «его послушною душой». Его манила «волшебной славы... дальная звезда», «роскошь», «забавы» (IV, 184). Ему, воспитывавшемуся в иной среде, нельзя «опроститься», отказаться от желания утвердить свое неписаное «право» хотя бы путем насильственного подавления воли других людей. Этим «правом», сложившимся в том обществе, от которого бежал Алеко, психологически мотивировано совершенное Алеко убийство.

В «Цыганах» показана иллюзорность надежд на возможность достижения «счастья» путем простого ухода героя от «света», простого разрыва с людьми, которых так темпераментно он заклеил. Поиски действительного выхода из противоречий требовали преодоления романтически-абстрактного противопоставления «свободы» «неволе», требовали раскрытия закономерностей и причин, определяющих мироощущение и психологию современного героя, требовали воплощения нового идеала

средствами не романтического, а реалистического метода изображения жизни. Так в творческой эволюции Пушкина возникла проблема реализма, обращение к которой было озаглавлено уже в 1823 году началом работы над «Евгением Онегиным».

Пушкин в этот период создает совершенно новую художественную систему. Противоречие между идеалом и действительностью осознается теперь не как результат разлада отвлеченных романтических стремлений героев с окружающей их действительностью: теперь пути к разрешению этих противоречий Пушкин начинает искать в самой действительности, в положительных тенденциях жизни, в исторических традициях народа.

«Евгений Онегин» Пушкин иногда называл произведением романтическим. Но для того, чтобы понять действительный смысл этого определения, нужно учитывать, что к середине 20-х годов термин «романтизм» наполняется в его письмах, статьях и заметках новым содержанием. Романтизм в смысле направления субъективистского, далекого от жизни получает отрицательную оценку. Возникает термин «истинный романтизм», который в словоупотреблении Пушкина равнозначен позднему понятию «реализм». Как раз в период работ над «Евгением Онегиным» поэт много размышляет на эту тему, стремясь теоретически обосновать новые пути творчества.

Пушкин, в отличие от современных ему критиков, считал, что неправильно относить к романтизму «всё, что им кажется озаглавленным печатью мечтательности и германского идеологизма или основанных на предрассудках и преданиях простонародных...» («О поэзии классической и романтической», 1825; XI, 36).

Обобщая свое понимание сущности романтизма, Пушкин приходит к формуле «истинный романтизм». Итоги своих размышлений об «истинном романтизме» Пушкин изложил в черновиках письма к Н. Н. Раевскому-сыну от июля 1825 года и в ряде набросков. Если суммировать всё, что Пушкин писал об «истинном романтизме», то окажется, что признаками такого романтизма Пушкин считал прежде всего верность изображения, правдивость. Далее, непременным признаком романтизма является индивидуализация характеров: «Каждый человек любит, ненавидит, печалится, радуется — но каждый на свой лад — *почитайте-ка Шекспира*» (XIII, 407, 573). И, наконец, характеры героев должны определяться их действиями, продиктованными обстоятельствами. Наряду с этим общими признаками «истинного романтизма» были для Пушкина оригинальность, новаторство, народность, демократическая направленность художественного творчества в противоположность «аристократической жеманности» классицизма. Все эти признаки являются характерными для реалистической системы.

Итак, очевидно, что, даже называя «Евгений Онегин» романтическим произведением, Пушкин по существу подразумевал то понятие метода, которое впоследствии получило название «реалистического». Об этом свидетельствуют и те уточнения понятия «романтизм», которые отразились также в «Евгении Онегине».

Пушкин решительно не признавал «романтизмом» поэзию, противоположную принципам правды и народности и требованиям идейной глубины: шла ли речь о Ламартине, французском поэте-романтике, с его меланхолической мечтательностью и благочестием, или о любом произведении, к которому можно было применить слова по поводу элегии Ленского:

Так он писал *темно и вяло*  
(Что романтизмом мы зовем,  
Хоть романтизма тут нисколько  
Не вижу я...)

(126)



Но переход к работе над «Евгением Онегиным», ознаменовавшим новый этап в эволюции Пушкина и победу нового художественного метода, не означал, однако, полного, безоговорочного разрыва с идейно-эстетическими принципами периода «южных поэм». Нередко период работы Пушкина над «Онегиным» представлялся как отказ от мятежного героя во имя героя, чуждого всякого рода романтическим мечтаниям, отказ от увлечения возвышенно-романтическими образами во имя «пестрого сора» «фламандской школы» (201), как замена очарований пылкой юности «трезвой» житейской опытностью, которая предпочитает поэзии «смирненную прозу» (57).

В буржуазно-дворянском пушкиноведении эта схема служила для реакционного истолкования идейно-творческого пути Пушкина. Например, профессор А. И. Незеленов рассматривал пушкинский романтизм как полосу «ошибок юности», «политических увлечений» и фантастических упований. Незеленов пытался опереться, в частности, на следующие строки из шестой главы «Евгения Онегина»:

Так, полдень мой настал, и нужно  
Мне в том сознаться, вижу я.  
Но так и быть: простимся дружно,  
О юность легкая моя!  
Благодарю за наслажденья,  
За грусть, за милые мученья,  
За шум, за бури, за пиры,  
За все, за все твои дары;  
Благодарю тебя. Тобою,  
Среди тревог и в тишине,  
Я наслаждался... и вполне;  
Довольно! С ясною душою  
Пускаюсь ныне в новый путь  
От жизни прошлой отдохнуть.

(136)

Эти строки Незеленов рассматривал как декларацию Пушкина о «конце юности» и «начале новой жизни», в которую поэта умчал... присланный Николаем I в Михайловское фельдъегерь.<sup>23</sup> А. И. Незеленов при этом считал как бы несуществующими строки из той же шестой главы «Евгения Онегина», которые являются продолжением приведенных выше и противоречат его абсолютно неверной и убогой концепции:

Дай оглянусь. Простите ж, сени,  
Где дни мои текли в глуши,  
Исполнены страстей и лени  
И снов задумчивой души.  
А ты, младое вдохновенье,  
Волнуй мое воображенье,  
Дремоту сердца оживляй,  
В мой угол чаще прилетай,  
Не дай остыть душе поэта,  
Ожесточиться, очерстветь.  
И наконец окаменеть  
В мертвящем упоеньи света,  
В сем омуте, где с вами я  
Купаюсь, милые друзья!

(136—137)

Советское литературоведение разоблечило лживость схемы политической биографии Пушкина, сочиненную Незеленовым и его последователями. Но трактовку эволюции пушкинского творчества как полного

<sup>23</sup> А. И. Незеленов, Собрание сочинений, т. I, А. С. Пушкин в его поэзии. СПб., 1903, стр. 286.

отречения от идейного содержания романтизма «южных поэм» можно встретить в ряде исследований и статей (преимущественно вульгарно-социологического направления). Кроме того, при анализе соотношения «романтического» и «реалистического» периодов творчества Пушкина не расчлняются понятия эстетического идеала и художественного метода: при всей взаимосвязи того и другого в эволюции каждого из них имеется своя закономерность. Идейно-эстетическое содержание «южных поэм» порождено не отрешенностью от жизни, а самой действительностью, оно связано с освободительным движением и поэтому сыграло огромную роль в борьбе с феодально-крепостнической идеологией и эстетикой старого общества. Именно потому эти поэмы сохранили непроходящую идейную и эстетическую ценность. Преодоление Пушкиным в дальнейшем своем развитии романтизма как художественного метода не означает, что он не удержал и не углубил ценные элементы романтизма. Сложность этого процесса, в котором содержалось не только отрицание, но и преемственность разных этапов творческого развития, не следует преуменьшать.

Решительная смена Пушкиным при переходе к реализму одного эстетического идеала совершенно другим, обычно доказывается в литературоведческих работах лирическими признаниями самого Пушкина, заимствованными из «Евгения Онегина». В качестве наиболее распространенного доказательства разрыва Пушкина с прошлым и с идеалами «романтической юности» приводится обычно лирическое отступление, которое содержится в «Отрывках из путешествия Онегина». Необходимо разобраться в его действительном смысле.

Начинается оно с воспоминаний о вдохновенной поре юных поэм, поре упоения могучей красотой гордой природы Крыма и Кавказа, поре могучих стремлений и порывов мятежной души:

Прекрасны вы, берега Тавриды,  
Когда вас видишь с корабля,  
При свете утренней Киприды,  
Как вас впервой увидел я;  
Вы мне предстали в блеске брачном:  
На небе синем и прозрачном  
Сияли груды ваших гор,  
Долин, деревьев, сел узор  
Разостлан был передо мною  
А там, меж хижинок татар...  
Какой во мне проснулся жар!  
Какой волшебною тоскою  
Стеснялась пламенная грудь!  
Но, Муза! прошлое забудь.

(199—200)

Эти строки проникнуты такой любовью к прошлому, пробудившему «жар» в душе поэта, таким сильным ощущением очарования жизни, родившей «волшебную тоску» («тоску» в смысле стремлений, упований), что нельзя не почувствовать горечь, боль последних слов, которыми резко обрываются воспоминания: «Но, Муза! прошлое забудь». Таким же ощущением прошлого проникнуто и лирическое отступление в начале восьмой главы, которое носит уже непосредственно политический характер: здесь Пушкин говорит о своей жизни до изгнания, о круге вольнолюбивых друзей, от которых поэт был насильственно оторван ссылкой. Вспоминая об этом времени, Пушкин пишет:

Я Музу резвую привел  
На шум пиров и буйных споров,  
Грозы полуночных дозоров;  
И к ним в безумные пиры  
Она несла свои дары

И как Вакханочка резвилась,  
За чашей пела для гостей,  
И молодежь минувших дней  
За нею буйно волочилась —  
А я гордился меж друзей  
Подругой ветреной моей.

(166)

Эти строки писались в годы свирепой реакции, последовавшей после ликвидации декабрьского восстания, и поэтому совершенно понятно, кого Пушкин имел в виду, вспоминая «молодежь минувших дней», молодежь, увенчанную «буйными спорами» и его стихами, теми стихами, за которые он поплатился ссылкой. В десятой главе «Евгения Онегина» прямо сказано об этих спорах, о сходках «за чашею вина» (ср. выше слова пушкинской музы: «За чашей пела для гостей»), где «читал свои Ноэли Пушкин» (523, 524). Не имея возможности говорить об этом открыто в подцензурной восьмой главе, Пушкин тем не менее, вслед за воспоминаниями о Петербурге декабристской поры, всё же переходит к воспоминаниям о своей ссылке на юг. Поэт оказался насильно вырванным из среды вольнолюбивых друзей:

Но я отстал от их союза  
И вдаль бежал...

(166)

В белой рукописи о постигшей Пушкина каре было сказано более прозрачно:

Но Рок мне бросил взоры гнева  
И вдаль занес.

(166)

Будучи вынужденным ослабить эти «крамольные», с точки зрения цензуры, стихи, Пушкин дальше говорит о своей музы, сопровождавшей его в изгнании, улаждавшей его путь «Волшебством тайного рассказа» (166). В этих воспоминаниях отражены те же чувства, что и в лирической исповеди «Отрывков из путешествия Онегина».

Но вернемся к этой исповеди. После полного печали обращения к музы («прошлое забудь») следует:

Какие б чувства ни таились  
Тогда во мне — теперь их нет:  
Они прошли иль изменились...  
Мир вам, тревоги прошлых лет!  
В ту пору мне казались нужны  
Пустыни, воли края жемчужны,  
И моря шум, и груды скал,  
И гордой девы идеал,  
И безыменные страданья...  
Другие дни, другие сны;  
Смирились вы, моей весны  
Высокопарные мечтанья,  
И в поэтический бокал  
Воды я много подмешал.

(200)

Эти строки написаны в годы, когда Пушкин преодолел романтическую художественную систему (слова «безыменные страданья» в этом смысле весьма выразительны), когда содержание его творчества неизмеримо расширилось, когда им были реалистически изображены разнообразные социальные и психологические типы: по сравнению с новым этапом творческой биографии, та пора, когда идеалом поэта была «гордая дева» ро-

мантических поэм, казалась давно пройденной ступенью. Но не все чувства той поры «прошли»: они также «изменились». И это изменение не коснулось самого дорогого, того, о чем он говорил выше: идеалов свободы, поэзии, творчества, возвышенных стремлений, по-прежнему дорогих, но принявших иную форму, иное, более глубокое, более близкое действительности, более близкое народной жизни содержание. Смирились «высокопарные мечтанья», а не «мечтанья» вообще. Высокая поэзия открылась поэту не только в гордой природе юга (прелесть ее Пушкина всегда захватывала, — достаточно напомнить о его романтических стихотворениях 1829 года — «Кавказ», «Обвал», «Монастырь на Казбеке»), а прежде всего в жизни народа, в русской природе, в деревенской России. Те критики и литературоведы, которые понимают слова Пушкина о прощении с идеалами прошлого и о «смирении» буквально, совершенно всерьез толкуют как его декларацию также и следующее признание:

Мой идеал теперь — хозяйка,  
Мои желанья — покой,  
Да щей горшок, да сам большой.

(201)

При этом совершенно упускается из виду один из принципов композиции «Евгения Онегина»: постоянное переключение повествования из серьезной тональности в ироническую. Если считать, что Пушкин всерьез считал своим идеалом «покой» и, отрекаясь от мятежных мечтаний в пользу «смирения», символизировал свой новый идеал в словах «щей горшок», то с таким же успехом можно принимать всерьез и такие, высказанные в романе сентенции, как «Любите самого себя» (82) или восхваление Зарецкого как «истинного мудреца», который, «от бурь укравшись»,

Капусту сажит, как Гораций,  
Разводит уток и гусей  
И учит азбуке детей.

(120)

На самом же деле в «Евгении Онегине» отразился не разрыв с идеалом прошлого, а его изменение, преобразование. На протяжении всего романа мятежные порывы, надежды, мечты, волнения гордой юности противопоставляются жалкой прозе смирения и покоя, скептицизму «благоразумных» людей, которым была чужда мечта об иной, свободной жизни, чужд пафос борьбы и протеста. С презрением, граничащим с ненавистью, отзывался Пушкин о «благоразумии» тех, кто совершал рядовую карьеру дворянина-обывателя, добиваясь «славы, денег и чинов» (169).

Великое значение «Евгения Онегина» заключается в том, что критическая направленность романа неотъемлема от его положительного содержания, от воссоздания идеала, что само отрицание в романе — это отрицание во имя идеала. В этом смысле «Евгений Онегин» выражает высший синтез, в котором аналитическое изображение жизни посредством нового метода — реалистического — сочетается с развитием ценных элементов в романтизме южных поэм: этот синтез следует понимать не как «слияние» романтизма и реализма, необходимое будто бы для возвышения жизни средствами романтизма. Нет, романтизм как художественную систему, как творческий метод Пушкин в «Евгении Онегине» преодолел. Речь идет о новой художественной системе, в которой достижения предшествующего периода — идейные и художественные — не отброшены, а сохранены в новом качестве.

Эволюция Пушкина от «Кавказского пленника» к «Евгению Онегину» отражает одновременно эволюцию и художественного метода воспроизведения жизни, и развития эстетического идеала. Новое представление о прекрасном могло возникнуть только при глубоком аналитическом подходе к жизни, озаренном вместе с тем верой в силу ее светлых начал, верой в будущее. Вот почему критическое изображение жизни и одновременно воплощение ее положительных тенденций, действительность и идеал стали в пушкинском творчестве двумя сторонами единого целого. Новые тенденции в мировоззрении Пушкина, вызванные изменениями в самой действительности, вызвали постановку в его творчестве новых вопросов и переосмысление старых. С этими идейными сдвигами связаны и изменения в художественной системе, особенности которой с наибольшей полнотой проявились в «Евгении Онегине». Четкая идейная авторская позиция и идейно-направленная эстетическая оценка изображаемого получили выражение не только в прямых декларациях и лирических отступлениях, но и во всей образной ткани вплоть до мельчайших художественных деталей с их яркой эмоциональной окраской. Целеустремленная оценка явлений и обстоятельств способствовала рельефности типизации характеров и обстоятельств, в которых они развиваются, ибо без оценки не может быть отбора явлений — необходимого условия и предпосылки типизации.

Идеал, составляющий, по словам Пушкина, «цель художества» (XII, 70), воплощался в его творчестве на основе нового соотношения идеи и образа, мысли и чувства, «воображения» и точного воспроизведения жизни. Основные идеи художественного произведения выражались в соответствии с этой системой не путем декларативного разъяснения авторского замысла, не путем «лобовых» решений, а многообразными средствами изобразительности, всем комплексом художественных приемов. Непривычность такого метода воплощения идейного содержания в литературном произведении вызывала в современной Пушкинскому критике упреки в «бессодержательности», отсутствии идей и т. д., причем упреки эти раздавались из разных лагерей. Вскоре после выхода полного издания «Евгения Онегина» «Сын отечества», говоря о Пушкине, поучал: «Хвалители... его... полагая всё достоинство поэзии в гармонии языка и в живости картин, отвлekli Пушкина от поэзии идей и чувствований... Наши эстетики и поэты (разумеется, не все) никак не поняли, что гармония языка и живопись суть второстепенные, вспомогательные средства новой поэзии идей и чувствований и что в наше время писатель без мыслей, без великих философических и нравственных истин, без сильных ощущений — есть просто гударь...»<sup>24</sup>

Критик «Московского телеграфа» в статье, посвященной «Евгению Онегину», оценивал роман более снисходительно, но повторил тот же упрек в «безмыслии», обнаруживая полную неспособность понять структуру произведения в ее целостности. О «Евгении Онегине» «хотели рассуждать как о произведении полном, а поэт и не думал о полноте. Он хотел только иметь рамку, в которую можно было бы вставлять ему свои суждения, свои картины, свои сердечные эпиграммы и дружеские мадригалы... Какая неизмеримая коллекция портретов, картин, рисунков и очерков... Но в подробностях всё достоинство этого прихотливого создания. Спрашиваем: какая общая мысль остается в душе после *Онегина*? Никакой... при создании *Онегина* поэт не имел никакой мысли...»<sup>25</sup>

<sup>24</sup> «Сын отечества и Северный архив», 1833 т. 33, № 6, стр. 322—323.

<sup>25</sup> «Московский телеграф», 1833, ч. 50, № 6, стр. 238, 239.

В таком же духе высказывались и другие журналы, занимавшие по отношению к Пушкину открыто враждебную позицию. Но неспособность понять художественный метод Пушкина, сущность переворота, который Пушкин совершил в этических представлениях своего времени, и те же упрёки в отсутствии или недостаточности идей обнаруживаются и в оценках «Евгения Онегина» даже литераторами, в той или иной степени близкими Пушкину по своим позициям в литературном движении. Так, Веневитинов в статье о «Евгении Онегине», содержащей интересные, верные мысли, утверждал, что в романе нет большой, глубокой мысли и что он имеет «нечто целое, полное в одном только отношении, т. е. как картина петербургской жизни...».<sup>26</sup> Ряд других литераторов не видел в романе не только глубины, но и поэтичности.<sup>27</sup>

Отзывы такого рода выражают неприятие и непонимание самой сути художественной системы Пушкина, которая, исключая всякий дидактизм и прямолинейно-упрощенное изложение авторской идеи, безраздельно захватывает читателя именно глубокой идейной насыщенностью не только основных образов, но и каждой художественной детали. При этом внутренняя, покоряющая читателя сила пушкинского творчества основана на новом отношении писателя и читателя, на активном «соучастии» читателя и деятельной работе его воображения. Эта особенность пушкинского творчества была отмечена в одной из статей, помещенных в 1830 году в «Литературной газете», где говорилось: «Власть его (Пушкина — *В. М.*) над нами столь сильна, что он не только вводит нас в круг изображаемых им предметов, но изгоняет из души нашей холодное любопытство, с которым являемся мы на зрелища посторонние, и велит участвовать в действии самом, как будто бы оно касалось до нас собственно».<sup>28</sup> Такой результат восприятия литературного произведения является, конечно, лучшим свидетельством силы воздействия поэтической идеи.

Воплощенная в «Евгении Онегине» художественная система способствовала неизмеримому расширению самого предмета искусства, содержанием которой стала вся действительность, все стороны и проявления жизни. Этой системой разрушались всякого рода ограничения предмета искусства, аристократические предубеждения против «низкого», «обыкновенного» в выборе героев и объектов изображения. Принято считать, что утверждение Пушкиным «низкой природы», как равноправной с «возвышенным», ведет свое начало от отдельных бытовых зарисовок в «Графе Нулине». На самом же деле не эти зарисовки, а включение «обыкновенного» в строй «возвышенных» образов и, далее, новое понимание «обыкновенного» как поэтического было завоеванием «Евгения Онегина». Именно в этом романе впервые в русской литературе найден тот угол зрения на жизнь, который характерен для народных представлений о прекрасном, о нравственности, о добре и зле, который совершенно чужд всякой аристократической исключительности и романтической условности, далекой от жизненно-практического подхода к окружающему. В романе нет развернутого изображения народа, но само по себе никак не подчеркнутое и даже незаметное введение зарисовок народной жизни и быта во всю художественную ткань повествования знаменовало собой подлинный переворот в понимании сущности эстетического. Эти зарисовки явились результатом нового понимания отношения искусства к действительности. Мы видим наряду с картинами петербургского и московского света кучеров, которые «Бранят господ и бьют в ладони» (14), пахаря, отдыхающего у одинокой

<sup>26</sup> «Сын отечества», 1825, ч. 100, № 8, стр. 374—375, 382.

<sup>27</sup> См., например, в этом плане отзывы Н. М. Языкова (Языковский архив, вып. I, СПб., 1913, стр. 187) и В. П. Титова («Литературное наследство», кн. 16—18, 1934, стр. 698).

<sup>28</sup> «Литературная газета», 1830, т. I, № 17, стр. 135.

могилы Ленского, жниц, погружающих в ручей свои звонкие кувшины, слышим песни деревенских девушек, удалых певских гребцов, пастуха, поющего за плетением своей бедной обуви. Эти образы и мотивы входят в роман как эстетически равноправные со всеми другими. Дело не в том, что в романе нашлось место для беглого упоминания о кучерах, часами ожидающих господ в морозную ночь, а в том, что эта зарисовка включена в строфы с описанием петербургского балета, театрального Петербурга, что при этом не происходит столкновения или разнобоя двух планов — «высокого» и «низкого». Дело не в том, что в романе дважды упоминается бедный пастух: его образ, песня, которую он поет, придают особый лирический колорит строфам, где говорится о безвременно погибшем, забытом всеми Ленском. Такова же эстетическая функция многих образных сравнений, основанных на единстве эмоций лирического героя и народа, как например в строфе XVIII второй главы:

Смиренные не без труда,  
Мы любим слушать иногда  
Страстей чужих язык мятежный,  
И нам он сердце шевелит.  
Так точно старый инвалид  
Охотно клонит слух прилежный  
Рассказам юных усачей,  
Забытый в хижине своей.

(39)

Такова же природа отождествления романтических воспоминаний лирического героя со сновидениями колодника:

Как в лес зеленый из тюрьмы  
Перенесен колодник сонный,  
Так уносились мы мечтой  
К началу жизни молодой.

(24)

В одной из заметок 1827 года («Есть различная смелость») Пушкин высмеял Жака Делиля, который гордился тем, что он употребил слово *vache* (корова), добавив при этом: «Жалка участь поэтов (какого б достоинства они, впрочем, ни были), если они принуждены славиться подобными победами над предрассудками вкуса!» (XI, 61). Для Пушкина подобные «прозаизмы» стали органическими элементами системы, а не исключениями, демонстрирующими показную «смелость» нарушения требований «изящного вкуса». Именно как элементы новой системы отвергалась консервативной критикой «простонародность» в «Евгении Онегине». Для Б. М. Федорова, автора напечатанного в «С.-Петербургском зрителе» (1828, ч. I, № 1) разбора четвертой и пятой глав «Евгения Онегина», эстетически неприемлемым, «простонародным» было пушкинское описание осени:

Встает заря во мгле холодной;  
На нивах шум работ умолк;  
С своей волчихою голодной  
Выходит на дорогу волк;  
Его почуя, конь дорожный  
Храпит — и путник осторожный  
Несется в гору во весь дух;  
На утренней заре пастух  
Не гонит уж коров из хлева,  
И в час полуденный в кружок  
Их не зовет его рожок;  
В избушке распевая, дева  
Прядет, и, зимних друг ночей,  
Трещит лучинка перед ней.

(90)

В примечаниях к роману Пушкина по поводу этой строфы писал: «В журналах удивлялись, как можно было назвать *девою* простую крестьянку, между тем как благородные барышни, немного ниже, названы *девчонками*» (193).

Принципиальное значение столь решительно и смело провозглашенного Пушкиным нового эстетического объекта в литературе — поэзии повседневной жизни — станет особенно очевидным, если мы вспомним, какой резкости и политической остроты достигли нападки на Пушкина реакционной критики за его нежелание воспевать «возвышенные предметы». В «Северной пчеле» в рецензии на седьмую главу «Евгения Онегина» говорилось (отзыв Булгарина): «Совершенное падение, chute complète! Итак, надежды наши исчезли! Мы думали, что автор Руслана и Людмилы устремился на Кавказ, чтоб напиться высокими чувствами поэзии, обогатиться новыми впечатлениями и в сладких песнях передать потомству великие подвиги русских современных героев.<sup>29</sup> Мы думали, что великие события на Востоке, удивившие мир и стяжавшие России уважение всех просвещенных народов, возбуждают гений наших поэтов — и мы ошиблись! Лиры знаменитые остались безмолвными, и в пустыне нашей поэзии появился опять Онегин, бледный, слабый... сердцу больно, когда взглянешь на эту бесцветную картину!».<sup>30</sup> В отзыве Булгарина издательски поносились картины быта и седьмая глава «Онегина». В частности, по поводу описания отъезда Лариных из деревни говорилось: «Мы никогда не думали, чтоб сии предметы могли составлять прелесть поэзии и чтоб картина горшков и кастрюль et cetera была так приманчива».<sup>31</sup> Тогда же критик «Северного Меркурия», подразумевая поэму «Граф Нулин» и седьмую главу «Евгения Онегина», писал: «... в чем состоит истинное достоинство поэзии? .. в приличном выборе предмета, достойного поэзии... Если же дарование поэта признается истинным только в изображении слишком возвышенных предметов, как, например, что баба в пестрой паневе шла через барский двор белье повесить на забор, а между тем две утки полоскались в луже и козел дрался с дворовою собакой, или если истинные красоты поэзии состоят в мастерском исчислении поваренной утвари и разных домашних пожитков, как например: стульев, сундуков, тюфяков, перин, клеток с петухами, кастрюлек, горшков, тазов et cetera, — то chacun a son goût, messieurs».<sup>32</sup> Нет необходимости доказывать, что все эти детали «низкого быта» не интересовали Пушкина сами по себе, а были существенны в общем ходе повествования. Но догматическая критика этим вопросом не интересовалась: ее тревожило вторжение поэзии в повседневную жизнь, расширение сферы искусства, пересмотр понятий «возвышенного» и «низкого».

В «Евгении Онегине» кристаллизовалось новое понимание эстетического, при котором чуждые господствовавшему общественному порядку представления о жизни естественно выражались в ходе художественного воспроизведения действительности, во взгляде художника на окружающий мир.

Новое понимание прекрасного, обогащенное глубоким проникновением в национальную специфику и быт отразилось в самом методе изображения жизни, в художественных средствах, во всей поэтике произведения. На этих основах создан образ Татьяны, в котором с такой силой воплощен пафос утверждения в романе.

<sup>29</sup> Намек на начатую Николаем I войну с Персией.

<sup>30</sup> «Северная пчела», 1830, № 35, 22 марта, стр. 1.

<sup>31</sup> Там же, № 39, 1 апреля, стр. 1.

<sup>32</sup> У каждого свой вкус, господа (*франц.*). «Северный Меркурий», 1830, № 41, 4 апреля, стр. 161—162.



Черты народности в характере Татьяны передаются в романе не только системой прямых описаний и оценок, но и сложными композиционными приемами, создающими особую эмоциональную атмосферу, которой окружен образ героини. Этой цели подчинены лирические отступления, пейзажные зарисовки, развертывание вводных мотивов. Всё это способствует восприятию образа Татьяны на фоне широкого круга жизненных явлений и народных представлений о прекрасном. Такой принцип воплощения образа и воссоздания эстетического идеала явился совершенно новым в литературе и определил структуру произведений классического реализма XIX века на всем дальнейшем протяжении развития этого направления от Лермонтова и Гоголя до Льва Толстого и Чехова.

Эстетическое структурное значение этого принципа с наибольшей отчетливостью проявляется в пятой главе, той главе, где изображены непосредственные связи духовного мира Татьяны с бытом, фольклором, поверьями народа. Непосредственной подготовкой к развертыванию этой темы являются начальные строфы главы, где дана яркая живописная картина русской зимы во всей конкретности образов и бытовых деталей: заснеженный двор, куртины, кровли и забор, легкие узоры на стеклах, веселые сороки, крестьянин, обновляющий путь на дровнях, ямщик на облучке, дворовый мальчик.

Необычность в то время таких описаний, противоречащих, с точки зрения господствовавших вкусов, понятиям «высокого», «прекрасного», «изящного» в эстетике классицизма, отчетливо осознавалось Пушкиным. Именно поэтому он намеренно ввел сюда же полемические строки, направленные против ревнителей старой эстетики:

Но, может быть, такого рода  
Картины вас не привлекают:  
Всё это низкая природа;  
Изящного не много тут.

(98)

Далее Пушкин полемически противопоставляет свои картины «низкой природы» изображению зимы в стихотворении Вяземского «Первый снег» (1819). «Роскошный» слог стихов Вяземского, с их карамзинистской стилистической сглаженностью, подчеркнутой красотой образов (например, конь — «Красивый выходец кипящих табунов») и отсутствием каких-либо локальных примет деревенской зимы, противостоит «простонародному» слогу и «низким» образам пушкинских стихов. «Низкая природа», а в данном случае высокопоэтическая картина русской природы и быта русской деревни нужна была именно как фон для дальнейшего развертывания образа Татьяны.<sup>33</sup> Притом же картина, которую увидела в окно Татьяна, и само изображение окрашено ее восприятием. Защита «низкой природы» в строфе III пятой главы это вместе с тем и защита того ракурса, в котором Татьяна видит жизнь, — отсюда естественность перехода в следующей строфе к характеристике героини:

Татьяна (русская душою,  
Сама не зная, почему)  
С ее холодною красою  
Любила русскую зиму

(98)

Насколько последовательно проводится в романе принцип изображения Татьяны на фоне национального быта, различных картин, рождающих

<sup>33</sup> Ср.: И. М. Дегтеревский. Пейзаж в «Евгении Онегине» Пушкина. «Ученые записки Московского городского педагогического института им. В. П. Потемкина», т. 43, Кафедра русской литературы, вып. 4, 1954, стр. 167.

целые цепи ассоциаций, связанных с бытом народа, свидетельствует даже характер отдельных поэтических сравнений. Например, о том, как Татьяна влюбилась, сказано:

Так в землю падшее зерно  
Весны огнем оживлено.

(54)

Или о волнении Татьяны перед первым свиданием с Онегиным:

Так бедный мотылек и блещет  
И бьется радужным крылом,  
Пленный школьным шалуном;  
Так зайчик в озиме трепещет,  
Увидя вдруг издалика  
В кусты припадшего стрелка.

(72)

Критики, неоднократно упрекавшие Пушкина за «низкие картины» не могли, в силу своих идейных и эстетических позиций, понять, что эти картины нужны были не сами по себе, не для расцветивания произведений «пестрым сором» фламандской школы. Ведь в одних случаях так называемые «низкие картины» служили в движении сюжета задаче положительной эстетической оценки изображаемого, в других — оценке отрицательной. Например, в «Графе Нулине» картина «заднего двора» (которой возмущался Н. И. Надеждин) была подчинена характеристике пустоты и ничтожества облика героини, Натальи Павловны, которая ничем не занималась, так как

... не в отеческом законе  
Она воспитана была,  
А в благородном пансионе  
У эмигрантки Фальбала.

Наталья Павловна изображена у окна, где она «внимательно» читала старинный правоучительный сентиментальный роман («Любовь Элизы и Армана, или переписка двух семей»),

Но скоро как-то развлеклась  
Перед окном возникшей дракой  
Козла с дворовою собакой  
И ею тихо занялась.

(V, 4, 5)

Функция этих «низких картин», которыми увлекалась Наталья Павловна и в которых в данном случае ничего поэтического нет, достаточно очевидна.

С другой стороны, совсем иную эстетическую функцию, чем в начале шестой главы «Евгения Онегина», несут бытовые детали в описании приезда Татьяны в Москву:

Садится Таня у окна.  
Редет сумрак; но она  
Своих полей не различает:  
Пред нею незнакомый двор,  
Конюшня, кухня и забор.

(157)

Здесь «низкая природа» воспринимается как чуждая, эмоционально-нейтральная, поскольку она не включена в близкий и родной Татьяне мир.

В «Евгении Онегине» этот конструктивный принцип и эстетическая функция описаний, лирических отступлений, авторских ремарок последовательно проявляются почти всюду, где появляется образ Татьяны. Так,

ее имя связывается с воспоминанием «старины Иль девичьей» (42). Дальнейшие строки («вкусу очень мало У нас и в наших именах») переключаются с ироническим упоминанием повадок матери Татьяны, которая звала Полиною — Прасковью и Селиною — Акульку. А в примечании к имени Татьяны Пушкин писал с явным укором по адресу тех, кому досталось от «просвещения» только «жеманство» (т. е. манерность): «Сладкозвучнейшие греческие имена, каковы, например: Агафон, Филат, Федора, Фекла и проч., употребляются у нас только между простолюдинами» (192). Введение национально-русских имен в поэзию было моментом принципиальным, с точки зрения эстетической, и вызвало обостренное внимание противников демократизации литературы. Характерен, например, следующий факт. В 1830 году в журнале «Северный Меркурий», известном своей консервативной позицией, появилась заметка М. А. Бестужева-Рюмина, в которой он оправдывался в том, что в его элгии вместо «Моей Зениры незабвенной» было по ошибке напечатано «Моей Дуняши незабвенной». «Романтическая поэзия, — уверял Бестужев-Рюмин, — требует собственных имен гораздо затейливее».<sup>34</sup>

Образы «низкой природы», лирического вечернего пейзажа деревенского быта, дворовых людей, сельских ребятишек сопровождают и появление Татьяны в седьмой главе, предшествующей ее размышлениям в «барском кабинете» Онегина. И здесь структурная функция этих образов та же, что в пятой главе. Облик Татьяны особенно ярко предстает на этом фоне в своей задушевности и естественной простоте (ср. ее вопрос, обращенный к Анисье: «Увидеть барский дом нельзя ли?»; 145), столь контрастирующей с впечатлениями от кабинета Онегина, где «странен» казался даже отбор книг его владычцем (см. строфу XXII седьмой главы).

Функция лирических отступлений в романе также всегда зависит от идейно-эстетических заданий, связанных с тем или иным образом или сюжетным мотивом. Иногда лирические отступления и авторские ремарки непосредственно характеризуют облик Татьяны. В других случаях они служат для контрастного противопоставления Татьяне среды, противоположной ее мироощущению и облику. Такова, например, композиционная функция лирического отступления в строфах XXII—XXIII и XXV третьей главы о светских красавицах, бессердечно-равнодушных или лицемерно-равнодушных, но обладающих хитрым искусством привлечь «робкую любовь» (61). Это отступление, которое находится в главе между сценой, изображающей Татьяну за письмом Онегину, и текстом самого письма, освещает дополнительным ярким светом характер Татьяны, которая «в милой простоте» «не ведает обмана», доверчива, обладает пламенным и нежным сердцем и следует в своих поступках лишь «влеченью чувства» (62). Эти композиционные приемы являются еще одним подтверждением полной слитности «критической» и «положительной», «утверждающей» стороны романа.

## 5

Новый подход Пушкина в «Евгении Онегине» к проблеме героя заключался не только в том, что герои романа «вписаны» в эпоху: их образ мышления, чувства, действия, поступки мотивированы не как результат своеволия страстей, а как обусловленные историческими обстоятельствами, временем, средой, показаны как вытекающие с безусловной необходимостью из конкретных ситуаций, как связанные с коренными особенностями типических и вместе с тем индивидуальных характеров. Отражая современность в самом точном и полном смысле этого слова до мельчай-

<sup>34</sup> «Северный Меркурий», 1830, № 22, 19 февраля, стр. 87.

ших деталей, роман весь пронизан устремленностью в будущее, постановкой вопросов, значение которых распространяется далеко за пределы своей эпохи. Идеал воплощен в этом романе не только в прямых декларациях автора или героев, как это было в «южных поэмах», где стремления героев выражались в сентенциях (например: «Свобода! он одной тебя еще искал в пустынном мире»; IV, 95). В «Евгении Онегине» найдены новые художественные принципы воплощения идеала через сложную систему образов и лирических отступлений. В романтизме первенствующим элементом считалось «чувство»: картина переживаний и самый облик героев слагались обычно в итоге воспроизведения потока чувств героев. Аналитический элемент, позволяющий подвергать не только эмоциональной, но и всесторонней, жизненно-практической оценке окружающую действительность, в романтизме был выражен слабо. Иное в «Евгении Онегине». Здесь Пушкин исходил из системы, основанной на единстве «мысли» и «чувства». Об этом говорится во вступлении к роману, который характеризуется как итог

Ума холодных наблюдений  
И сердца горестных замет.

(3)

Та же мысль о новом подходе к искусству повторяется и в словах строфы LIX первой главы о союзе «волшебных звуков, чувств и дум».

В годы, когда Пушкин работал над первыми главами «Евгения Онегина», он по-новому, совсем не так, как романтики, решает вопрос о природе вдохновения. В первом конспекте замечаний на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине» Пушкин определял вдохновение как «расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных». «Объяснение понятий», т. е. аналитический подход к изображаемому, является, следовательно, одним из требований искусства. «Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии», — поясняет Пушкин, словно опровергая всякого рода теории бессознательной, интуитивной сущности искусства, якобы отличного своей «бессознательностью» от науки. В стремлении подчеркнуть значение мысли, «ума», анализа художником изображаемого заключается смысл разграничения «восторга» и «вдохновения»: «... *восторг* исключает *спокойствие*, необходимое условие *прекрасного*. Восторг не предполагает силы ума, располагающей части в их отношении к целому» (XL, 41). С этим подходом к искусству связана и эстетическая оценка Пушкиным силы и прелести ума, красоты «светлой мысли».

Но для того чтобы искусство не перестало быть искусством, чтобы избежать рассудочности, ум должен сочетаться с «воображением», «мысль» должна находиться в слитном единстве с яркой, живописной образностью. Именно этот принцип искусства и воплощен в пушкинском романе с непревзойденным мастерством. Явления действительности, изображенной в романе, раскрыты с необыкновенной точностью и полнотой именно потому, что мысль, проникающая в образ, и образ, проникнутый мыслью, позволяли в необыкновенно краткой форме охватить и выразить внутреннюю сущность всего, что входило в поле зрения поэта. Кратчайшее определение «разочарованный лорнет» выразительнее длинных описаний говорит о равнодушии и скептицизме, с которым его владелец смотрит на «чуждый свет» (13); точно так же быстрый очерк приема гостей у Лариных с чудесным лаконизмом рисует убожество домашнего уклада этих людей, пытавшихся соблюдать светский этикет применительно к Буяновым и Петушковым.

С защитой такого принципа идейной четкости и конкретности изображения связаны и полемические выпады Пушкина против всякой затем-

ненности смысла, вялости, опасений, против перифразы. Примером такой полемики является строфа, где говорится о решении Ленского вызвать Онегина на дуэль:

Он мыслит: «буду ей спаситель.  
Не потеряю, чтоб развратитель  
Огнем и вздохом и похвал  
Младое сердце искушал;  
Чтоб червь презренный, ядовитый  
Точил лилеи стебелек;  
Чтобы двухутренный цветок  
Увял еще полураскрытый».  
Всё это значило, друзья:  
С приятелем стреляюсь я.

(123—124)

Другой пример, который показывает, как Пушкин тонко ощущал реалистическую точность не только описаний, но и сравнений. О гибели Ленского сначала повествуется средствами отвлеченно-романтической символики, соответствующей облику Ленского как романтического поэта:

Его уж нет. Младой певец  
Нашел безвременный конец!  
Дохнула буря, цвет прекрасный  
Увял на утренней заре,  
Потух огонь на алтаре!..

(130)

Далее этот же факт гибели Ленского описывается просто и естественно, словами и понятиями обычной разговорной речи при посредстве чувственно-зримых образов, и только тогда повествование достигает подлинного драматизма. Об остановившемся сердце Ленского говорится:

Теперь, как в доме опустелом,  
Всё в нем и тихо, и темно:  
Замолкло навсегда оно.  
Закрты ставни, окна мелом  
Забелены. Хозяйки нет.  
А где, бог весть. Пронал и след.

(131)

Обилие, разнообразие, разнохарактерность фактов и явлений действительности, изображенной в романе, обусловили и своеобразие его построения, которое можно было бы, пользуясь музыкальным термином, назвать полифоническим. Разнообразию и разнохарактерности жизненного материала соответствовало и разнообразие лирических сфер изображения, разнообразие интонаций, то гневных, то иронических, то скорбных, то мечтательно-печальных. Поэтому Пушкин писал о романе: «... пишу пестрые строфы романтической поэмы» (XIII, 92). Под «пестротой» здесь подразумевалось недопустимое в поэтической системе классицизма соединение в одном произведении разнохарактерных тем, окрашенных притом противоположными настроениями. Такое толкование приведенных выше слов Пушкина можно подтвердить и следующими строками «Посвящения»:

Прими собранье пестрых глав,  
Полусмешных, полупечальных,  
Простонародных, идеальных, . .

(3)

«Собранье пестрых глав» представляло собою целостное единство, объединенное не только сюжетом, но и наличием лирического героя, проходящего со своими чувствами и думами через всё произведение. В романтических

поэмах образ основного героя произведения и лирическое «я» автора часто сливались. О «Кавказском пленнике» Пушкин писал: «... в нем есть стихи моего сердца» (XIII, 372). В «Евгении Онегине» резко подчеркивается «разность» между автором и героем романа; иронически отвергается байронический принцип превращения героя в рупор авторских переживаний:

Как будто нам уж невозможно  
Писать поэмы о другом,  
Как только о себе самом.

(29)

Объективированность образа Онегина подтверждается с самого начала и тем, что автор представляет его читателям как своего приятеля:

Друзья Людмилы и Руслана!  
С героем моего романа  
Без предисловий, сей же час  
Позвольте познакомить вас...

(5)

Предупреждая, таким образом, против отождествления Онегина с авторской личностью, Пушкин вместе с тем столь же подчеркнуто вводит в роман лирического героя — знакомого Онегина, который представляет автора, но в то же время не тождествен ему. Лирический герой выступает в романе то с признаниями автобиографического характера, причем иногда явно политического содержания (например, намеки на ссылку: «вреден север для меня» (6) и др.), то с воспоминаниями или размышлениями на разные темы, то с оценками персонажей романа или их поступков.<sup>35</sup> Но во всех случаях лирические отступления способствуют «энциклопедизму» романа, широте и многосторонности охвата русской жизни этой эпохи, ощущению современности, острой злободневности.

Новаторским подходом отличается воплощенное в «Евгении Онегине» творческое решение проблемы взаимоотношения среды и героев.

Господствующая общественная среда изображена в романе не только как фон действия, но прежде всего как сила, влияющая на развитие сюжетных ситуаций и определяющая в той или иной степени поведение даже положительных персонажей. Такая трактовка роли среды резко отличает «Евгения Онегина» от многих предшествовавших ему произведений, где положительные герои выступали как носители абстрактных, не обусловленных какими-либо социальными обстоятельствами добродетелей. Отрицательные черты в характере подобных героев также получали отвлеченные внесоциальные, чисто психологические мотивировки (неустойчивость настроений, отсутствие твердости характера и т. п.). Общественно-историческая трактовка среды Пушкиным носила в себе объективно революционную логику: среда, не только противоречащая элементарным понятиям гуманности, не только парализующая самые светлые стремления лучших людей, но и уродующая их психику, такая среда заслуживает самого сурового, самого жестокого приговора.

Обличительная сила пушкинского реализма выражена с наибольшей силой в изображении среднего и высшего дворянства. Бесцветной и пошлой предстает перед читателем жизнь провинциальных помещиков:

<sup>35</sup> В статье А. Г. Цейтлина «Из истории русского общественно-психологического романа» верно отмечено значение лирических отступлений в «Евгении Онегине» для дальнейшего развития русского романа. «Лирические отступления Пушкина, — пишет исследователь, — были тем зерном, из которого вскоре развился и вдохновенный пафос „Мертвых душ“, и эмоциональный финал „Отцов и детей“, и суровый в своем моралистическом обличении зачин „Воскресения“» (Историко-литературный сборник. Гослитиздат, М., 1947, стр. 305).

Пустьяковых, Гвоздиных, Скотининых, героев фонвизинского «Недоросля». Но если в этих картинках романа проскальзывает ирония, то в иных тонах — ненависти и гнева — изображен высший свет с необходимыми глушцами, клеветниками, чопорными «балльными диктаторами» (177). Рукопись восьмой главы, где изображается петербургский высший свет, показывает, как Пушкину приходилось непрестанно сдерживать свое желание дать волю перу. В беловой рукописи отмечено, что на рауте, где был «цвет столицы» (628), присутствовал и царь. В этой же рукописи цвет столицы характеризуется чертами еще более резкими, чем в окончательном тексте: здесь и князь М., вступивший в корыстный брак с «куклой чахлой и горбатой», и «правленья Цензор», лишенный места за взятки, и «сенатор сонный», картежник, «Для власти нужный человек» (630).

Пушкин показывает на протяжении всего романа как эта общественная среда калечила лучшие, одаренные натуры, порывавшиеся освободиться из-под ее растлевающего влияния, как она превращала человеческое существование в унылый, не позволяющий никаких отклонений обряд. Легкая ирония лирических отступлений сменяется скорбной интонацией, когда поэт говорит о жизни, в которой «свежие мечтанья» истлевают, «Как листья осенью гнилой» (170). Обличительный пафос доходит до высшего напряжения в последних строфах шестой главы (напечатанных целиком в 1828 году в ее отдельном издании, но значительно ослабленных при подготовке к печати полного издания в 1833 году), где говорится о жизни, грозящей душе окаменением «В мертвящем упоеньи света» (137).

Трагическое ощущение власти этой среды усиливается тем, что ее влияние вторгается в духовный мир героев, понимающих ее отвратительную сущность. Онегин, внутренне чуждый этому миру и презирающий его, не только не мог с ним разорвать, но в силу объективных причин, — зависимости человека от среды, определяющей характер, — оказался подверженным его тлетворным влияниям. В этом выразилось одно из крупнейших открытий Пушкина-реалиста.

Одна из важнейших особенностей трактовки характера героя в романе заключается в раскрытии процесса «выламывания» его из окружающей среды, в конкретном противопоставлении всего облика героя, его образа мыслей, его психологии существовавшему жизненному укладу. В этом отношении принципы создания образа Татьяны явились основополагающими для всей последующей русской реалистической литературы.

Чуждость среде, связанной с господствующими взглядами на жизнь, с крепостническим бытом, с интересами провинциального, а затем высшего света, раскрывается в романе как определяющая черта духовной биографии героини. Притом эта чуждость более глубокая, чем внутренняя отчужденность Онегина от той же среды, отчужденность, вызывающая сочувствие Татьяны («говорят, вы нелюдим»; 66). Внутренне ничто не связывало Татьяну даже с интересами, которыми жила ее семья, рядовая мелкопоместная дворянская семья, как ничто не связывало ее с интересами людей, с которыми она сталкивалась сначала в глуши степных селений, а затем в высшем московском свете. Не следует воспринимать слова о семье Лариных — «Простая, русская семья» (51) — как положительную оценку. Эта оценка явно ироническая и дана устами Онегина. Ирония звучит и в той строфе романа, где дается авторская характеристика этой семьи. В числе отличительных особенностей ее перечисляются:

У них на масленице жирной  
Водились русские блины;  
Два раза в год они говели.  
В день троицын, когда народ  
Зевая слушает молебен,

Умильно па пучок зари  
Они роняли слезки три;  
Им квас как воздух был потребен,  
И за столом у них гостям  
Носили блюда по чинам.

(47)

Видеть в этих признаках сущность национально-русского, конечно, не приходится, в нем нет поэзии национального быта, которая так дорога Татьяне. Вполне оправдана, следовательно, обобщающая характеристика ее самочувствия в доме:

Она в семье своей родной  
Казалась девочкой чужой.

(42)

Причина этой отчужденности раскрывается в беглых, но точных характеристиках отца и матери. Отец — осколок мицующего века, человек «в прошедшем веке запоздалый». О положительных его качествах иронически говорится:

... в книгах не видал вреда;  
Он, не читая никогда,  
Их почитал пустой игрушкой...

(44)

Мать Татьяны обрисована как типичная провинциальная крепостница, в прошлом не без претензий на подражанье моде (понаслышке «любила Ричардсона», «Звала Полиною Прасковью» и т. д.). Выданная замуж против воли, она сначала «рвалась и плакала», но затем погрязла в заботах помещичьего хозяйства, «Привыкла, и довольна стала» (44, 45, 46). Разумеется, в романе нет даже намека на какую бы то ни было близость Татьяны и матери. Признание Татьяны — «я здесь одна» — в совокупности с краткой, но выразительной характеристикой матери исключает всякое предположение об этой близости.

Не могло быть духовного родства у Татьяны с сестрой, будущей уланшей, бесцветность которой подчеркнута в романе дважды: эпитаграмматической характеристикой, которую дал ей Онегин («В чертах у Ольги жизни нет»; 53), и стандартизованным портретом, в котором намеренно отрицается всякая индивидуализированность:

... любой роман  
Возьмите и найдете верно  
Ее портрет: он очень мил,  
Я прежде сам его любил,  
Но надоед он мне безмерно.

(41)

Мотив одиночества Татьяны в окружающей среде, по мере развития ее характера, звучит всё с большей и большей силой.

Как совершенно чуждое Татьяне своей пошлостью, обрисовано провинциальное дворянство, сатирическая оценка которого дана в строфах XXV—XXIX и XXXII—XXXIX пятой главы. Общая картина приезда гостей своей гротескной обобщенностью как бы повторяет страшный сон Татьяны: «лай мосек» сливается в какой-то дикой какофонии с чмоканьем девиц, с шумом и хохотом, с давкой, с шарканьем гостей. На фоне всего этого особенно остро воспринимаются мучительные ощущения Татьяны, сидящей за столом

... утренней луны бледней  
И трепетней гонимой лани,

(110)



вынужденной благодарить поздравителей и выслушивать куплеты мосье Трике.<sup>36</sup>

Если в обрисовке провинциальной среды Пушкин колеблется между иронией и сатирой (слишком уж мелки и смешны выведенные здесь персонажи), то оценка грибоедовской Москвы, в которую попадает Татьяна, дана в ее восприятии и уже в тонах прямого обличения. Ровесницы — «младые грации Москвы» — ее «цалуют, нежно руки жмут», поверяют «сердечны тайны», но их мнимоневинные беседы «с прикрасой легкой клеветы» она совершенно «не понимает». (158). Ощущение невыносимости всего этого общества в дальнейшем нарастает:

Татьяна вслушаться желает  
В беседы, в общий разговор:  
Но всех в гостинной занимает  
Такой бессвязный, пошлый вздор;  
Всё в них так бледно, равнодушно;  
Они клеветцут даже скучно...

(159—160)

Интересно, что общая картина московского бала своей звуковой какофонией напоминает картину приезда гостей на именинах Татьяны: «Шум, хохот, беготня, поклоны...» (162).

В итоге реакция Татьяны на окружающее общество приобретает новую, не бывалую ранее резкость: она «Волнение света ненавидит» (162).

В национальном русском реалистическом романе критерием, определяющим в конечном счете ценность героя, богатство его духовного мира, является степень его близости к среде народной, к строю мыслей, чувств, этических норм народа. Конечно, в наиболее полном и непосредственном выражении эта близость выступает начиная со второй половины XIX века, в эпоху роста активности крестьянских масс и революционно-освободительного движения в целом. Но Пушкин и здесь является инициатором и основоположником также и этого, тогда еще мало развитого в литературе принципа. Конечно, если говорить об идейном его содержании, то можно было бы указать на предшественников Пушкина (и прежде всего на Радищева). Однако, говоря о Пушкине как основоположнике нового отношения к народности в литературе, мы имеем в виду не дидактическую и морализующую эстетику XVIII века, а включение критерия народности в структуру реалистического образа. С наибольшей ясностью творческая сущность пушкинского критерия народности обнаруживается в характеристиках отношения к свету Онегина, с одной стороны, и Татьяны, с другой.

Отвращение к низменной пошлости и пустоте света у Татьяны и Онегина общее. Но у Онегина нет жизненных устоев, которые он мог бы противопоставить свету: он всюду скучает, его всюду ничто не интересует, не занимает, не волнует. Иное мироощущение Татьяны: ее чуждость свету опирается на определенные устои, она сравнивает окружающую среду с другой жизнью:

Ей душно здесь... она мечтой  
Стремится к жизни полевой,  
В деревню, к бедным поселянам,  
В уединенный уголок...

(162)

Это не результат первых впечатлений робкой провинциальной девушки, оглушенной шумом московского света. И впоследствии, когда Татьяна предстанет перед читателем как «Законодательница зал», она по-преж-

<sup>36</sup> В черновой рукописи реакция Татьяны на эти куплеты передана словами: «Запел куплет — Татьяна в муке краснеет»; «Запел. Без памяти Татьяна... с досады и стыда» (403). В окончательном же тексте осталось только: «Она певцу присест принуждена» (42).

нему будет противопоставлять «блеск и шум, и чад» света «Постылой жизни мишуру» (173, 188) — деревенской жизни, связанной для нее с иными, поэтическими, чистыми и светлыми впечатлениями, возникшими на народной почве. Вот почему Татьяна, по мере своего духовного развития, не стала, подобно Онегину, ни скептиком, ни пессимистом. Постигая глубже жизнь, она сохранила в себе те черты, которые подразумевал Пушкин, называя ее «мечтательницей милой» (141).

Татьяна с самого начала предстает в романе вся охваченная ожиданием чего-то светлого, того, что должно решительно изменить всю ее жизнь, что совершенно противоположно тому, что она видела вокруг, что враждебно пошлым, низменным интересам серой, бесцветной обыденщины, мелкомыслию и пустоте Гвоздиных и Пустяковых. Татьяна — «мечтательница», это натура романтическая. Но ее романтика, хотя иногда ищет выражения в книжных образах («Воображаясь героиней Своих излюбленных творцов»; 55), имеет корни в самой жизни, а не в отвлеченных умствованиях идеалистической философии, как это было у Ленского. Народная фантастика и реальность своеобразно сочетаются в мечтах Татьяны. Романтические черты ее характера и особенно свойственные Татьяне умение жить будущим, верить «избранной мечте» многократно отмечены Пушкиным, но, словно желая подчеркнуть отличие между романтизмом «идеальных дев» и мечтательностью Татьяны, Пушкин говорит не только о ее «воображении», но и об «уме». Татьяна

... от небес одарена  
Воображением мятежным,  
Умом и волею живой,  
И своенравной головой,  
И сердцем пламенным и нежным...

(62)

Корни мироощущения Татьяны в ее близости народной почве. Но эта почва вовсе не ограничивается ее увлеченностью обрядовой стороной народного быта. Точка зрения, согласно которой близость ее народу проявилась в том, что она, подобно крепостным крестьянкам, была суеверна, верила приметам, гадала и т. д., является столь же примитивной, как и мнение о том, что семья Лариных была семьей национально-русской потому, что у них на масленице ели жирные блины. Гаданье Татьяны, ее вера в приметы — всё это лишь черты ее образа, которые нужны были в романе не для того, чтобы снизить ее кругозор до уровня обрядовых народных представлений, а для того, чтобы подчеркнуть, что в этой форме, как и у народа, у Татьяны проявлялась ее жажда счастья, желание и ожидание чего-то хорошего, какой-то большой перемены в жизни и стремление, пусть наивное, как-то приподнять завесу будущего и узнать, что готовит судьба:

Таинственно ей все предметы  
Провозглашали что-нибудь,  
Предчувствия теснили грудь...  
В смятенъи Таня торопилась,  
Пока звезда еще катилась,  
Желанья сердца ей шепнуть.

(99)

В поверьях, сказках и особенно в песнях народа, в грустном колорите которых отразились горе и отчаянье, вызванные столетиями угнетения, всё же никогда не угасала вера в будущее, внутренняя сила духа, неукротимого никакими испытаниями. Ощущение этой светлой стороны устной поэзии народа отразилось и в «Евгении Онегине», например, в том, что

крепостные девушки поют во время работы шуточную песню, полную светлого, жизнерадостного чувства («Девицы, красавицы»)<sup>37</sup>

Большую роль для раскрытия характера Татьяны играет образ Филипьевны, не случайно он возникает в решительные моменты духовной биографии героини: в третьей главе, где изображается влюбленность Татьяны и, что является еще более значительным, в финальной, восьмой главе, где она противопоставляет «постылой» светской жизни возвращение в деревню, в места, где находится «смирненное кладбище», могила няни.<sup>38</sup>

В четырех строфах третьей главы воссоздан необыкновенно лирический, теплый образ крепостной крестьянки, образ трагический и вместе с тем исполненный народной житейской мудрости. Существеннейшей чертой для характеристики Татьяны является равенство в ее отношениях с Филипьевной и то обстоятельство, что только ей и никому другому могла она доверить тайну своей любви. Это равенство ощущается с тем большей силой, что няне, выросшей в помещичьей усадьбе, всё же свойственны черты психологии подневольного человека, черты, которые выражаются в ее речи, но которых Татьяна не понимает и не принимает:

— Ах! няня, сделай одолженье. —  
«Изволь, родная, прикажи».  
— Не думай... право... подозреешь...  
Но видишь... ах! не откажи.  
«Мой друг, вот бог тебе порука».

Татьяна для Филипьевны «родная», «друг», но вместе с тем она, извиняясь за свою недогадливость, вспоминает:

«Сердечный друг, я уж стара,  
Стара: тупеет разум, Таня;  
А то, бывало, я востра,  
Бывало, слово барской воли...»

Свойственная Пушкину реалистическая трезвость описаний не позволила стереть различия, которые сказывались даже в столь близких, родственных отношениях между Татьяной и Филипьевной. На слова няни о ее тупеющем от старости разуме Татьяна нетерпеливо отвечает:

— Ах, няня, няня! до того ли?  
Что нужды мне в твоём уме?  
Ты видишь, дело о письме  
К Онегину. — «Ну, дело, дело.  
Не гневайся, душа моя...»

(68—69)

Такие оттенки отношений между Татьяной и Филипьевной не принято замечать, вероятно, из опасений тем самым как-то снизить образ Татьяны (хотя они свидетельствуют лишь о том, что даже самый положительный герой является сыном своего времени и не властен из него вырваться). Но Пушкин, будучи верным действительности во всем, не забывал мимоходом отметить, что у Татьяны «изнеженные пальцы», как не считал снижающим самобытность ее характера то, что она свое письмо «писала по-французски» и искала соответствий своим мечтам в романах Ричардсона, Руссо и m-me де Сталь.

<sup>37</sup> Сначала в черновую рукопись была вставлена песня с трагическим колоритом о разлуке с милым, уехавшим на чужбину (329—330).

<sup>38</sup> Мастерство, с которым Пушкин определил роль этого образа в романе, является примером нового подхода к вопросам композиции: взаимосвязь образов в развитии сюжета является одной из важнейших особенностей реалистически-психологического романа. О композиции образов в «Онегине» см.: Д. Благой. Мастерство Пушкина. Изд. «Советский писатель», М., 1955, стр. 178—199.

Роль Филипьевны в формировании характера Татьяны, как характера национального («русская душою») определяется на фоне биографии Онегина, за которым в детстве и ранней юности ходили «madame» и «monsieur l'Abbé». В беловой рукописи второй главы содержится полемическое противопоставление двух систем воспитания. О детстве Татьяны, которую вырастила крепостная крестьянка (в рукописи она именуется то Федевной, то Филатьевной и, наконец, Филипьевной), говорилось:

Ни дура Англинской породы,  
Ни своенравная Мамзель,  
В России по уставу моды  
Необходимые досель,  
Не портили Татьяны милой.  
Фадеевна рукою хилой  
Ее качала колыбель —  
Потом стлала [ее] постель,  
Она за ней одна ходила,  
Бову рассказывала ей...

(566)

Любопытно, что в черновой рукописи седьмой главы полные патристических чувств строфы о Москве предварялись наброском воспоминаний о том, как Татьяна «еще ребенком» слушала рассказы няни о Москве. Атмосфера, которую впитала в себя Татьяна еще в детстве, — это атмосфера русского быта, народной поэзии («Старинных былей, небылиц Про злых духов и про девиц»; 59). Национальные основы воспитания Татьяны сказались и в ее языке. Как отмечал В. В. Виноградов, «Пушкин изображает Татьяну, будущую светскую даму, по языку более народной, исконно-русской, чем Онегина».<sup>39</sup> Яркие элементы «простонародного» языка в речи Татьяны свидетельствуют, что и здесь сказалось влияние няни-крестьянки, «рассказы» которой так сильно запечатлелись в сознании героини романа.

Но вместе с тем не следует, подобно славянофилам, снижать образ Татьяны до уровня Филипьевны. Пределы их взаимопонимания обнаружались в пору самой напряженной духовной жизни Татьяны, в пору ее влюбленности в Онегина. Татьяна, доверив няне свое новое чувство, не может найти с ней общего языка, няня ее не понимает:

«Я не больна:  
Я... знаешь няня... влюблена».  
— Дитя мое, господь с тобою! —

И дальше:

«Я влюблена», шептала снова  
Старушке с горестью она.  
— Сердечный друг, ты нездорова.  
«Оставь меня: я влюблена».

(60)

Это непонимание — следствие горестной судьбы крепостной крестьянки, которая, рассказывая о своем прошлом, признавалась:

... В эти лета  
Мы не слыхали про любовь;  
А то бы согнала со света  
Меня покойница свекровь.

(59)

В черновой рукописи Пушкин сопроводил эту строфу примечанием: «Кто-то спрашивал у старухи: по страсти ли, бабушка, вышла ты замуж. — По страсти, родимый, отвечала она. — Приказчик и староста обе-

<sup>39</sup> В. В. Виноградов. Язык Пушкина. Изд. «Academia», М.—Л., 1935, стр. 230.

щались меня до полусмерти прибить. — В старину свадьбы, как суды, были пристрастны» (536). Примечание не было включено в беловой текст, хотя трагикомический ответ старухи хорошо иллюстрирует представления крепостной крестьянки о замужестве «по страсти».

Но дело даже не в том, что Филиппевна не могла понять состояние влюбленной Татьяны. Славянофильские попытки отождествить мироощущение Татьяны и ее пияни неверны потому, что Татьяна — тип новой русской женщины, соединяющий в себе лучшие черты народа с высокой интеллектуальной культурой. Об этой культуре достаточно говорит посещение ею кабинета Онегина, когда она только лишь по отметкам ногтей на полях прочитанных им книг угадывала его интересы и самый ход мыслей:

Татьяна видит с трепетаньем,  
Какою мыслью, замечаньем  
Бывал Онегин поражен,  
В чем молча соглашался он.

(148)

Духовное богатство Татьяны, ее чисто народная непосредственность, естественность и благородная простота проявляются всюду, в том числе и в ее поведении в «большом свете», но это простота, обогащенная глубокой внутренней культурой и тонко развитым интеллектом, освещенная широтой взгляда на жизнь, которая обнаруживает в Татьяне женщину, одаренную «Умом и волею живой» (62). Эти свои качества она сумела внести и в светские вечера у себя дома:

Перед хозяйкой легкий вздор  
Сверкал без глупого жеманства  
И прерывал его меж тем  
Разумный толк без пошлых тем,  
Без вечных истин, без педанства,  
И не пугал ничьих ушей  
Свободной живостью своей.

(175)

Рукописный текст этой строфы содержит в первом слове беловика интересный вариант, характеризующий «слог» Татьяны:

Хозяйкой светской и свободной  
Был принят слог простонародный  
И не пугал ее ушей  
Живую странностью своей. . .

(627)

Так характер героини раскрывается в разных аспектах ее соотношения с окружающей средой, с различными ее представителями. Благодаря этому последовательно проведенному принципу в образе Татьяны ярче выступают и ее типические черты, и свойственное ей неповторимое индивидуальное своеобразие.

## 6

Громадное значение для дальнейшего развития русской литературы в целом и для развития русского романа в частности имел также осуществленный в «Евгении Онегине» принцип многосторонности или, по выражению Пушкина, «разнообразие» характера. В литературе не только классицизма, но и романтизма преобладала однолинейность в изображении героев. Как правило, герой являлся олицетворением или добра, или зла. Соответственно этому в ходе разворачивания сюжета поступки героев служили в качестве мотивировок или его добродетелей, или же отрицательных свойств, демонической природы и т. п. Пушкин писал о характерах Моль-

ера и Шекспира: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры» («Table-Talk»; XII, 159—160). Односторонность и однообразие характеров Пушкин видел и в «старых романах Филдинга», и в драматургии Байрона (XIII, 197—198, 541).

В литературе классицизма, сентиментализма, романтизма односторонность характеров мешала раскрытию борьбы страстей, разнообразных жизненных влияний на развитие героя, противоречий его мировоззрения и чувств. Однолинейности характеров классицизма и романтизма Пушкин противопоставлял иные принципы, которые он называл «шекспировским разнообразием» (XI, 64).

Но пушкинское требование изображать характеры в «разнообразии» идейных и психологических свойств и реакций вовсе не означало объективистскую натуралистическую фиксацию поведения героев в тех или иных ситуациях. Показывая противоречивость характеров, борьбу мировосприятий героя, различных, иногда взаимоисключающих тенденций, Пушкин в реалистический период своего творчества всегда выявлял вместе с тем ведущую, определенную тенденцию. Тем самым Пушкин подготовил ту линию изображения героя в русской классической литературе, которую Чернышевский, характеризую реализм Льва Толстого, назвал «диалектикой душ».<sup>40</sup>

Пушкинский принцип многостороннего раскрытия характера, изображения в нем противодействующих тенденций и одновременно четкого выделения ведущей тенденции нашел выражение прежде всего в образах Онегина и Татьяны.

Прямолинейная оценка Онегина как отрицательного героя, развитая во многих работах и статьях о романе (в том числе даже в статье такого тонкого исследователя, как В. О. Ключевский, который заявил, что Онегин «это не столько тип, сколько гримаса, не столько характер, сколько поза, и притом чрезвычайно неловкая и фальшивая»<sup>41</sup>), никак не согласуется с пушкинской сложной трактовкой образа. Мироощущение Онегина двойственно. Человек незаурядный, обладающий интеллектуальной культурой и острым, критическим умом (не случайно упоминание о его язвительном споре, «о шутке, с желчью пополам», о «злости мрачных эпиграмм»; 24), недовольный окружающим, хорошо знающий цену «свету», он, однако, не может порвать с ним и тем более перейти на путь активного протеста. Против однолинейного восприятия Онегина как отрицательного героя предупреждает авторская рекомендация его в первой главе:

Условий света свергнув бремя,  
Как он, отстав от суеты,  
С ним подружился я в то время.  
Мне нравились его черты,  
Мечтам невольная преданность,  
Неподражательная странность  
И резкий, охлажденный ум.

(23)

И в дальнейшем, особенно в тех местах романа, где изображены наиболее отрицательные проявления характера Онегина, Пушкин предупреждает против односторонней, негативной оценки. Такова строфа XVIII четвер-

<sup>40</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 423.

<sup>41</sup> В. Ключевский, Евгений Онегин и его предки. Очерки и речи. Второй сборник статей, М., 1913, стр. 73.

той главы, которая следует после объяснения Онегина с Татьяной. Здесь с осуждением сказано о людях, «недоброходство» которых «не щадило ничего» в Онегине:

Враги его, друзья его  
(Что, может быть, одно и то же)  
Его честили так и сяк.

(80)

Более энергична защита Онегина от односторонних суждений в восьмой главе (строфа VIII). После предположений о том, кем же вернулся Онегин после путешествия («Мельмотом, космополитом, патриотом, Гарольдом, квакером, ханжой») следует:

Зачем же так неблагосклонно  
Вы отзываетесь о нем?  
За то ль, что мы неугомонно  
Хлопочем, судим обо всем,  
Что пылких душ неосторожность  
Самолюбивую ничтожность  
Иль оскорбляет иль смешит,  
Что ум, любя простор, теснит,  
Что слишком часто разговоры  
Принять мы рады за дела,  
Что глупость ветрена и зла,  
Что важным людям важны вздоры  
И что посредственность одна  
Нам по плечу и не странна?

(169)

Индивидуализм Онегина и все его отрицательные черты определены теми же общественными условиями, которым он был внутренне враждебен, которые иссушили его сердце. Превосходство Онегина над породившим его обществом заключается в собственном герою самоанализе, в сознании неправильности, даже в безнравственности некоторых своих действий и поступков, которые он, однако, совершает, ибо так поступают «все». Онегин, «как все», лицемерит у постели дяди, оставившего ему наследство, но сам называет это «низким коварством» (в черновой рукописи варианты: «Как глупо унижать себя», «Притворством унижать себя» и т. п.; 5, 214). Он обвиняет себя в истории с Ленским в том, что довел его до дуэли, хотя и понимает, что

Всем сердцем юношу любя,  
Был должен оказать себя  
Не мячиком предассуждений,  
Не пылким мальчиком, бойцом,  
Но мужем с честью и с умом.

(121)

Но роковая власть светских обычаев и нравов заставляет принять вызов приятеля, ибо для Онегина, несмотря на весь его скептицизм, решающим явилось всё же мнение таких людей, как сплетник Зарецкий. Цитируя «Горе от ума», Пушкин по этому поводу заключает:

И вот общественное мненье!  
Пружина чести, наш кумир!  
И вот, на чем вертится мир!

(122)

И здесь, следовательно, Онегин поступил, «как все». Но были в нем черты, резко отличающие его от «всех». Причина его разочарованности не только в «пресыщенности» жизнью и ее наслаждениями, но в скепти-

цизме, вызванном трезвой оценкой «света» и всего связанного с ним.<sup>42</sup> Онегин не просто жил, но «жил и мыслил» (24): он понял пустоту и ложь обмана, именуемого любовью, а на самом деле представляющего собою игру в любовь; обмана, именуемого дружбой или родством, а в действительности — прикрывающего зависть, злословие или даже прямую вражду; обмана, который кажется политическим свободомыслием, но в этом кругу сводится к чистой условности.

Политическая разочарованность Онегина в романе мотивирована с крайней осторожностью, но всё же мотивирована. Как человек, самостоятельно мыслящий и критически относящийся к окружающей действительности, он не мог остаться в стороне от политических проблем, волновавших передовую дворянскую молодежь. Несмотря на цензурные зашифровки, мы можем догадываться о содержании споров между Онегиным и Ленским: это были споры о религии («предрассудки вековые»), о «естественных правах» («Племен минувших договоры»), о политических преобразованиях, рассматривавшихся просветителями как результат прогресса культуры («плоды наук»). В рукописи названы и такие темы: «Всё в мире», «Судьба души, судьба вселенной», «цари» (38, 278). В черновой рукописи первой главы отражены политические интересы Онегина; он был готов

Вести [ученый разговор]  
И [даже] мужественный спор  
О Бейроне, о Манюэле,  
О карбонарах, о Парни,  
Об генерале Жомини.

(217)

Всё это не вошло в окончательный текст, где говорится, что Онегин «с ученым видом знатока» умел «Хранить молчанье в важном споре» (7). Но в нем остался осторожный намек на бывшие политические интересы Онегина. Интересы эти не были глубокими, ибо рождались в той атмосфере самого поверхностного либерализма, свойственного, например, большинству членов «Зеленой лампы», о которой в отрывках десятой главы сказано:

Всё это были разговоры  
Между лафитом и клико.

(525)

Именно таков контекст этой строфы, где упоминаются неизменные спутники пирушек фрондирующей молодежи — страсбургский пирог и шампанское — и говорится о том, что Онегин в свое время сыпал «острые слова» (21). В белой рукописи об Онегине в этой же связи сказано:

Людей он просто не любил  
И управлять кормилом мнений  
Нужды большой не находил,  
Не посвящал друзей в шпионы,  
Хоть думал, что добро, законы,  
Любовь к отечеству, права —  
Одни условные слова.  
Он понимал необходимость  
И миг покоя своего  
Не отдал бы ни для кого.

(561)

---

<sup>42</sup> Б. И. Бурсов, следуя в трактовке Онегина за Герценом, отмечает, что рефлексия Онегина «не имеет ничего общего с той, которая характеризует, скажем, Адольфа Бенжамена Констана, дошедшего, в конце концов, до религиозной экзальтации. Натура Онегина в своей основе реалистически здоровая...» (Б. И. Бурсов. О национальном своеобразии и мировом значении русской классической литературы (Статья вторая). «Русская литература», 1958, № 2, стр. 35).



В черновой редакции причина политической разочарованности Онегина указана более определенно:

Не думал, что добро, законы,  
Любовь к отечеству, права  
Для оды звучные слова,  
(276—277)

т. е. не думал, что эти понятия — красивые слова и не больше.  
Хотя Онегин

... уважал в других решимость,  
Гонимой Славы красоту,  
Талант и сердца правоту,  
(561)

но борцом-гражданином он не стал. Причины его общественного скептицизма сложные. Онегин, наученный опытом, знал, что даже самые высокие вольнолюбивые идеалы в этой среде часто оказываются попросту пустой фразой («Одни условные слова»). Другая причина онегинского скептицизма — неверие в возможность существенных перемен в данных условиях («Он понимал необходимость»). И рядом с этим — безразличие, пассивность, которой заразила Онегина окружающая среда, желание «покоя».

Все эти обстоятельства и придали онегинскому скептицизму форму той «хандры», того «равнодушия к жизни», которое Пушкин, по его признанию, думал показать еще в образе «Кавказского пленника». Недаром о равнодушии упоминается и в эпиграфе к «Евгению Онегину». «Равнодушие» привело к полному опустошению внутреннего мира Онегина. Лишний человек в светском обществе,<sup>43</sup> «чужой для всех», он начинает своим существованием тяготить и самого себя. Для него, гордого в своем «равнодушии», не было дела, он «ничем заняться не умел». В отсутствии какой-либо «цели» или «труда», делающего жизнь осмысленной, причина внутренней опустошенности, тоски Онегина, с таким блеском раскрытой в его полных беспредельного отчаяния размышлениях о своей судьбе в отрывках из «Путешествия»:

Я молод, жизнь во мне крепка;  
Чего мне ждать? тоска, тоска!..  
(199)

Социальная глубина образа и его художественная сила несомненно выиграли от того, что в романе характер Онегина противоречив, что даже в его охлажденном сердце еще тлеют какие-то мечты, что ему не чужды проблески чувства, хотя им и не суждено разгореться в пламя. О трагизме судьбы героя сказано словами стихов «Альбома Онегина»:

Цветок полей, листок дубрав  
В ручье Кавказском каменеет.  
В волненья жизни так мертвеет  
И ветреный и нежный нрав.  
(615)

<sup>43</sup> Любопытны строки в одном из вариантов восьмой главы, характеризующем Онегина:

Кто там меж ними в отдаленьи  
Как нечто лишнее стоит...  
(623)

Таким образом, Пушкин еще до Герцена выдвинул определение «лишний» по отношению к своему герою (наблюдение В. В. Гиппиуса: История русской литературы, т. VI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 247).

Трагизм судьбы героя, «прав» которого омертвел, раскрыт особенно глубоко в тех местах романа, где показано, как движения души Онегина сковываются даже в случаях, когда она начинает пробуждаться. Так было при первом впечатлении от письма Татьяны:

... получив посланье Тани,  
Онегин живо тронут был:  
Язык девических мечтаний  
В нем думы роем возмutil;  
И вспомнил он Татьяны милой  
И бледный цвет, и вид унылый;  
И в сладостный, безгрешный сон  
Душою погрузился он.  
Быть может, чувствий пыл старинный  
Им на минуту овладел...

(77)

Искренними были и слова Онегина о Татьяне:

Нашед мой прежний идеал,  
Я верно б вас одну избрал...

(78)

«Прежний идеал» — это идеал того времени, когда Онегин еще не был охлажден жестоким опытом, когда еще на нем не сказалося растлевающее влияние света. Отзвуки такого восприятия Онегиным облика Татьяны чувствуются и в обмене репликами с Ленским, влюбившимся в Ольгу:

«Неужто ты влюблен в меньшую?» —  
— А что? — «Я выбрал бы другую,  
Когда б я был как ты поэт.  
В чертах у Ольги жизни нет...»

(53)

В монологе Онегина черты облика Татьяны уже отмечены очень точно: простота, чистая, пламенная душа, искренность, доверчивость. Но Онегин мог откликнуться на письмо Татьяны только резонерски, опять-таки потому, что в то время его чувства окаменели, потому, что свет лишил его сердца:

Мечтам и годам нет возврата;  
Не обновлю души моей.

(79)

Характер Онегина в романе вовсе не статичен, а дан в развитии. Прежде всего очевидно, что Онегин не всегда был таким, когда он является в первой главе, «Томясь душевной пустотой» (23). О другом Онегиче, с душой поэтической и непосредственной, повествует строфа XLVII первой главы, посвященная воспоминаниям Онегина и его собеседника:

Как часто летнею порою,  
Когда прозрачно и светло  
Ночное небо над Невою,  
И вод веселое стекло  
Не отражает лик Дианы,  
Вспомня прежних лет романы,  
Вспомня прежнюю любовь,  
Чувствительны, беспечны вновь,  
Дыханьем ночи благосклонной  
Безмолвно упивались мы!  
Как в лес зеленый из тюрьмы  
Перенесен колодник сонный,  
Так уносились мы мечтой  
К началу жизни молодой.

(24)

Контраст между мечтами «начала жизни молодой» и наслаждениями уже «охлажденного» Онегина подчеркнут здесь с достаточной резкостью. Но с развитием сюжета романа мы узнаем, что характер Онегина и в дальнейшем не остался неизменным: и здесь проявилась глубина реалистического метода Пушкина, следуя которому он никогда не забывает показать постоянную зависимость характера и изменяющихся обстоятельств, влияние непрерывно изменяющейся жизни на сознание героя.

Новое в облике героя сказалось в том, что его апатия и хандра были прерваны неожиданным для него чувством:

Им овладело беспокойство,  
Охота к перемене мест...

(170)

Оставив свое селенье, где после дуэли было мучительно жить, где ему каждый день являлась «окровавленная тень» Ленского, Онегин

...начал странствия без цели,  
Доступный чувству одному...

(171)

Сначала путешествие Онегина должно было быть описано в седьмой главе, непосредственно после появления Татьяны в усадьбе Онегина и его кабинете. Онегину посвящалась и следующая глава, восьмая. В девятой он возвращался в Петербург, где происходила его встреча и объяснение с Татьяной. В дальнейшем (судя по дошедшим до нас отрывкам из десятой главы и воспоминаниям современников) Онегин попадал, по-видимому, в круг декабристов и, вероятно, погибал. Совершенно очевидно, что при таком развитии замысла цензура не пропустила бы роман, и поэтому Пушкин писал 28 ноября 1830 года в предполагавшемся предисловии к двум последним главам (включая «Путешествие»): «Вот еще две главы Евгения Онегина — последние по крайней мере для печати» (541). В 1831 году Пушкин вообще отказался от включения «Путешествия Онегина» в текст, соответственно изменив окончание романа, но считал необходимым подчеркнуть, что глава о путешествии существовала, и приобщил отдельные отрывки из «Путешествия» к изданию последней, восьмой главы, а затем и полного издания романа. При этом мотивировка отказа от печатания главы, посвященной путешествию, была нарочито загадочной для читателя: «Автор чистосердечно признается, что он выпустил из своего романа целую главу, в коей описано было путешествие Онегина по России... Автор... решился выпустить эту главу по причинам, важным для него, а не для публики» (197). Введение «Путешествия» в роман безусловно расширило бы представление об облике Онегина, так как окончательный итог оценки героя был бы результатом не только впечатлений от новой встречи с Татьяной, но и его наблюдений над разными сторонами русской жизни во время странствий.

Те линии развития образа Онегина, которые намечены в дошедших до нас преимущественно в черновых отрывках «Путешествия», связаны с более близким знакомством со своей страной. Онегин едет: он, деливший свое время между кабинетом, театром и балами, увидит, наконец,

Святую Русь: ее поля,  
Селенья, грады и моря.

(476)

Он увидел «Новгород великий», некогда мятежные площади, пред ним возникают картины героического прошлого:

... тени древних великанов...  
Законодатель Ярослав  
С четою грозных Иоаннов,  
И вокруг поникнувших царей  
Кипит народ минувших дней...

(477)

В черновой рукописи упоминается, что Онегин видит «мятежный Волхов» (477). Среди теней «прошлых поколений» отмечен образ вольнолюбивого Вадима. Далее Онегин мчится «по гордым волжским берегам»:

[Струится] Волга — бурлаки,  
Опершись на багры стальные,  
Унылым голосом поют —  
Про [тот] разбойничий приют —  
Про те разъезды удалые,  
Как Стенька Разин в старину  
Кровавил волжскую волну.

(480)

Из черновых рукописей трудно заключить, в какой степени тронули Онегина все эти впечатления. В качестве одного из мотивов, характеризующих мироощущение героя, и здесь звучит знакомый мотив: «Тоска, тоска!..» (480). Но среди причин, вызывающих эту тоску, проявляется нечто новое: противоречие между впервые возникшими картинами героического прошлого и пошлой прозой современности.<sup>44</sup> Строфы о поездке Онегина в Новгород подверглись в рукописи следующей переработке:

Он видит Новгород-великой,  
Смирились площади — среди них  
Мятежный колокол утих,  
Но бродят тени великанов...

(496)

В другом месте это противоречие между прошлым и настоящим подчеркнуто с еще большей резкостью. Онегин стремится в Нижний, в «отчизну Минина». Но что же находит он в городе, прославленном именем народного героя?

Сюда жемчуг привез Индеец,  
Поддельны вины Европеец;  
Табун бракованных коней  
Пригнал заводчик из степей,  
Игрок привез свои колоды  
И горсть услужливых костей;  
Помещик — спелых дочерей,  
А дочери — прошлогодни моды,  
Всяк суетится, лжет за двух  
И всюду меркантильный дух.

(498)

Следующее затем восклицание «Тоска!» приобретает особую остроту, звучит как противопоставление воспоминаний о героических днях истории, в которые погружается Онегин, «меркантильному духу» современности. И всё же именно в путешествии по России впервые был нарушен равнодушный скептицизм Онегина. Приехав на Кавказ, как отмечается в черновой рукописи, ощутив близость войны, увидев величественные пейзажи гор, «Онегин тронут в первый <раз>» (483).

Не менее характерно, что только в рукописи «Путешествия Онегина» возникают слова о том, что он «Быть чем-нибудь давно хотел...», слова,

<sup>44</sup> Это противоречие в мироощущении Онегина отмечено Н. Л. Бродским в его книге «Евгений Онегин. Роман А. С. Пушкина» (стр. 322).

дважды исправленные далее: «переродиться захотел», «преобразиться захотел» (495). Из желания переродиться и возник его замысел поездки по России. Отсюда же, как мы полагаем, и та возможная декабристская линия развития Онегина, которую Пушкин (как свидетельствует его современник М. В. Юзефович<sup>45</sup>) думал развить в десятой главе.<sup>46</sup>

Вариант развития образа Онегина, связанный с путешествием, остался в рукописных отрывках и набросках. Однако и в окончательном, напечатанном Пушкиным тексте восьмой, заключительной главы всё же показано, что, вернувшись из путешествия, Онегин не остался тем же, кем был, что в нем появилось кое-что новое.

Прежде всего несравненно резче, чем раньше, ощущается его полное одиночество и чуждость светскому обществу. Попав на светский раут, он

... в толпе избранной  
Стоит безмолвный и туманный...  
(168)

Но и окружающее общество относится к нему теперь иначе — как к чужому («Для всех он кажется чужим»; 168). Изменения в отношениях со светом явные, — достаточно сопоставить впечатления света от Онегина в первой главе:

... Свет решил,  
Что он умен и очень мил —  
(7)

с отношением Онегина к свету после путешествия, выраженным в форме совершенно определенного отрицания:

Несносно видеть пред собою  
Одних обедов длинный ряд,  
Глядеть на жизнь, как на обряд,  
И вслед за чинною толпою,  
Идти, не разделяя с ней  
Ни общих мнений, ни страстей.  
(170)

Сравнение с Чацким («попал, Как Чацкий, с корабля на бал»; 171) основано не только на общности внешней сюжетной ситуации — возвращении из путешествия. Онегин, подобно Чацкому, чужой в этой среде, хотя и не поднялся до уровня политического сознания героя грибоедовской комедии. Вспомним, кстати, что и в первой главе соседи Онегина говорят о нем как о белой вороне и осуждают его почти такими же словами, как осуждается в комедии Грибоедова Чацкий: «сумасбродит», «фармазон», «опаснейший чудак». В петербургском свете о нем говорят неблагоприятно.

Изменения в характере Онегина нашли отражение и в изображении его чувства к Татьяне. Конечно, в этой запоздалой любви сказались и отрицательные черты Онегина, и то неумение «властвовать собою», ко-

<sup>45</sup> «Русский архив», 1880, кн. III, стр. 443.

<sup>46</sup> Предположение о том, что путешествие идейно готовило Онегина к сближению с декабризмом, было высказано П. А. Поповым («Литературный критик», 1940, № 7—8, стр. 230—245), комментировавшим письмо П. А. Катенина к П. В. Анненкову от 24 апреля 1853 года о нецензурности (с точки зрения политической) восьмой главы. Роль путешествия в идейной эволюции Онегина на пути к декабризму освещалась в книге Б. С. Мейлаха «А. С. Пушкин. Очерк жизни и творчества» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 113—115). Возражения, которые выдвигались против этой точки зрения И. М. Дегтеревским, основаны на традиционном противопоставлении о том, что характер Онегина статичен, и не представляются нам убедительными. По мнению Дегтеревского, в «Путешествии» Пушкин «разоблачал» Онегина и даже «хотел посмеяться» над ним (Пушкин в школе. Сборник статей, Изд. Академии педагогических наук РСФСР, М., 1951, стр. 290).

тому сам когда-то учил Татьяну, и поразившее его превращение несмелой влюбленной девочки степных селений в «неприступную богиню», «законодательницу зал» (177, 178). Но, с другой стороны, искренность и сила любви Онегина — нечто совершенно новое, совершенно неожиданное для него, человека, который еще в ранней юности в совершенстве овладел наукой «страсти нежной» и давно разочаровался в любви, человека, о котором известно, что «рано чувства в нем остыли» (21). Сила его чувства отмечена не только во внешних проявлениях, в том, что он «сохнет», и «едва ль Уж не чахоткою страдает» (179), в том, что он день и ночь думает о Татьяне, что он счастлив коснуться ее руки. Искренность, влюбленность Онегина, свежесть ее подчеркнута и такой психологической деталью: он, изопренный в светских манерах, в непринужденном тоне, он, избалованный успехом у женщин, с Татьяной теряется, он входит с трепетом в ее салон, утрюм, неловок, «едва, едва Ей отвечает» (175). О силе чувства особенно говорят строки письма Онегина, которые принадлежат к самым проникновенным и страстным признаниям в лирике любви:

Я знаю: век уж мой измерен;  
 Но чтоб продлилась жизнь моя,  
 Я утром должен быть уверен,  
 Что с вами днем увижусь я...

(181)

«... Мы будем сотни раз возвращаться к таким художественным произведениям, и даже в тот момент, когда смерть будет накладывать нам петлю на шею...», — сказал Маяковский, цитируя эти строки Пушкина.<sup>47</sup> Правда, и в письме Онегина Татьяне есть нечто от светской опытности любовных объяснений:

Случайно вас когда-то встреть,  
 В вас искру нежности заметя,  
 Я ей поверить не посмел...

(180)

Однако самое яркое свидетельство изменений в характере Онегина — это изменения, которые, пусть только отдельными черточками, делают его ближе к духовному облику Татьяны. Это, как мы уже упоминали, его более острое, чем раньше, ощущение себя чужим свету («чужой для всех»), и особенно новые мечты, грезы, новая поэзия. Он читает «без разбора» книги иностранных и русских писателей, но думает о другом:

Мечты, желания, печали  
 Теснились в душу глубоко.  
 Он меж печатными строками  
 Читал духовными глазами  
 Другие строки. В них-то он  
 Был совершенно углублен.  
 То были тайные преданья  
 Сердечной, темной старины,  
 Ни с чем не связанные сны,  
 Угрозы, толки, предсказанья  
 Иль длинной сказки вздор живой,  
 Иль письма девы молодой.

(183)

Так начала открываться Онегину новая для него духовная сфера. Здесь уже возникают точки соприкосновения с романтическим миром, в кото-

<sup>47</sup> В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 2, Гослитиздат, М., 1939, стр. 523.

рый была погружена Татьяна и который, казалось бы, так противоречит всему облику Онегина. Эти слабые проблески пробуждения души Онегина воспринимаются как возможность его возрождения через любовь к Татьяне. Тема возрождения человека через любовь неоднократно воплощалась в лирике Пушкина. Вершинное выражение она получила в стихотворении «К А. П. Керн» («Я помню чудное мгновенье») с его широкой трактовкой любви как пробуждения души:

И сердце бьется в упоенье,  
И для него воскресли вновь  
И божество, и вдохновенье,  
И жизнь, и слезы, и любовь.

(II, 407)

Но для Онегина любовь не может быть таким возрождением, так как слишком отравлен он всей прошлой жизнью, и поэтому новые движения, пробудившиеся в его душе — «холодной и ленивой» (174), не привели к коренному изменению его личности.<sup>48</sup>

Эстетический принцип многостороннего раскрытия характера, показа его в развитии воплощен с реалистической полнотой и в образе Татьяны. История ее любви к Онегину — это история становления страстного и мужественного характера, в котором гармонически сочетается сила «ума» — аналитического взгляда на жизнь — и «мятежного воображения» (62). Эти особенности в индивидуальном облике героини Пушкин настойчиво подчеркивает. Но эта гармония «ума» и «воображения» достигнута не сразу: она завоевана ценой суровых жизненных уроков, мучительных раздумий, «жесточкого опыта». В письме Татьяны Онегину еще господствует чисто романтическая «мечтательность». Появление Онегина она с чисто романтической экзальтацией встретила как предопределенное свыше, как свершение своей мечты, своего ожидания:

То в вышнем суждено совете...  
То воля неба: я твоя;  
Вся жизнь моя была залогом  
Свиданья верного с тобой;  
Я знаю, ты мне послан богом,  
До гроба ты хранитель мой...  
Ты в свиденьях мне являлся,  
Незримый, ты мне был уж мил...

(66)

Вера в предопределенность судьбы, это ожидание желанных свершений — типическая черта романтического мироощущения. Но хотя в письме Татьяны это мироощущение, повторяем, является господствующим, в нем есть и зародыш других элементов. Рядом с романтически экзальтированным восприятием Онегина как посланника «неба», высшего идеала, здесь запечатлены и совсем иные размышления, свидетельствующие об истинной силе пробудившегося ума:

Кто ты, мой ангел ли хранитель,  
Или коварный искушитель:  
Мои сомненья разреши.  
Быть может, это всё пустое,  
Обман неопытной души!  
И суждено совсем иное...

<sup>48</sup> Точка зрения Г. А. Гуковского, считающего, что в итоге Онегин совершенно изменился, стал «на один уровень» с Татьяной, «понял Татьяну в ее глубокой народной сущности», представляется весьма спорной. Точно так же нет оснований и для заключения о совершившемся политическом возрождении Онегина («Путешествие и убийство подготовили Онегина к восприятию истины, свободы»: Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, 1957, стр. 258, 262, 259).

И дальше:

Я жду тебя: единым взором  
Надежды сердца оживи,  
Иль сон тяжелый перерви,  
Увы, заслуженным укором!

(66, 67)

Татьяна, следовательно, с самого начала, хотя и была вся захвачена силой любовного чувства, но все-таки не оказалась ослепленной настолько, чтобы не предвидеть, что Онегин может быть и не тем, кого она ждала, предвидеть, что он всё же может быть или «коварным искусителем», или человеком, который на ее доверчивые признания ответит «заслуженным укором». Правда, Онегин не стал «искусителем», хотя эта возможность промелькнула в его голове:

Быть может, чувствий пыл старинный  
Им на минуту овладел;  
Но обмануть он не хотел  
Доверчивость души невинной.

(77)

Позже, в письме к Татьяне, Онегин сам признался, как бы в подтверждение этих строк: «Привычке милой не дал ходу» (180). Но другое опасение Татьяны оправдалось. Именно «тяжелым укором» прозвучали слова Онегина:

Учитесь властвовать собою;  
Не всякий вас, как я, поймет;  
К беде неопытность ведет.

(79)

Внутренний рост характера Татьяны лучше всего обнаруживается при сопоставлении двух важнейших в движении сюжета эпизодов: реакции Татьяны на правоучительный монолог Онегина (глава четвертая) и ее встречи с Онегиным в Москве (глава восьмая).

Встретив впервые Онегина, Татьяна безраздельно (и по ее признанию, «безрассудно») отдалась своему чувству и только велению сердца следовала, когда писала свое письмо. В этом письме не было ничего искусственного (Пушкин сначала предполагал, что письмо должно было быть послано как анонимное, но затем исключил этот вариант. «Анонимность», конечно, не вязалась с искренностью и прямотой содержания письма). Выслушав ответ Онегина и оказавшись затем за столом прямо против него, она еле сдерживала слезы, еле владела собой:

... уж готова  
Бедняжка в обморок упасть...

(111)

Первоначально в рукописи был даже описан обморок Татьяны (401).

Совсем иной предстает она, встретив Онегина на рауте. «Как изменилася Татьяна!» (177). Ведь она продолжает любить Онегина, но, впервые увидев его после долгой разлуки,

Как сильно ни была она  
Удивлена, поражена,  
Но ей ничто не изменило:  
В ней сохранился тот же тон,  
Были так же тих ее поклон.

## XIX

Ей-ей! не то, чтоб содрогнулась,  
Иль стала вдруг бледна, красна...  
У ней и бровь не шевельнулась;  
Не сжала даже губ она.

(173)



Уже в этой первой реакции Татьяны на появление Онегина, в ее самообладании сказывается, конечно, не опытность светской дамы, которая прежде всего заботится о том, чтобы не выйти из своей роли и ничем не выдать себя, а результат долгих размышлений и какого-то определенного, выработанного ею взгляда на свою судьбу. Вся исполненная драматизма жизнь Татьяны за время, которое прошло после ее отъезда в Москву, осталась за пределами романа (на это указывал Катенин, сетуя по поводу пропуска главы, в которой должно было быть объяснено развитие характера Татьяны после ее приезда в Москву). Но совершенно очевидно, что единственно правильное решение, которое она приняла, получив письмо Онегина, было глубоко выстраданным и внутренне подготовленным.

Белинский, критикуя это решение («я другому отдана; Я буду век ему верна»; 188) и почти иронизируя над ним, в данном случае проявил чисто просветительскую односторонность. Конечно, если рассматривать решение Татьяны как единственно верное для всех случаев жизни, то оно, действительно, выглядит как чуть ли не «безнравственное», обрекающее женщину на отказ от настоящей любви только потому, что она «другому отдана» («именно *отдана*, а не *отдалась!*») — иронически подчеркивает Белинский<sup>49</sup>). Но Пушкин вообще никогда не предлагал единственно возможных решений, годных при любых обстоятельствах. Решение же, которое приняла Татьяна, было единственно возможным именно в данной, конкретной ситуации. И принято оно было вовсе не потому, что для Татьяны, как полагал Белинский, мнение света, пока она в свете, «всегда будет ее идолом и страх его суда всегда будет ее добродетелью».<sup>50</sup> Прежде всего, хотя Татьяна и продолжала любить Онегина, но в ее глазах он уже не тот человек о котором она мечтала и которому писала свое смятенное письмо:

... я любила вас; и что же?  
Что в сердце вашем я нашла?  
Какой ответ? одну суровость.

(186)

Онегин тогда объяснил причины своего отказа от ее любви, но остался совершенно равнодушным к ее внутреннему миру, к ее признаниям, к ее мольбам, выраженным с такой болью:

... Судьбу мою  
Отныне я тебе вручаю,  
Перед тобою слезы лью,  
Твоей защиты умоляю...  
Вообрази: я здесь одна,  
Никто меня не понимает,  
Рассудок мой изнемогает...

(67)

А затем Татьяна испытала глубокое потрясение, видя непонятное поведение Онегина на ее именинах:

... странным с Ольгой поведением  
До глубины души своей  
Она проникнута; не может  
Никак понять его; тревожит  
Ее ревнивая тоска,  
Как будто хладная рука  
Ей сердце жмет, как будто бездна  
Под ней чернеет и шумит...

(118)

<sup>49</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 501.

<sup>50</sup> Там же, стр. 500.

А затем поединок, на котором Онегин убил своего друга. А затем горестные размышления об Онегине в его кабинете, размышления, в итоге которых она стала «яснее понимать» любимого человека и мучилась вопросами:

Чудак печальный и опасный,  
Созданье ада иль небес,  
Сей ангел, сей надменный бес,  
Что ж он? Ужели подражанье,  
Ничтожный призрак, иль еще  
Москвич в Гарольдовом плаще,  
Чужих причуд истолкованье,  
Слов модных полный лексикон?..  
Уж не пародия ли он?

XXV

Ужель загадку разрешила?  
Ужели слово найдено?

(149)

Но Татьяна пока не разрешила загадки: сложный, противоречивый облик Онегина не мог быть определен ни одним из этих слов. К тому же сила ее любви была такова, что ее не могли ослабить ни сомнения, ни всё, что она пережила. А в письме Онегина она нашла лишь объяснение в его запоздалой любви, но по-прежнему ничего, что касалось бы ее личности, ее внутреннего мира. Достаточно сравнить оба письма — Татьяны и Онегина, чтобы увидеть выражение духовного богатства, исповедь юной души в первом, а во втором — только лишь объяснение в любви, пусть искреннее и пылкое, но лишенное всякого внимания к индивидуальности той, которой оно написано. Всё это объясняет, почему Татьяна, не отрицая в Онегине ни «гордости» (в смысле сознания собственного достоинства), ни «прямой чести» (188), видит в его чувстве лишь обидную для нее страсть, с которой он не может справиться:

... что к моим ногам  
Вас привело? какая малость!  
Как с вашим сердцем и умом  
Быть чувства мелкого рабом?

(187—188)

Поэтому решение Татьяны было для нее и актом сознания, и выражением мужественного, сильного характера, высокой моральной чистоты, не признающей компромисса ни в чем.<sup>51</sup>

<sup>51</sup> Высказанная Белинским оценка этого решения Татьяны, имеющая свое историческое оправдание, была впоследствии упрощена: Татьяна нередко осуждалась за то, что она предпочла остаться верной «мужу-старика» (Успенский именвал его даже «старым хрычом»; Г. И. Успенский и, Полное собрание сочинений, т. VI, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 430). Такая характеристика мужа Татьяны имеет своим источником, быть может, оперу П. И. Чайковского на сюжет «Евгения Онегина», но никак не сам роман. Слова Татьяны: «муж в сраженьях изувечен» (187), как уже не раз отмечалось, вовсе не указывает на его старость: «сраженья» могли происходить не далее, чем во время Отечественной войны. Он является почти ровесником Онегину и в юности близким ему человеком, что подтверждается строками:

... Князь подходит  
К своей жене и ей подводит  
Родню и друга своего.

(173)

И далее о муже:

С Онегиным он вспоминает  
Проказы, шутки прежних лет.

(175)

Все эти детали существенны для верного понимания и сложившейся ситуации и последнего монолога Татьяны, и ее моральной победы над Онегиным.

Если характеры и Онегина, и Татьяны раскрыты во всей их сложности и развитии, то иное впечатление — эскизности — оставляет образ третьего героя романа — Ленского. Эти особенности образа имеют свои причины, и прежде всего причины политического характера.

О типичности характера Ленского для современной действительности не может быть двух мнений: недаром в литературе велись споры о прототипе Ленского. Первоначально Пушкин намеревался (как и в других случаях, порой забывая о цензурных условиях) придать образу Ленского более конкретные черты вольнолюбивого героя этого времени. В сохранившейся копии строфы XXXVIII шестой главы об одном из возможных вариантов судьбы Ленского говорится, что он мог бы быть «повешен, как Рылеев» (612). Если мы попытаемся обосновать эту пушкинскую гипотезу о возможной судьбе Ленского на основании окончательного текста романа, то мы почти не найдем для этого никаких мотивов. В черновиках же, отражающих движение замысла, такой вариант развития образа Ленского находит подтверждение.

Терминология, которой в окончательном тексте характеризуется образ Ленского, это терминология декабристской публицистики и «высокой» гражданской романтической эстетики: «Вольнолюбивые мечты», «возвышенные чувства», «слава», «Ко благу чистая любовь» (33, 35). В рукописи политическая окраска образа Ленского усилена. Здесь читаем, что Ленскому были свойственны пылкая вера в свободу, «доблесть», что его волновали «несправедливость», «угнетение», рождавшие «ненависть и мщенье». В черновой редакции имеется и такая характеристика Ленского: «Крикун, мятежник и поэт» (269, 267). Всё это далеко от представления о Ленском как элегическом певце любви (тем более, что в окончательном тексте строфы IX ряд терминов, которыми характеризуется вольнолюбивая настроенность Ленского, остался).

Первостепенный интерес представляют те места черновиков, где говорится о темах стихов Ленского. После слов:

Он пел разлуку и печаль,  
И нечто, и туманну даль,  
И романтические розы;

(35)

следовало:

Но чаще гневную сатирой  
Одушевлялся стих его...

(273)

В том месте второй главы, где рассказывалось о чтении Ленским своих стихов Онегину, Пушкин первоначально предполагал ввести строфы, содержащие (в форме лирического отступления) страстное обличение авторов «нечистых» (вариант: «раболепных») стихов и апологию «вольной» поэзии:

Но добрый юноша готовый  
Высокий подвиг совершить  
Не будет в гордости суровой  
Стихи нечистые твердить  
Но праведник изнеможенный  
К цепям неправдой присужденный  
[В своей] <прзб> в тюрюме  
С лампадой, дремлющей во тьме  
Не склонит в тишине пустынной  
На свиток ваш очей своих  
И на стене ваш вольный стих  
Не начертит рукой безвинной  
Немой и горестный привет  
Для узника [грядущих] <лет>

(282—283)

Конечно, эти стихи лишь вариант движения замысла, к тому же совершенно неприемлемый по цензурным условиям. Но всё же он идет в развитие характеристики Ленского как вольнолюбивого героя, а не противоречит этой характеристике. А далее в рукописи следовали строки, в косвенной форме также продолжающие апологию героического романтизма, прославляющие «своевольность» и «порывы» страстей в противовес «Благоразумной тишине». (283).

В образе Ленского привлекательна та свежесть романтической мечтательности, которую с ранней юности пережил и сам Пушкин. В романе показано, однако, что свойственные Ленскому восприятие действительности вне ее противоречивости, вера в обязательное свершение «надежд», вера в «мира совершенство» были детски-наивными. Ленский плохо знал людей. Слова строфы VII второй главы:

Он забавлял мечтою сладкой  
Сомненья сердца своего. . .

(304)

и далее:

Он верил, что друзья готовы  
За честь его принять оковы,  
И что не дрогнет их рука  
Разбить сосуд клеветника. . .

(269)

говорят об этом.

Образ Ленского имеет в романе самостоятельное значение — как обобщение типических переживаний вольнолюбивой, романтически настроенной молодежи конца 10-х—начала 20-х годов XIX века. Вместе с тем в структуре романа этот образ важен для более глубокого понимания характеров Онегина и Татьяны.

В сопоставлении Онегина с Ленским вырисовываются не только такие черты Ленского, как героическая самоотверженность, неостывший душевный жар, свежесть мировосприятия, но и черты ограниченности романтического мировоззрения. С точки зрения Онегина, «надежды» Ленского, его вера в «мира совершенство» наивны (в особенности если учесть онегинскую скептическую оценку ложных «друзей», готовых к предательству, в других местах романа). Ленский не умеет еще отличать людей, действительно преданных высоким идеалам, отличать людей, которым можно верить, от других, которых знал Онегин по горькому опыту и для которых «добро, законы, Любовь к отечеству, права» лишь «Для оды звучные слова» (276—277).

Не следует преуменьшать привлекательности образа Ленского, обладающего душевной чистотой, горячо преданного вольнолюбивым мечтам, трогательного в своей наивной восторженности. Если во второй главе о «Поклоннике Канта и поэте» (33) говорится в тонах мягкой иронии, то в главе шестой, которую Пушкин писал в 1826 году, когда обнаружилось, что Ленские были и среди декабристов, этому герою посвящены горячие, вдохновенные слова, воссоздающие образ человека, воодушевленного благородными стремлениями, высокими чувствами, жаждой знаний и труда, рожденного, быть может, для блага мира.<sup>52</sup>

<sup>52</sup> В книге Г. А. Гуковского «Пушкин и проблемы реалистического стиля» утверждается: даже если Ленский пойдет по пути героического романтизма, «он только „исполнит“ свою жизнь „отравой“... Или, в воздаяние его героического стремления дать счастье людям, его повесят... Все тщетно. Романтические порывы не принесут блага людям, — так говорит Пушкин» (стр. 238—239). Нам представляется такая трактовка возможного пути Ленского и отношения Пушкина к нему необоснованной. Она опровергается как приведенными материалами, характеризующими процесс работы над образом Ленского, так и отношением Пушкина к декабристскому романтизму.

И всё же в общем итоге ограниченность, односторонность свойственного Ленскому романтико-идеалистического взгляда на мир становится очевидной. В этом отношении аналитический подход Онегина к действительности, его нежелание принимать на «веру» высокие заверения и слова людей, являются его сильными сторонами. Скентицизм Онегина не нес в себе активного протеста и не вел к борьбе, так как не был соединен с верой в будущее, но он был мощным противоядием против смирения и пошлости. Ленского же его слепая романтическая экзальтированность могла привести к духовной катастрофе, более ужасной, чем та, которая постигла Онегина. Ведь путь самоотвержения «для блага мира» (133) был для Ленского не единственным. Могло случиться и другое, то, что трудно представить, размышляя о судьбе Онегина. Может быть, «поэта обыкновенный ждал удел», и, с годами утратив «пыл души», он

Расстался б с музами, женился...  
Подагру б в сорок лет имел,  
Пил, ел, скучал, толстел, хирел...

(133)

Существеннейшие слабости натуры Ленского выясняются в романе также путем соотнесения его с образом Татьяны. Ленского и Татьяну роднят некоторые общие черты романтического мироощущения. В частности, с признаниями Татьяны о предопределенности судьбы, о ее вере в свершение надежд, в приход того, кто был ей назначен судьбой (письмо Онегину), перекликается характеристика Ленского во второй главе:

Он верил, что душа родная  
Соединиться с ним должна,  
Что безотрадно изнывая,  
Его вседневно ждет она...

Несомненна близость романтических черт Татьяны и Ленского, который также «чудеса подозревал» и которому были свойственны

Порывы девственной мечты  
И прелесть важной простоты.

(34, 35)

Но различия между этими чертами Ленского и Татьяны коренятся в народных истоках ее романтики. Как уже упоминалось выше, мечтательность Ленского была наивной и была чужда глубокому аналитическому взгляду на жизнь, который был свойствен Татьяне и который укреплялся по мере развития ее характера. Так принцип внутреннего психологического раскрытия характеров и их взаимосвязь в структуре романа позволили Пушкину впервые в русской литературе показать возможность перерождения романтика-идеалиста в рядового помещика. Казалось, что может быть общего между восторженным, отрешенным от всего низменного романтиком и человеком, которого может постигнуть удел низменной пошлости? Но в жизни такого рода перерождения не редкость: только люди, сочетающие пламенную веру в непобедимость высоких идеалов с трезвым аналитическим подходом к окружающей действительности, выдерживают суровые испытания, тяжесть разочарований и поражений. Таков общественно-исторический смысл, философская функция образа Ленского в романе.

С точки зрения метода раскрытия характера образ Ленского важен не только непосредственным изображением поведения и переживаний героя, но и тех потенций, которые в нем заключены. В «Евгении Онегине» Пушкин открыл метод, который позволял всесторонне раскрыть характер героя и его нереализованные возможности проявления в любой сфере

действия (хотя в самом произведении эта сфера может быть весьма ограниченной, даже узкой). Поясним сущность этого принципа на примере образа Татьяны.

При анализе этого образа к нему часто применялись слишком общие, слишком отвлеченные критерии оценки положительного героя без учета конкретных исторических условий. В Татьяне хотели видеть героиню, непосредственно включенную в общественную жизнь, захваченную острыми социальными проблемами. Так как оснований для оценки образа Татьяны с такой точки зрения роман не дает, то приходилось прибегать к домыслам и натяжкам. Например, в литературе встречается утверждение: Татьяна полюбила Онегина потому, что он заменил барщину оброком. Выказывалось и другое мнение: самой положительной чертой Татьяны является то, что она «бедным помогала». Наконец, Татьяна отводилась роль «организатора общественного мнения в светском салоне». Наивность этих оценок очевидна. Но, подходя к изучению Татьяны с теми же критериями, приходили к противоположным выводам и вообще отрицали, что Татьяна — положительный герой, ибо она «не была декабристкой»!

Применять подобные критерии к оценке образа Татьяны нельзя потому, что сфера проявления характера женщины в пушкинское время была почти изолированной от общественной жизни. Об этой изолированности писал еще Белинский, анализируя образ Татьяны. Говоря об исторических условиях, из-за которых русская женщина в то время в общественной жизни не играла почти никакой роли, Белинский заметил: «Весь внутренний мир Татьяны заключался в жажде любви; ничто другое не говорило ее душе...».<sup>53</sup> Но, соглашаясь в этом с Белинским, необходимо подчеркнуть и другое: хотя характер Татьяны проявляется преимущественно в сфере любви, Пушкин сумел поднять его до уровня типического обобщения русского национального характера. В данных общественных условиях и в среде, окружающей Татьяну, характер Татьяны не мог проявиться во всех своих возможностях и поэтому его историческое значение заключается не столько в его внешних проявлениях, сколько в его внутренних особенностях и потенциях. Гениальность Пушкина как реалиста выразилась в том, что он, рисуя Татьяну в ограниченной сфере жизни женщины 10—20-х годов XIX века, раскрыл в этом образе те типические черты, которые действительно определяют ее как положительную героиню, как воплощение идеала в широком смысле этого понятия: столь близкую народу цельность натуры, благородную простоту, высокие моральные устои, естественность и красоту духовных стремлений. Эти черты обусловили стойкость характера Татьяны, они уберегли ее от растлевающего влияния света, помогли сохранить отвращение ко всякой фальши, обману, лицемерию, к тому миру, который он назвал «ветошью маскарада» (188).

Характеру Татьяны свойственны потенциальные черты, которые проявились и в гражданской самоотверженности жен декабристов, разделивших участь своих мужей, а позже, когда условия общественной жизни изменились, и в деятельности других русских женщин-героинь, совершавших свои подвиги с такой же естественностью, моральной стойкостью, с таким же «жаром сердца» и презрением ко всякой фразе, как это свойственно всему поведению Татьяны.

Раскрытие глубинных свойств характеров, таких свойств, которые дают основание читателю судить о нереализованных еще потенциях героев, угадывать его возможные поступки свойственно лучшим образцам русской реалистической литературы. Именно потому, например,

<sup>53</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 488.

Чернышевский имел полное основание так истолковать повесть Тургенева «Ася», что герой ее, действовавший не в сфере политической жизни, рассматривался со стороны его возможного поведения в ходе общественно-политической борьбы («Русский человек на rendez-vous»). Действительно, поведение героя в повести «Ася», дряблость характера, отсутствие отважной решимости, благородной смелости и последовательности настолько для него органичны, что они безусловно должны были проявиться, если бы он выступил в качестве общественного деятеля.

Наконец, типичным для русского романа является такое сюжетное развитие пушкинского романа, при котором даже незавершенность судеб героев не влияет на полноту выражения главной его идеи. Для читателя «Евгений Онегин» — роман без конца: дальнейшая судьба героев остается неизвестной. Эта незавершенность исторически оправдана: решений проблем, поставленных в романе, не могло быть дано, так как их не подсказала сама жизнь.<sup>54</sup> К тому же в «Евгении Онегине» (как и в «Герое нашего времени», «Рудине» и других социально-психологических романах) и не могло быть предложено готовых решений конфликта: такие «эпизоды» скорее в духе просветительски-дидактической, чем реалистической литературы. В этом смысле надо понимать тонкое замечание Чехова: «В „Анне Карениной“ и в „Онегине“ не решен ни один вопрос, но они вас вполне удовлетворяют, потому только, что все вопросы поставлены в них правильно».<sup>55</sup> Широкое правдивое изображение действительности, раскрытие ее противоречий, верная постановка острейших вопросов современности — всё это будило сознание целых поколений, направляло мысль к поискам путей освобождения от всякого рабства морального и политического. В этой философской идее романа сливалось его национальное и общечеловеческое содержание.

Несмотря на трагичность судеб героев, «Евгений Онегин» произведение жизнеутверждающее, проникнутое романтикой возвышенных стремлений, верой в возможность иного, лучшего будущего. Пушкин обращался своим романом к новой, передовой России, к тем читателям, которые искали в нем «Воспоминаний... мятежных», искали «для мечты, Для сердца», (189), к тем, кто хорошо понимал потайной смысл последних строк, где вспоминались вольнолюбивые друзья юности — декабристы:

Но те, которым в дружной встрече  
Я строфы первые читал....  
Иных уж нет, а те далече,  
Как Сади некогда сказал.  
Без них Онегин дорисован.

(190)

Пушкин «у нас — начало всех начал», — эти слова М. Горького<sup>56</sup> можно распространить и на историю русского реалистического романа. Новаторство Пушкина и влияние его романа заключается не только и даже не столько в том, что он открыл в литературе образ «лишнего чело-

<sup>54</sup> Интересные соображения о финале пушкинского романа были высказаны автором «Педагогической поэмы» А. С. Макаренко. «Представим себе, — писал он, — что у Онегина и Татьяны счастье было не только возможно, но и действительно наступило. Не только для нас, но и для Пушкина было очевидно, что это счастье, как бы оно ни было велико в субъективных ощущениях героев, недостойно быть объектом художественного изображения». Далее он отмечает, что достойное для искусства значение эти герои могут сохранить «только до тех пор, пока они... не успокоились на полном удовлетворении» (А. С. Макаренко, Сочинения, т. 7, Изд. Академии педагогических наук РСФСР, М., 1952, стр. 33—34).

<sup>55</sup> А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. XIV, Гослитиздат, М., 1949, стр. 208.

<sup>56</sup> М. Горький, Собрание сочинений, т. 29, Гослитиздат, М., 1955, стр. 181.

века» и что в образах Печорина, Бельтова, Рудина, Обломова, Райского повторены и развиты его черты. Менее всего генеалогию этого героя можно свести к книжной традиции: тип этот существовал и эволюционировал в самой исторической действительности. Сравнительный анализ образов «лишних людей» требует прежде всего анализа изменений в самой действительности, а затем уже параллелей с пушкинским Онегиным. Это же можно сказать о женских образах в русских романах: исследование их лишь на основе реминисценций из «Евгения Онегина» также снижает значимость этого произведения для русской литературы. Роль его прежде всего в значительности идейной проблематики, в открытии нового художественного метода, новых перспектив творчества, в создании жанра социального реалистического романа. Лермонтов и Гоголь, Герцен и Гончаров, Тургенев и Л. Толстой продолжили именно эти завоевания Пушкина, каждый из них шел путем новатора, но их пути — это пути, открытые Пушкиным, пути реализма. В следующих главах будут показаны и преемственность этих писателей по отношению к предшественникам, и новые решения, которые они внесли в развитие этого жанра.<sup>57</sup>

И здесь не было плавного развития, были элементы не только утверждения, но и отрицания сделанного ранее. Но при этом во всех наиболее выдающихся произведениях русской романистики так или иначе отразились черты, характерные для «Евгения Онегина»:

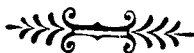
глубина социальной проблематики, постановка острейших вопросов современности на основе крупной общественно-исторической коллизии; отражение существеннейших национальных особенностей русской жизни и быта путем типизации, позволяющей аналитически раскрыть социальные типы и породившие их обстоятельства;

соединение критического изображения жизни с воплощением положительного идеала в самой действительности и в ее развитии;

народность как критерий, как мера идейной и эстетической оценки изображаемого (а не как расцвечивание повествования этнографическими элементами);

четкое выражение авторской позиции по отношению к действию и героям, благодаря которой многостороннее, сложное диалектическое развитие характеров не становится объективистски-бесстрастным, а сочетается с умением выделить ведущие определяющие качества героев.

Эти черты, свойственные первому реалистическому роману, созданному Пушкиным, черты, развитые его продолжателями, обусловили национальное своеобразие и мировое значение русского романа.



---

<sup>57</sup> См. также на эту тему статью А. Г. Цейтлина «„Евгений Онегин“ и русская литература» (Сб. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», Изд. АН СССР, М., 1941, стр. 335—364).



## ГЛАВА II

# ПУТЬ ПУШКИНА К ПРОЗАИЧЕСКОМУ РОМАНУ

### 1

Пушкин принадлежал к тем творческим гениям, которые, по словам Белинского, «работая для настоящего, приготавливают будущее».<sup>1</sup> Теперь, когда то, что было будущим в эпоху Пушкина, стало прошедшим, эту мысль Белинского можно обосновать во всей ее полноте и силе.

Особенно очевидна роль Пушкина, «приготовителя будущего», в сфере, в которой он сам не дошел до своей цели, но которая оказалась важнейшей в литературе XIX века и донныне полностью сохраняет свое значение, — в сфере создания социально-психологического, реалистического прозаического романа.

20-е и особенно 30-е годы (до конца которых не дожил Пушкин) были периодом, когда новый, трезвый взгляд на жизнь, порожденный экономическими и социальными отношениями нового типа, привел к образованию реалистического искусства. А в литературе жанром, наиболее совершенно отвечавшим задачам реализма, стал роман. Вот почему в это время «роман всё убил, всё поглотил».<sup>2</sup>

Тяготение к роману было такой властной потребностью уже к концу XVIII века и так возрастало в дальнейшем, что лирик и драматург Гете берется за широкое полотно обстоятельного многообъемлющего повествования о Вильгельме Мейстере. Романтик и лирик Байрон заканчивает свое поприще чем-то вроде реалистического романа в стихах — «Дон-Жуаном» (1818—1824). А де Виньи, А. Мюссе, рано или поздно, словно вопреки собственной натуре, приходят к созданию прозаических повестей и романов.

Взгляды Пушкина на задачи создания романа уже определились, когда в 1831 году он одновременно прочитал две новинки: встреченный самым блистательным успехом «Собор Парижской богородицы» В. Гюго и совсем никем не замеченный роман Стендаля «Красное и черное». В конце мая 1831 года Пушкин пишет Е. М. Хитрово, что очарован «Красным и черным», тут же ругая повести Эжена Сю, как собрание бессмыслиц, не имеющих даже признака оригинальности, и выражает желание прочитать роман Гюго. Через несколько дней, в очень коротком письме к ней же резко и отчетливо противопоставлены романы Гюго и Стендаля. Вполне понятно всё, что вызывает восторги у читателей «Собора». «Mais, mais... je n'ose dire tout ce que j'en pense» (но, но... я не решаюсь высказать то, что я думаю),<sup>3</sup> — Пушкину явно не по себе от

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 101.

<sup>2</sup> Там же, т. I, 1953, стр. 261.

<sup>3</sup> Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XIV, Изд. АН СССР, М., 1941, стр. 166, 172. В дальнейшем цитируется по этому изданию (тт. I—XVI, 1937—1949, Справочный том, 1960).

этой буйной игры воображения, от блистательных языковых излишеств Гюго. За этими «но, но...» уже притаились мысли, высказанные позже: «нелепость вымыслов Виктора Юго», «от неровного, грубого Виктора Юго и его уродливых драм», «после удивительных вымыслов В. Юго». Еще в июне 1831 года у Пушкина возникло желание поспорить с этим поэтом: «Нет, г. Юго» (XII, 138, 141, 143, 140). Поэтому заключительные строки второго письма к Е. М. Хитрово звучат как противопоставление очень резкое и как антитезис к сказанному только что: «„Красное и черное“ хороший роман, хотя есть кое-где фальшивая риторика и несколько замечаний дурного вкуса» (XVI, 172).

Формула перевернута: несмотря на весь блеск, роман Гюго получает отрицательную оценку; несмотря на некоторые погрешности, роман Стендаля оценивается весьма высоко самым взыскательным критиком французской литературы.

Эту оценку нужно сопоставить с суждениями Пушкина, высказанными годом раньше в заметке «О переводе романа Б. Констана «Адольф», опубликованной в № 1 «Литературной газеты» за 1830 год. В этой заметке Пушкин особенное значение придает языку романа Констана: «Любопытно видеть, каким образом опытное и живое перо кн. Вяземского победило трудность метафизического языка, всегда стройного, светлого, часто вдохновенного. В сем отношении перевод будет истинным созданием и важным событием в истории нашей литературы» (XI, 87). Констан с его языком мысли, точного и несколько сухого анализа, с его антишатабриновским, антиламартиновским, антиромантическим стилем внутри самого романтизма — это струя подлинной прозы, которая нужна русской литературе как подкрепление тому, что созидал Пушкин в борьбе с Марлинским, Сенковским, Вельманом, с пережитками карамзинизма.

В языке Стендаля обнаруживалось дальнейшее и весьма энергичное развитие дерзновенно-антиромантической прозы. Гюго органически не мог читать «Красное и черное», каждая фраза у него застревала в горле, воспринималась как что-то непоэтическое, сухое. И читатель, завороженный блеском прозы Гюго, оставался в то время равнодушным к творениям Стендаля.

Итак, отношение Пушкина к современному ему роману определялось уже самым строением прозы, ее стилем и языком. Уже с начала 20-х годов совершенно в том же духе, но всё определеннее и резче сказывается понимание Пушкиным истинного характера и задач в создании прозаического стиля.

В заметке 1824 («Причинами, замедлившими ход нашей словесности...») и в статье 1825 года, опубликованной в «Московском телеграфе» («О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова»), впервые появляется тот термин «метафизический язык» (XI, 21, 34), который для пушкинского понимания прозы очень существен. Что же этот термин у Пушкина означает? «... Но ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись — метафизического языка у нас вовсе не существует; проза наша так еще мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены *создавать* обороты слов для изъяснения понятий самых обыкновенных...» (21).

Итак, «метафизический язык» — это язык, на котором могли бы изъясняться «ученость, политика и философия», или, по определению того же слова у В. И. Даля, всё, что «подлежит... одному умствованию».<sup>4</sup> «Метафизический», в терминологии Пушкина, значит примерно то же, что в нашем словопотреблении «интеллектуальный». Но чрезвычайно важно то, что это общий признак языка политики, науки, философии, художе-

<sup>4</sup> В. Даль. Толковый словарь, т. II. Изд. 2-е, СПб.—М., 1881, стр. 323.

ственной литературы, частной переписки, мемуаров. Удивительно, что такой знаток Пушкина, как Д. П. Якубович, справедливо утешая своего оппонента в непонимании значения этого слова, сам объясняет его правильно: «... когда Пушкин говорит о „русском метафизическом языке“, он имеет в виду философский язык, а отнюдь не язык „метафизики“». <sup>5</sup> Разве язык романа «Адольф» — философский язык? «Просвещение века требует важных предметов размышления для пищи умов, которые уже не могут довольствоваться блестящими играми воображения и гармонии...» (21).

Еще до знакомства своего с сочинениями Стендаля Пушкин, независимо от него, пришел к мысли, что проза ученого сочинения и проза романа имеют нечто существенным образом общее, то и другое «требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат». Возникло решительное противопоставление: «Стихи дело другое» (19). <sup>6</sup>

Что же существенно общего видит Пушкин в научной и художественной прозе? Богатство мысли, не только в ясном раскрытии предмета, но и в самом выражении, «метафизически» насыщенном, обогащенном ассоциациями, интонацией, оттенками, переключкой с тем, что читателю уже известно. Ведь речь идет прежде всего не об индивидуальном стиле писателя, а об основном требовании просвещения — о создании основы русской национальной культуры. Начато с вопроса о «простой переписке», в которой образуется литературная проза культурных слоев общества, от нее пойдет настоящая проза науки и искусства. Не планы и труды одного литератора занимают автора черновых заметок и статей начала 20-х годов, нет, автор этих статей и заметок глубоко озабочен созданием русской культуры, и гениальный поэт приходит к убеждению, что стихи — не главное оружие, с которым следует участвовать в создании этой культуры.

«Точность и краткость» (79). Когда громадным успехом пользуются Гюго и Марлинский, это дерзновенная формула, она идет совершенно наперекор моде и вкусам. И этот принцип объединяет научную и художественную прозу. Первая демонстрация этого стиля — в пушкинских письмах, статьях и заметках. Но в мае 1825 года, обращаясь к самому же Марлинскому, Пушкин требует от него и чего-то, казалось бы, прямо противоположного — болтовни.

Тут уже дело касается художественной прозы и особо — романа: «Роман требует *болтовни*; высказывай всё пачисто». Роман требует совершенной непринужденности, естественности, простоты. «Твой Владимир говорит языком немецкой драмы...» (XIII, 180). И этот стилистический принцип порождает естественное и совершенно вольное движение повествования, свободное от ненавистного Пушкину «холода предначертания» (XI, 204), как бы то ни было связывающего поэта, ставящего его в какие бы то ни было рамки. «Языку нашему надобно воли дать более», — пишет Пушкин М. П. Погодину в ноябре 1830 года (XIV, 128).

Итак «язык мысли», плюс «точность и краткость», плюс «болтовня» — это триединая, диалектическая формула, выражающая совершенно последовательно, собирающая в одно целое пушкинскую теорию прозы.

Между этой теорией и практикой полное единство.

Однако в заметке о романе «Адольф» с теорией прозаического стиля связаны и важные замечания, собственно относящиеся к теории романа. Оказывается, «Адольф принадлежит к числу *двух или трех романов*», ко-

<sup>5</sup> Д. Якубович. Обзор статей и исследований о прозе Пушкина с 1917 по 1935 год. «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 304.

<sup>6</sup> В том же смысле говорится о «метафизическом языке» в письме к П. А. Вяземскому от 13 июня 1825 года (XIII, 187).

торые были прочитаны Татьяной в опустевшей усадьбе Онегина, в его «молчаливом кабинете» (VI, 147). Там, в седьмой главе «Евгения Онегина», как нельзя более точно объяснено, что такое настоящий роман, в отличие от тех книг, которые Онегин подверг решительной опале. В истинном романе

...отразился век  
И современный человек  
Изображен довольно верно.

(VI, 148)

«Евгений Онегин» полон размышлениями и мечтами о романе, который еще будет написан:

Тогда роман на старый лад  
Займет веселый мой закат.  
Не муки тайные злодейства  
Я грозно в нем изображу,  
Но просто вам перескажу  
Преданья русского семейства,  
Любви пленительные сны,  
Да нравы нашей старины.

(57)

И еще целая строфа XIV третьей главы выражает эту мечту о прозаическом бесхитростно-простодушном бытовом романе, который мечтает написать автор блистательного романа в стихах. Совершенно в духе позднейшей заметки «О романах Вальтера Скотта» изображение жизни «домашним образом» противопоставляется чопорности и торжественности классицизма (XII, 195). Задуманный Пушкиным роман противопоставлен и «Нравоучительному роману», с его «важным» слогом, и роману более нового типа, в котором «Порок любезен», и «сладостному» роману, «опасной книге» («Какой у дочки тайный том Дремал до утра под подушкой»), и «длинному, длинному» роману, который «наводит сон», и Ричардсону, и Грандиссону (VI, 84, 56, 55, 44, 55).

Но всё это — почти шутивно. А вот задача истинного романа, в котором бы отразился век, в котором бы современный человек занял главное место, об этом сказано и в «Онегине», и в заметке о В. Скотте, — это узел в пушкинской теории романа. Век — значит речь идет не о семейном романе, нет, у него нет рамок, он должен воплотить то брожение мысли, ту жизнь чувства, которые совершаются всюду. Стало быть, и современный человек — это не тот или другой тип помещика или купца или столначальника, нет, это, скорее, тот, в ком совершаются духовные сдвиги, в ком воплощается вся внутренняя жизнь его «века». Не задумывает ли Пушкин патристическую оду, в духе Ломоносова: «Пою премудрого российского Героя?»<sup>7</sup>

Как раз наоборот! Пушкин, как и Шекспир, считает, что «век вывихнут» и что роман это настоящий роман, когда автор видит то, что увидел вскоре Мюссе, — «болезнь века». Татьяна прочитала в опустевшем доме своего возлюбленного те

...два-три романа,  
В которых отразился век,  
И современный человек  
Изображен довольно верно  
С его безнравственной душой,  
Себялюбивой и сухой,  
Мечтанью преданной безмерно,  
С его озлобленным умом,  
Кипящим в действии пустом.

(148)

<sup>7</sup> Ломоносов. Стихотворения. Изд. «Советский писатель», Л., 1935, стр. 172.

Это — собирательная характеристика Рене, Обермана, Адольфа, Чайльд Гарольда, может быть также Пелама и Глэввиля — героев только что прочитанного Пушкиным романа Э. Бульвера-Литтона. Но это — не одна лишь сущностная характеристика группы литературных персонажей. Здесь высказан принцип авторского подхода к основным героям романа и дано понимание образа современного человека.

Этот принцип — критический. Установить болезнь века, поэтический диагноз — вот задача романиста. Заслуживают внимания те романы, в которых этот диагноз решителен и точен.

Давая в пяти стихотворных строках концентрат нескольких романов, Пушкин создает образ несравненно более страшный, чем образы Рене, Адольфа, Пелама. «Безнравственный», «себялюбивый и сухой». Значит, слова «Мечтанью преданный безмерно» отнюдь не означают восторженного романтика. Они обозначают вялого фантазера, живущего одним воображением, не способного на истинное чувство. Ничем не согретый, не просвещенный духовно, этот интеллектуальный урод «С его озлобленным умом» движется, суетится, кипит «в действии пустом» — вот первая трагическая характеристика «лишнего человека».

Итак, пушкинская теория романа к концу 20-х годов приобретает вполне отчетливые формы: исходя из принципа «язык мысли», утверждая безыскусственность повествования, своего рода семейственность и простоту сюжета, Пушкин видит в романе философию целой эпохи и критическое постижение облика того человека, в котором бы наиболее глубоко были выражены современные ему искания и недуги.

Насмешливо упоминая Эмина, не удовлетворяясь повестями Карамзина, отвергая Булгарина, споря с Марлинским, Пушкин выдвигает свою положительную программу русского романа, которая в некоторой степени предвосхищала суждения Белинского о том, что такое роман и что не следует называть романом (на эффектах построенные произведения А. Дюма и Марлинского), о том, что роман — это «самая свободная форма», в которой с «беспощадной откровенностью» обнаруживается и «ужасающее безобразие», и «торжественная красота» жизни.<sup>8</sup>

Для Пушкина теория романа была сознательной и вдохновенной программой его художества. Он думал о романе, он спорил о романе, когда собирался писать и когда писал роман и романы.

«Мысль о романе, который бы поведал простую, безыскусственную повесть прямо-русской жизни, занимала его в последнее время неотступно, — вспоминал впоследствии Гоголь. — Он бросил стихи единственно затем, чтобы не увлечься ничем по сторонам и быть проще...».<sup>9</sup> Не менее живо вспоминал о том же и В. И. Даль, который в 1833 году сопровождал Пушкина из Оренбурга в Бердинскую станицу, где поэт разыскивал следы Пугачева и записывал воспоминания о его времени. Разговаривая с Далем, Пушкин настойчиво его убеждал: «Я на вашем месте сейчас бы написал роман, сейчас; вы не поверите, как мне хочется написать роман, но нет, не могу: у меня начато их три, — начну прекрасно, а там недостает терпения, не слажу».<sup>10</sup>

На этом пути создания романа следует обозначить около тридцати произведений, законченных, незаконченных, едва начатых и намеченных только в плане. Эти произведения отчетливо распадаются на три группы.

<sup>8</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 267. Подробнее об этом см. в главе «Белинский о романе» в кн.: А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи. Изд. «Советский писатель», М., 1958, стр. 36—56.

<sup>9</sup> Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 384.

<sup>10</sup> «Русский вестник», 1890, № 10, стр. 7.

Доводя до полной реалистической и сюжетной конкретности свою лирику, поэт создает прежде всего роман в стихах. За ним следуют исторический роман, незаконченный, и повести, более или менее тяготеющие к роману; «Капитанская дочка» — решительно лучшее русское произведение в повествовательном роде», по словам Гоголя,<sup>11</sup> — завершает этот цикл. Наконец, третья группа образуется незавершенными замыслами разных лет, в которых пробивается еще одно, совсем новое слово, так и не высказанное Пушкиным, досказанное за него уже позже.

## 2

Лирика Пушкина 20-х годов всё более и более становится реалистической лирикой: выветривается романтическая фразеология, жизненные ситуации проникают в стихи, образы приобретают и зримую, и бытовую, и душевную отчетливость. Наконец, последнее следствие — в лирике эмбрионально возникает сюжетность. Лирическое стихотворение пробивается к тому, чтобы стать небольшой поэмой или даже — романом в стихах.

Если в стихотворениях «Погасло дневное светило» или «Редает облаков. . .» — только воплощение мечтательной задумчивости и чувства, то в «Нереиде» — что-то вроде сцены из романа, с конкретной обстановкой, двумя действующими лицами, позами, действием и жестом. Маленький лирический набросок «В твою светлицу. . .» обнимает прошлое, настоящее и будущее. В другом случае в лирику вклинивается описание обыденного образа жизни:

Владею днем моим; с порядком дружен ум;  
Учусь удерживать вниманье долгих дум. . .

(II, 187)

Всё более и более лирика становится взволнованным повествованием. В стихотворении 1823 года — «Простишь ли мне ревнивые мечты» — ряд сцен, то данных намеком, то совершенно завершенных. Одна сцена:

Окружена поклонников толпой,  
Зачем для всех казаться хочешь милой,  
И всех дарит надеждою пустой  
Твой чудный взор, то нежный, то улылый?

Динамическое и контрастное развитие этой сцены:

Не видишь ты, когда, в толпе их страстной,  
Беседы чужд, один и молчалив,  
Терзаюсь я досадой одинокой;  
Ни слова мне, ни взгляда. . . друг жестокой!

И еще резче в действии, в романическом развитии той же сцены:

Хочу ль бежать. . .  
Заводит ли красавица другая. . .

Наконец, завершенные самостоятельные сцены, обставленные бытовыми подробностями. Первая из них начата в плане реальной требовательной беседы:

Скажи еще: соперник вечный мой,  
Наедине застав меня с тобой,  
Зачем тебя приветствует лукаво? . .  
Что ж он тебе? Скажи, какое право  
Имеет он бледнеть и ревновать? . .

<sup>11</sup> Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 384.

Вторая из этих сцен обозначает и время, и место, и обстоятельства изображаемого происшествия:

В нескромный час меж вечера и света,  
Без матери, одна, полуодета,  
Зачем его должна ты принимать?..

(300—301)

Вопросительные и повелительные интонации, интонации живого, встревоженного объяснения не только не придают условно-романтического обрамления, но, напротив, усиливают реалистически-повествовательный и трагедийный характер художественного произведения в целом.

Чисто лирическим является только заключительный аккорд.

Образы этого стихотворения — не выражение чувства, не лирические волны, а завершенные реалистические образы, какими бывают они в романе: наиболее сложный и реальный это женский образ, вполне объективный, социально обрамленный, жизненно противоречивый.

Светская красавица, приученная так ловко играть то одну, то другую роль, что трудно понять, когда она в маске, когда без маски, пренебрегающая не только условностями, но и приличиями, глубокая по натуре и способная безраздельно отдаваться своему чувству, — героиня этого «романа» (вроде Ирины из тургеневского «Дыма»), она больше приносит горя, чем радости, тому, кто ее любит и кто ею любим. И в глубине души ее (а мы проникаем до глубины ее души) — уныние и печаль.

«Соперник» — язвительный, шутливый, задорный светский человек. Но и он носит маску, скрывая свою отвергнутую страсть, он бледнеет, страдает втайне.

Тяжело человеку прямому, истинно страстному, которому ненавистны светская маскировка, двусмыслицы, кокетство, который жаждет полного, искреннего счастья, горько ему в этой «толпе» холодной и пустой. Горестной становится его любовь к замаскированной возлюбленной, ей «смешны» его мученья:

Не знаешь ты, как тяжко я страдаю.

(301)

Каждый из этих трех персонажей по-своему одинок.

Наряду с этими совершенно раскрытыми образами светской толпы, светской женщины, соперника и ревнивого любовника — образ матери, данный намеком, оставляет тоже какой-то след, образ матери, чрезмерно снисходительной и небрежной.

Перед нами — почти роман. В нем не меньше персонажей, чем в «Рене» и в «Адольфе».

Стихотворная форма служит музыкальным аккомпанементом, поднимающим до бурных восклицаний тревожные и взрывчатые чувства:

Ты так нежна! Лобзания твои  
Так пламенны!..

Она служит и другой цели — крайней сосредоточенности образов и сюжета, такой сжатости, когда «роман» вмещается на одной странице. Причем тут стихотворная форма? Ритм и рифма придают законченность и полноту содержанию двух строк, которое бы в прозе потребовало совершенно другого объема:

В нескромный час меж вечера и света,  
Без матери, одна, полуодета... .

Или:

Тебе смешны мучения мои... .

(301)

В стихотворении «Признание» совсем иного рода героиня и герой живет совсем другими заботами:

Но притворитесь! Этот взгляд  
Всё может выразить так чудно!  
Ах, обмануть меня не трудно!..  
Я сам обманываться рад!

Строй этих двух лирических стихотворений и образы их прямо противоположны: «голос девственный, невинный», «в умиленьи, молча, нежно Любуюсь вами, как дитя!». И ситуация совсем иная: «Мой ангел, я любви не стою!». Это другой роман с другими персонажами, с рядом живых бытовых сцен из другого, деревенского, поместного быта:

Когда я слышу из гостиной  
Ваш легкий шаг, иль платья шум...

\*

Когда за пальцами прилежно  
Сидите вы, склонясь небрежно...

\*

Когда гулять, порой в ненастье,  
Вы собираетесь в даль...

\*

И путешествия в Опочку,  
И фортепьяно вечером...

Нет в этом стихотворении одного сильного потока чувств. Как в реалистическом романе, здесь показаны колебания, оттенки, игра света и тени:

Вы улыбнетесь — мне отрада;  
Вы отвернетесь — мне тоска...

\*

Без вас мне скучно, — я зеваю;  
При вас мне грустно, — я терплю...

В «Признании» есть происшествия: «слезы в одиночку», «речи в уголку вдвоем», «путешествия в Опочку», есть выразительные жесты:

За день мучения — награда  
Мне ваша бледная рука.

Традиционное для лирики объяснение в любви в этом и многих стихотворениях Пушкина дается в разговорной взволнованно-путливой и естественно-непоследовательной форме:

И в этой глупости несчастной  
У ваших ног я признаюсь!

(III, 28—29)

Так в лирике Пушкина, до начала работы над «Онегиным» и в период этой работы, органически формировалось и выступало здесь и там нечто подобное роману в стихах. Это реалистическая лирика, в которой гнездятся образы и мотивы романа. От этой лирики прямо рождается роман в стихах, реалистический роман, более лирический, чем все романтические романы.

В стихах, о которых только что шла речь, нет образа автора-поэта, словно поэт говорит о ком-то другом: и ревнивец, и мечтающий быть обманутым, и покорный ее воле, сжигающий ее письмо, сами стихов, может быть, и не пишут. Зато автор, персонаж «Евгения Онегина», — поэт, он постоянно занят своим поэтическим трудом, он больше всего занят этим, он вводит читателя в свою поэтическую келью, в которой на глазах



у читателя задуман, сложен и завершен роман в стихах. Влюбленный в свой труд, он с ним расстаётся с такой грустью, с какой, может быть, в лирических стихах еще не была представлена разлука с возлюбленной.

Автор так же описывает свой образ жизни, как и образ жизни своих героев, постоянно противопоставляя себя и Ленскому, и Онегину. Только что сказав о том, как пишет Ленский стихи, полные «истины живой» и обращенные к Ольге, только что усмехнувшись по поводу назидательного призыва: «Пишите оды, господа», намекнув, что Ольга не стала бы и слушать оды, а истинное счастье — быть услышанным «Красавицей приятно-томной» (VI, 86, 87, 88), автор противопоставляет себя и поборнику одописания Кюхельбекеру, и блаженству Ленского. Перед нами — реалистический образ поэта, сквозной образ романа в стихах. Начиная с посвящения, это — образ человека с открытой дружественной душой, живущего своей поэзией, обращенной к людям.

Творчество поэта захватывает всё: и ночи неустанного труда, и вольное чувство «легкого вдохновения», и состояние совершенной внутренней напряженности, и ум, и сердце. Этот ясный взгляд органически сочетает лирическую и эпическую стихию: светлым взглядом автор увидел природу, быт и героев своего романа.

Образ автора — во внутреннем движении и притом движении разнородном. Обращения к прошлому, сопоставления создают поэтическое движение образа:

Таков ли был я, расцветая?  
Скажи, Фонтан Бахчисарая!

(VI, 201)

Резкие контрасты содержат историю романтика, ставшего реалистом, историю мечтателя, усвоившего «мятежную науку», читавшего свои стихи в кругу заговорщиков — будущих декабристов, глубоко потрясенного их разгромом: «Иных уж нет, а те далече» (525, 190).

Сложный путь проходит автор, изведавший разочарование, отчаяние, даже озлобленность, переживший всё, что составляет душу его героев:

Я был озлоблен, он угрюм...  
В обоих сердца жар угас...

(23)

И Ленский, и Онегин тем более открыты автору, что он передумал и выстрадал всё, что пережили мыслящие его современники. Но от романтических иллюзий и от гнетущего скепсиса он освободился. В содружестве и неустанном труде нашел он свой путь. И может взглянуть теперь и на себя самого, и на них — со стороны.

Современные Пушкину писатели и он сам часто выдавали свои произведения за совершенно достоверные истории, за чьи-то дневники, записки, мемуары, за рассказ досужего наблюдателя, точно за протокольный поэт, за связку писем, найденных на чердаке. Скрыть процесс творчества, сделать его неприметным! В «Евгении Онегине» совершенно наоборот: не скрывается нисколько, что это — сочинение, вся история работы писателя, от первоначального смутного замысла, включая сложение стихов, до грусти, которая овладевает им, когда приходится расстаться с истинным и верным другом:

Прости ж и ты, мой спутник странный...  
...живой и постоянный,  
Хоть малый труд. Я с вами знал  
Всё, что завидно для поэта...

(139, 140)

В последних строках восьмой главы особенно полно раскрывается образ труженика, гениального и неустанного, влюбленного в свой труд.

Настежь распахнутые двери в мастерскую поэта, это существенным образом связано с жанром. Странно было бы верить, что, при таких ритмах, такой рифмовке, таком блеске в каждой строке, это всё записано со слов какого-нибудь армейского штабс-капитана или Ивана Петровича Белкина. Нет, стихи говорят сами за себя, стихи — сами по себе — своего рода исповедь поэта.

И все-таки «Евгений Онегин» — менее всего «исповедь сына своего века». Даже образ автора взят отчасти и со стороны, объективно. Главное же — он на втором плане, это постоянный активный резонанс противоположным ему образам первого плана.

Строение романа в стихах — в сцеплении контрастов, — так мыслит автор, так живут его стихи. Недаром в одной и той же строфе лирическое ядро сочетается постоянно с насмешливой концовкой, и наоборот — с шуткой, самой забавной, смыкается в концовке самая глубокая грусть. Логика поэтического строя стихов — противоречивая, капризная, вольная.

А. Г. Цейтлин в очень интересном очерке истории русского романа удачно противопоставил сконцентрированный эмбриональный психологизм Пушкина раскрытому психологизму позднейших романистов:

В какую бурю ощущений  
Теперь он сердцем погружен!

(168)

И Лермонтов, еще гораздо больше Тургенев, Достоевский, несравненно больше Лев Толстой раскрыли бы скобки, распространили бы сжатую пушкинскую «формулу».

«И тем не менее, — говорит А. Г. Цейтлин, — психологическое искусство Пушкина необычайно значительно. Автор „Евгения Онегина“ первым в русской литературе утверждает принцип духовного единства личности».<sup>12</sup> Глубокое понимание человеческой личности сочетается в романе в стихах с подлинным пониманием типичного, с обобщенным образом России, данным в конкретных образах персонажей романа.

Роман в стихах — реалистическое произведение не только в смысле жизненной логики раскрытия характеров, но и в смысле бытовой детализации. Эти детали несравненно многочисленнее и активнее, чем в романтическом романе. Но Пушкин, остерегавшийся мелочной (как он ошибочно считал) детализации Бальзака, изображает подробности крупным планом, насыщая каждую из них юмором, лирикой или сатирой. Как живет перед читателем опустевший дом Онегина, сохранивший следы его жизни, как живут детали ларинского быта! В ряде случаев поэт ближе к Гончарову, чем к Лермонтову как романисту:

Шипел вечерний самовар...

Или:

Везут домашние пожитки,  
Кастрюльки, стулья, сундуки,  
Варенье в банках, тюфяки,  
Перины, клетки с петухами...

(70, 152)

Но и обобщение не менее сильно в «Евгении Онегине». Сквозное действие решительной критики господствующих порядков и нравов упирается в содержание той десятой главы, от которой немного сохранилось. Общий смысл ее, однако, восстановить можно — это широкое и

<sup>12</sup> А. Г. Цейтлин. Мастерство Тургенева-романиста. Изд. «Советский писатель», М., 1958, стр. 14.

смелое обозрение той политической эпохи, которая в болес узком плане частной жизни дана в романе в стихах.

Совершенно в духе позднейших высказываний Беллинского Пушкин создает свой роман в стихах как жанр в высшей степени свободный. Свободный во всех отношениях. С первых дней работы мысль о цензуре угнетает поэта, но он решает писать, не думая о ней, заведомо не надеясь свое произведение напечатать. Лишь бы никаких рамок не чувствовать! В дальнейшем приходится жертвовать многим нужным, многое урезать, но то, что сказано, сказано вольно, от себя. Свободным является стилистический строй романа. Вольные переходы от лирики к эпосу, от значительного к шутливому, и обратно. Вольный строй речи и автора, и его героев.

Даже в прозаическом романе редко встретится, а до Пушкина и вовсе не встречалась, такая естественная, словно на досуге застенографированная болтовня:

Да вот... какой же я болван!  
Ты к ним на той неделе зван. —

#### XLIX

«Я?» — Да, Татьяны именины  
В субботу. Олинька и мать  
Велели звать, и нет причины  
Тебе на зов не приезжать. —  
«Но куча будет там народу  
И всякого такого сброду...»  
— И, никого, уверен я!  
Кто будет там? Своя семья.

(93—94)

В современной ему журналистике Пушкин подвергался такого же рода нападкам, каким немного позднее подвергался Бальзак. Бальзака упрекали в том, что светская дама в его романе употребляет вульгарные слова.

Побывавший «Под небом Шиллера и Гете» (35) романтик и поэт сам себя называет болваном. Он употребляет союз «и» в качестве восклицательного междометия. Возможно ли это? Пушкин, как и Бальзак, слышал не условную речь, внушаемую гувернерами, а живую речь высшего круга своего времени. Вот откуда брались его лексические вольности:

Люблю я дружеские враки...

(93)

Лексический диапазон «Евгения Онегина» — шекспировский диапазон. В соответствии с этим, о чем угодно говорится в «Евгении Онегине»: о модных и вышедших из моды романах, о поэтах, философах, экономистах, историках всего мира, о бытовом укладе во всех сферах России того времени, о нарядах, о сельском хозяйстве, промышленности и торговле:

Всё, чем для прихоти обильной  
Торгует Лондон щепетильный  
И по Балтийским волнам  
За лес и сало возит нам...

(14)

Словом, перед нами язык реалистического романа в таком развитии, что трудно в этом отношении это произведение перещеголять. Истомина, портреты Татьяны, Ольги, Ленского, блюдечко с вареньем, осень и весна — всё так зримо, так виртуозным образом увидено!

Почему же, удивительное дело, «Евгений Онегин» остался единственным романом в стихах? Почему Пушкин и не думал продолжать в том же

роде? Почему романа в стихах не создал Баратынский — автор «Бала»? А потом? Или автор «Героя нашего времени» не владел поэтической формой?

Как в недрах лирики 20-х годов уже формировался роман в стихах, так в недрах этого романа гнездилась всё более упорная творческая мечта о его прозаическом собрате:

И, Фебовы презрев угрозы,  
Унижусь до смиренной прозы;  
Тогда роман...

(57)

Как бы многообразен и гениален ни был роман в стихах, созданный Пушкиным, сколько бы в нем ни таилось свернутых сил для дальнейшего развития русского романа, все-таки это был еще не совсем тот жанр, который насущным образом нужен был русской культуре, который бы вполне отвечал потребностям времени. И Пушкин сознавал это превосходно.

Пушкин очень резко противопоставлял стихи и прозу и видел в стихах некоторую условность и своего рода непоследовательность на том новом пути, на который он вступил и который мы называем теперь реализмом.

«Унижусь до смиренной прозы». Да, в известном смысле автор «Руслана и Людмилы» себя обеднял, ограничивал, унижал, отстраняя то блистательное оружие ритма и рифмы, которыми он так по-своему и так победоносно владел. В обширном произведении, в романе, то и другое искрилось и жило не в меньшей степени, чем в сонете.

Но в создании нового искусства, «языка мысли», в полном сочетании «метафизики и поэзии» необходимым этапом было — образовать поэзию, «освобожденную от условных украшений стихотворства» (XI, 73).

Пушкин до последнего вздоха своего остается стихотворцем, но важнейшую свою задачу с конца 20-х годов он видит в создании русской прозы и русского прозаического романа.

### 3

Формирование прозаического стиля Пушкина проходит два этапа. На первом из них образуется стиль повести, достигающий полного совершенства. На втором пробивается нечто новое, и это новое остается незавершенным.

Все, писавшие о стиле Пушкина, имели в виду то, что обозначено здесь как первый этап, и в последнем прозаическом произведении Пушкина, в «Капитанской дочке», вполне обоснованно находили его наиболее полное выражение.

Об этой завершенной прозе Пушкина, однако, сложилось два прямо противоположных суждения. А. С. Орлов считал простоту основным свойством пушкинской прозы,<sup>13</sup> та же мысль была тщательно обоснована А. Лежневым. По его мнению, такая «нагота простоты» пикем ни до, ни после Пушкина с такой последовательностью не была осуществлена.<sup>14</sup> К этому взгляду на прозу Пушкина в полной мере присоединился и Г. А. Гуковский: «Пушкинская проза прежде всего точна, ясна, логична... Она избегает сравнений, метафор, распространений как синтаксических,

<sup>13</sup> Академик А. С. Орлов. Язык русских писателей. Изд. АН СССР, М.—Л., 1948, стр. 55.

<sup>14</sup> А. Лежнев. Проза Пушкина. Гослитиздат, М., 1937, стр. 24.

так и тематических. Ее идеал и предел — нераспространенное простое предложение». <sup>15</sup>

Противоположное понимание стиля пушкинской прозы неоднократно высказывал В. В. Виноградов, отрицавший наличие в ней прямых смысловых связей и устанавливавший взаимоотношение «намеков», «недоговоренности», «умолчаний». <sup>16</sup> «Быт, современная действительность, — писал В. В. Виноградов, — облекали пушкинское слово прихотливой паутиной намеков, „применений“ (allusions). Слова, изображая свой литературный предмет, как бы косили в сторону современного быта, подмигивали на него». <sup>17</sup>

Чтобы разъяснить эти противоречивые выводы исследователей, нужно прежде всего иметь в виду, что в завершенной прозе Пушкина, в его повестях, существуют свои внутренние различия стиля. «Станционный смотритель» и «Пиковая дама», «Арап Петра Великого» и «Капитанская дочка» с точки зрения стиля далеко не одно и то же. Простота стиля «Станционного смотрителя» определяется душевной простотой заглавного героя, его быта, простотой сюжета, простодушного рассказчика и воображаемого автора.

Крайняя сжатость сочетается с такой непринужденностью изложения, что остается почти неприметной. Автор не сжимает, не урезает себя: он так мыслит, сосредоточенно и точно. Впрочем, у этой повести три разные автора: первый из них — прежде «находившийся в мелком чине», потом ставший титулярным советником А. Г. Н., рассказавший случай из своей жизни второму — простодушному провинциалу, записавшему рассказ, Ивану Петровичу Белкину. Ну, и третий — автор «Евгения Онегина». Повествование не переходит от одного к другому, от другого к третьему, не троится, не распадается. Напротив, всё изложено совершенно в одном духе, чинно и чисто. Первый автор нужен как действующее лицо, как путешественник, изъездивший Россию «по всем направлениям» и запросто беседующий и с Выриным, и с его дочкой: сперва это молодой человек, очарованный Дуней, через три или четыре года это уже человек более любознательный, чем восторженный, способный глубоко сочувствовать чужому горю; еще через несколько, может быть через десять, лет воспоминания, прошлое глубоко его волнуют, он нарочно сворачивает с пути, тратится, теряет время, чтобы побывать в давно знакомом месте, где теперь нет уже и станции; его поражает мысль, что он проходит через те самые сени, «где некогда поцаловала» его «бедная Дуня». Мысли о смерти, о горе, о раскаянии, о судьбах людей, о любви истинной и мнимой ранят его сердце, бесхитростное и полное печали. И он рассказывает Ивану Петровичу грустную историю старого смотрителя, как рассказывалось и рассказывается в глуши в осенние и зимние вечера немало историй. Иван Петрович, «кроткий и честный», был охотник и до чтения, и до слушания историй. Его ясность и его простодушие нужны третьему автору, который сочетал их со своей тончайшей культурой, со своим гением.

Гете, Шатобриану, Констану, Мюссе нужны были в роли рассказчиков Вертер, Рене, Адольф, Октав, которые говорили о себе самих и что-то совершенно родственное их авторам, а Пушкину понадобилось глубокое, органическое единение с наивным деревенским жителем, трепетавшим от одного слова «сочинитель»; так создавались повести о гро-

<sup>15</sup> Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. Гослитиздат, М., 1957, стр. 335—336.

<sup>16</sup> В. В. Виноградов. Стиль «Пиковой дамы». «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», т. II, 1936, стр. 140.

<sup>17</sup> В. В. Виноградов. О стиле Пушкина. «Литературное наследство», кн. 16—18, 1934, стр. 136.

бовщике, о старом смотрителе, о странном замужестве одной и о прихотях другой провинциалки.

В «Пиковой даме» дело обстоит иначе. Сжатость повествования здесь замыкает в тесные клеточки сложные и взрывчатые движения мыслей и чувств.

«В это время кто-то с улицы взглянул к нему в окошко, — и тотчас отошел (1). Германн не обратил на то никакого внимания (2). Через минуту услышал он, что отпирали дверь в передней комнате (3). Германн думал, что денщик его, пьяный по своему обыкновению, возвращался с ночной прогулки (4). Но он услышал незнакомую походку: кто-то ходил, тихо шаркая туфлями (5). Дверь отворилась, вошла женщина в белом платье (6). Германн принял ее за свою старую кормилицу и удивился, что могло привести ее в такую пору (7). Но белая женщина, скользя, очутилась вдруг перед ним, — и Германн узнал графиню!» (8) (VIII, 247).

Семь предварительных звеньев ведут к восьмому. 1-е и 2-е, 3-е и 4-е, 6-е и 7-е — парные звенья. В каждой из этих пар 1-е звено — впечатление, зрительное или слуховое, а 2-е — трезвое, бытовое осмысление этих впечатлений, как будто бы самых обыденных.

Старший современник Пушкина, романтик Вашингтон Ирвинг в новелле «Жених-призрак» в оболочке средневековой фантастики насмешливо развенчивает мнимый призрак. В «Пиковой даме», наоборот, очень реально, жизненно, из бытовых и психологических звеньев выходит призрак отнюдь не смешной и не бутафорский. Цепочка этих звеньев ведет и дальше к основным событиям повести и к таким непосредственно примыкающим к этому эпизоду деталям: «Германн был чрезвычайно расстроен», «пил очень много в надежде заглушить внутреннее волнение», «но вино еще более горячило его воображение» (247). (Так же Достоевский будет реалистически мотивировать кошмар Ивана Карамазова). Итак, призрак — естественное следствие душевного состояния Германна. И во всем этом эпизоде двойной логический ход — более внутренних и более внешних событий. Мысль о том, что это, вероятно, пьяный денщик, старая кормилица, обыденные ассоциации только временно приглушают то «чрезвычайное» (любимое слово Достоевского) расстройство, которое все-таки выходит наружу.

Совершенно ясная сжатость повествования достигается в «Пиковой даме» тем, что положение героя повести и напряженность сюжета нагнетают в самое простое выражение большой и волнующий смысл: «Германн услышал ее торопливые шаги» (240). Это Лиза поднимается к себе по лестнице, думая застать Германна в своей комнате. Эпитет «торопливые» вводит читателя во внутренний мир девушки, встревоженной и влюбленной. Сила эпитета — в ясной логике повести в целом.

Повествование очень действенно. И короткие обособленные предложения резко, как бой часов, обозначают чередование происшествий, таким образом обособленных, но логически вытекающих друг из друга: «Дверцы захлопнулись. Карета тяжело покатила по рыхлому снегу. Швейцар запер двери. Окна померкли... Карета подъехала и остановилась. Он услышал стук опускаемой подножки. В доме засуетилась» (239, 240).

В полном соответствии с этим внутренний монолог и описание душевных состояний героев не только лаконичны, но и крайне отчетливы. В самую страшную и тревожную минуту своей жизни Лиза думает: «... не любовь! Деньги...» (245). Так же абсолютно ясно, что думает и что чувствует в это самое время Германн: «Одно его ужасало: невозвратная потеря тайны, от которой ожидал он обогащения» (245).

Даже раздвоенность, колебания приобретают в стиле Пушкина отчетливый логический рисунок: «... с трепетом вошла к себе, надеясь найти там Германна и желая не найти его» (243). Так же в повести «Дубровский»: «... но колебалась в одном: каким образом примет она признание учителя, с аристократическим ли негодованием, с увещаниями ли дружбы, с веселыми шутками, или с безмолвным участием. Между тем она поминутно поглядывала на часы» (204).

Мысли обеих героинь прояснены пушкинской совершенной отчетливостью. При этом лучше обнаруживает их чувства не то, что они думают, а то, что они делают: «Между тем она поминутно поглядывала на часы».

Значительным достижением В. В. Виноградова в понимании пушкинской прозы является его теория «субъектных форм». Эта теория очень плодотворна в том отношении, что обращает внимание на обстоятельство, существенное и прежде не замеченное: кроме рассказчика, кроме собственной ему манеры говорить, есть нечто более тонкое — его индивидуальное восприятие действительности, что-то от его я, прилипающее ко всему, о чем он говорит.

Такого рода разные окраски и рассматривает В. В. Виноградов. Но эти разные окраски не нарушают ни логической прямоты произведения, ни совершенной его ясности.

Внимание к образу рассказчика выделяет нечто существенное, но не сразу приметное в повестях Пушкина. Так, в повести «Выстрел» герой — не только мрачный и мстительный Сильвио, не только беспечный граф, не только его красавица жена. Едва ли не примечательнее второго и третьего, а может быть, и первого из них — романтический настроенный молодой офицер И. Л. П., привязчивый, восторженный, внимательный к людям и любящий общество людей. Вот он, уже в более зрелом возрасте, попадает в захолустье и «бедную деревеньку». Одиночество, грусть, бескнижие его угнетают: «... коль скоро начинало смеркаться, я совершенно не знал, куда деваться». Лучшее, до чего он может теперь додуматься, это «ложиться спать как можно ранее, а обедать как можно позже», так укорачивается вечер. Вот гамма чувств И. Л. П. в это время: «песни баб наводили на меня тоску», от наливки «болела у меня голова», «побоялся я сделаться... горьким пьяницею», его угнетают соседи, «коих беседа состояла... в икоте и воздыханиях» (71). Заглядывая в этот не особенно приметный уголок повести, мы попадаем совершенно в чеховский мир. У Пушкина это контраст той страстной и бурной сцене, рассказ о которой поразит смиренного провинциала.

Но не только общий колорит, а и язык Пушкина в этом случае заключает в себе завязи именно чеховского языка, предвидение реализма совершенно будничного и насыщенного неукротимым бунтом против серости житейских будней. И персонаж И. Л. П., который в этом уголке повести представлен в своем самом естественном виде, — предшественник многих чеховских персонажей. В других же частях повести иного рода мир, мир шумного офицерства, Сильвио, одержимого его страстью, беспечного и богатого графа, отстраняет смиренного рассказчика, — читатель почти забывает о нем.

Нередко Пушкин прибегает к опрокинутым фразам, самое строение которых обозначает связь двух авторов. «Под его надзором на двенадцатом году выучился я русской грамоте», — простодушно сообщает Петруша Гринев. Но кто это прибавляет тут же: «и мог очень здраво судить о свойствах борзого кобеля»? «В это время батюшка нанял для меня француза, мосье Бопре...». Петруша ли продолжает: «... которого выписали из Москвы вместе с годовым запасом вина и прованского масла»? Такой сухой и ясный сарказм изобличает ум несколько иного склада. Что быв-

ший солдат и парикмахер «приехал в Россию pour être outchitel,<sup>18</sup> не очень понимая значения этого слова», что «за свои нежности получал он толчки, от которых охал по целым суткам», — опрокинутые фразы по-проще. Тут же и смежные предложения оживлены опрокидыванием смысла: «Доложили, что мусье давал мне свой урок. . . В это время Бопр спал на кровати сном невинности. Я был занят делом, . . . прилаживал мочальный хвост к Мысу Доброй Надежды». Тут же и цельные выражения с двойным смыслом, но с иронией кристально ясной: «Увидя мои упражнения в географии. . .» (279, 280).

Слова «надобно привыкать к службе» приобретают опрокинутое значение в такой связи: «Зурин пил много и потчивал меня, говоря, что надобно привыкать к службе» (283).

Самые простые выражения приобретают новое значение и новую жизнь, уплотняют склад повести и обогащают ее смысл, сохраняя и простоту, и ясность.

Часто говорится о том, как понравилось Л. Н. Толстому быстрое начало: «Гости съезжались на дачу. . .». Действительно, такой зачин, прямо вводящий читателя в действие, характерен для пушкинской прозы, начиная с «Надиньки» (1819) и включая почти такое же начало к «Пиковой даме» (1833): «Однажды играли в карты. . .», а также к «Запискам молодого человека: «4 мая 1825 г. произведен я в офицеры. . .» или «Участь моя решена. Я женюсь. . .» к одноименной повести и др.

Однако в завершенных Пушкиным повестях зачин неторопливый, обстоятельный: «Несколько лет тому назад в одном из своих поместий. . .», «В одной из отдаленных наших губерний. . .». Зачин «Отец мой Андрей Петрович Гринев в молодости своей. . .» (10, 109, 279) в своем роде — воинственный зачин. Это стиль провинциальных записок, бесхитростных воспоминаний, неторопливых, обстоятельных.

Действенная, насыщенная иронией, необычайно сжатая проза Пушкина и в этих зачинах особенно отстаивает свою главную задачу — ясность. Крайне ясные смысловые связи, сжатость и совершенная простота — общее свойство пушкинской прозы, и это роднит ее с прозой исторических сочинений, критических статей и писем Пушкина. Однако это не значит, чтобы проза в разных повестях была бы однообразна: в «Пиковой даме» она достигает такой энергии, такой слаженности смежных движений мысли, пересечений, конфликтов, каких в «Станционном смотрителе» нет. Тем более, конечно, художественная проза отличается от прозы научной.

Сильное волнение вызывают у читателя обычно самые простые обстоятельства, самая их простота поражает. Так, в «Арапе Петра Великого» встреча в трактире действует несравненно сильнее, чем только что описанная разлука с возлюбленной.

Строй пушкинской прозы органически связан с образами его повестей и прерванного на первых главах романа «Арап Петра Великого». Даже наиболее сложные образы Петра, Германна, Троекурова, Пугачева построены каждый на своей единственной доминанте, смягченной другими человеческими свойствами. Гениальный преобразователь, весь сосредоточенный на своем великом деле, в то же время добрый, благодушный человек, семьянин, верный друг, шутник и забавник. Суровый одному, поглощенный идеей обогащения, в то же время и впечатлительный человек, не вынесший катастрофы. Барин-самодур, но с широкой русской душой, стиснутой его самодурством. Вольный орел, вдохновенный вожак восставшего крестьянства, в то же время и просто хитрый мужик, то памятный на доброе, то жестокий.

<sup>18</sup> Чтобы стать учителем (франц.).



В своих повестях Пушкин отходил от «мольеровского», но не подходил к тому, что он сам считал «шекспировским» изображением человека (XI, 140). Принципы лаконизма, простоты, кристальной ясности тормозили его на пути создания в прозе образов, подобных Евгению Онегину или Евгению — герою «Медного всадника». Ни Чаадаев, ни Пестель, ни Баратынский, ни Кюхельбекер, ни А. П. Керн, ни А. О. Россет, ни А. Ф. Закревская не могли войти в пушкинские повести.

В стихотворении «Простишь ли мне...» более сложные, более аналитически раскрытые образы. Создавая свои повести, Пушкин сворачивает с пути социально-психологического романа, который уже был перед ним. В повестях, особенно «Выстрел», «Метель», «Дубровский», очень сильно сказывается в сюжете авантурный элемент, порою построенный на таких эффектах, которые, казалось бы, находятся в противоречии с принципом совершенной простоты. На самом же деле, наоборот, когда обнаруживается истинное лицо загадочного Сильвио, когда Бурмин делает предложение собственной своей, законной жене, когда тихий гувернер вдруг оказывается атаманом разбойничьей шайки, то шутливые, бесхитростные эффекты такого рода как раз соответствуют внутреннему строю и стилю повестей.

Во всех вариациях своего жанра Пушкин достигает подлинной народности. Он не зря сворачивает с пути. Он предпочитает говорить о Дуне Выриной и о Маше Мироновой, а не о Керн, не о княгине Волконской. Ему тесно в узком кругу читателей, он обращается к несравненно более широкому кругу.

Повести были могучим противодействием претенциозности в литературе, они определяли ту доминанту естественности, то сопротивление фразерству, которые будут иметь такое значение для Гончарова, Тургенева и Л. Толстого.

Большие социальные темы, особенно темы «Арапа Петра Великого», «Дубровского», «Капитанской дочки», образы Самсона Вырина, Пугачева, даже мимолетные образы кузнеца Архипа, мужественного рыжего Мити оставляли чрезвычайно глубокий след.

«Пиковая дама» — повесть, которой было тесно в рамках крайнего лаконизма, впрочем придающего ей столько же блеска, сколько шлифовка придает блеска алмазу. Тесно образу Германна — мы хотим узнать, как сформировался такой тип человека, пристально заглянуть в его душу. Не преждевременно ли обрывается повествование? В «Пиковой даме» скрыт крайне сжатый роман. И он упирается в свои рамки, они не поддаются, повесть не перерастает в роман. Внутренняя форма «Пиковой дамы» в духе романа, но во внешней форме роман не осуществлен. Сжатость словесного строя органически связана с такой сюжетной и образной сжатостью, которые исключают бытовую, психологическую, сюжетную детализацию, полноту раскрытия многообразного жизненного опыта писателя. А это — обязательные признаки романа.

#### 4

Д. С. Лихачев в статье «Об одной особенности реализма» обосновал очень плодотворную мысль: «Реализм связан с постоянным расширением сферы изображаемого и «не терпит системы канонов».<sup>19</sup> Реализм — это неизбежное нарушение того, что отстоялось, сформировалось. Приток незатихающей жизни постоянно размывает одно и образует другое. Именно так обстоит дело с жанрами прозаического повествования в творчестве Пушкина.

<sup>19</sup> «Вопросы литературы», 1960, № 3, стр. 66, 67.

Второй пласт стилистического мастерства Пушкина возникает не после первого, а внутри первого, одновременно с ним, в пререкании с ним.<sup>29</sup>

В восприятии действительности, в мышлении, в языке писателя образуется нечто не только новое, но и противоположное стилю «Капитанской дочки». Стиль повестей Пушкина — одно, несколько иное — стиль пушкинского романа. Если язык романа нечаянно пробивается в повесть, то это нарушает ее характер, и это вторжение автором устраняется. В рукописи «Арапа», который ничем не нарушает строя повестей, отвергаются взятые вне действия мечты, размышления, воспоминания Ибрагима, в «Станционном смотрителе» — детальный анализ чувства, испытанного путешественником, когда он поцеловал Дуню, в «Пиковой даме» — обстоятельства предьстории предполагаемой героини, в «Капитанской дочке» — подробности отношений Гринева и Маши. Вычеркивается всё, что нарушило бы строгую логику действенного повествования. Роман — дело совсем другое. То, что было бы «лишним» в повести, в романе оказывается в составе самого главного: размышления героев, детальный анализ чувства, обстоятельные предьстории, подробности человеческих отношений и пр. Незримо «вычеркиваются» в повести сложные характеры, душевные трагедии. В повести не ставится задача изобразить того, в ком «отразился век».

Работа над прозаическим романом осталась незавершенной. Исторический роман «Арап Петра Великого», начатый в духе монументальной естественности и безусловного лаконизма, оборвался на первых главах. Образы «новорожденной столицы» и по-домашнему изображенного Петра, при всей силе того и другого, так и не вошли в действие. У автора явно не созрел интерес к стрелецкому сыну Валериану и к бедной его возлюбленной, не обученной грамоте боярской дочке. Оборвался и другой исторический роман из недавнего прошлого — «Рославлев». В нем был задуман женский образ, выходящий из рамок пушкинских повестей, образ очень смело мыслящей и способной смело действовать русской девушки-патриотки.

Всё остальное — только планы, замыслы, первые сцены, черновики. И все-таки новый этап пушкинского стиля, противоположного обоим вариантам стиля его повестей, выступает отчетливо.

На место точного эпитета, который обращен к самой сущности предмета («надменный в сношениях с людьми»; VIII<sub>1</sub>, 162), появляется и главное место занимает эпитет, обозначающий нечто изменчивое, подвижное, условное, захватывающее одну сторону предмета. Такой эпитет может более характеризовать думающего, чем того, о ком думают («она уморительно смешна»; 39).

Синтаксис становится более разветвленным, более аналитическим. Появляются даже небольшие нагромождения однородных придаточных предложений («как по обязанности, как зять к капризной теще, не как любовник», «Та, которую любил я... , которую везде... , с которой встреча»; 406). В повестях речь героев всегда движет сюжет в его наиболее многозначительных звеньях, в черновиках романов появляется другое — типический говор гостиной, в котором только пробиваются взаимоотношения персонажей. Довольно пространны салонная болтовня в отрывках «Гости съезжались на дачу», «Мы проводили вечер на даче». Пустые светские шутки, случайные реплики задремавшего гостя, общий говор («Тут пошли толки: иные называли... , другие... , третьи...»; 420). Что-то вроде салона Анны Павловны Шерер в «Воине и мире». В «Романе в пись-

<sup>29</sup> Более подробно черновики и планы романов Пушкина рассмотрены в главе «Пушкинские замыслы прозаического романа» в книге А. В. Чичерина «Возникновение романа-эпопеи».

мах» — светская болтовня в ответах Саши. Эти новые свойства пушкинской прозы органически связаны с новым строем образов, сюжетов, идей.

Лиза «Пиковой дамы» — бедная девушка, униженная и своим положением приживалки, и тем, что не ее, а деньги страстно полюбил Германн. Совершенно иначе задуман образ Лизы, героини «Романа в письмах»: у нее болезненное самолюбие, ее обижает деликатность богатых родственников, она убегает из Петербурга от любимого ею и влюбленного в нее человека. Обещая откровенность, она скрывает от подруги свои истинные чувства. Мотивы ее действий и ее слов всегда запрятаны; как она поступит — не угадаешь. Это «создание пренесчастное», сердце ее, «от природы нежное, час от часу более ожесточалось» (45). Эта Лиза не только несравненно начитаннее, но и умнее той Лизы или Маши Троекуровой, она остро, скептически и уверенно рассуждает не только о Ричардсоне и о Вальтере Скотте, но о Вяземском и о... Пушкине. Книжки не открывают ей новый, таинственный мир, как Татьяне, она с романом в руках совершенно в своей сфере. Она смотрит свысока на Ричардсона, на Ламартина, ей кажутся наивными пометки ее возлюбленного на полях когда-то прочитанных им романов. А ведь это пишется в период между седьмой и восьмой главой «Евгения Онегина». Только что Таня с робким трепетом вглядывалась в «Черты его карандаша» (VI, 149).

Трагедия Лизы, в своей основе, социальна. Она — обедневшая аристократка, а ее «рыцарь» — «внук бородатого миллионщика» (VIII, 49), дворянин нового пошиба. И в основе ее болезненной мнительности — глубокая тревога: «Он добьется моей любви, моего призвания, — потом размыслит о невыгодах женитьбы, уедет под каким-нибудь предлогом, оставит меня, — а я...» (51).

В ряду наиболее значительных женских образов Пушкина — явно противоположный Татьяне образ Зинаиды Вольской. Этот образ возник в лирике, в стихотворениях «Портрет», «Наперсник», «Когда твои младые лета». Уже в первом из этих стихотворений «бурные страсти» и «пылающая душа» порождают сравнение, заключающее философскую гиперболу:

И мимо всех условий света  
Стремится до утраты сил,  
Как беззаконная комета  
В кругу расчисленном светил.

(III, 112)

Два следующие стихотворения — задушевнее и проще. Но становится всё сосредоточеннее необычный для лирики, объективно-любопытный взгляд поэта:

Твоих признаний, жалоб нежных  
Ловлю я жадно каждый крик...

\*

Один, среди толпы холодной,  
Твой страданья я делю...

(113, 205)

Необузданно вольная и пришибленная, изнемогающая человеческая душа. Основная мысль этого образа тесно связана со всё более волнующей Пушкина мыслью о вольности, независимости всякого человека и прежде всего — поэта: так первая тема импровизации в «Египетских ночах» соприкасается со второю темой Клеопатры, обе темы связаны с образом Зинаиды Вольской.

Реалистическое воплощение этого образа в двух отрывках — «Гости съезжались на дачу» и «Мы проводили вечер...». Начало первого из этих произведений сразу вводит читателя в середину движущихся событий...

Динамично дан портрет героини романа. И всё же дальнейшее изображение гораздо менее сюжетно, чем в любой из повестей. Вольская, душевно порывистая, неугомная в своих исканиях, пренебрегающая приличиями высшего света, наивное дитя и опытная светская дама. Ее трагедия не только в том, что она подвергается гонениям со стороны чопорных блюстителей благоприличия, но и в том, что никто не может разделить ее чувства, глубокие и бурные, ее окружают люди холодные и пустые; более того, она сама не знает, чего хочет, и совершенно запуталась в себе самой. Она мечется. Второй из этих отрывков примыкает к первому и разъясняет пушкинское понимание темы Клеопатры: «Но мужчины 19 столетия слишком хладнокровны, благоразумны...», — говорит Вольская, уже разошедшаяся с мужем. И ее «нет», означающее, что она не откажется от подражания Клеопатре, выражает ее твердость, покаявает, что у нее «довольно гордости, довольно силы душевной» (VIII, 425). Нужно ли говорить, что в роли Клеопатры XIX века она остается мечущейся и несчастной?

Совершенно в духе «Человеческой комедии» этот образ переходит в творчестве Пушкина из одного произведения в другое и третье. Три лирических стихотворения, две сцены романов: в «Египетских ночах» легко узнать Зинаиду по ее быстрому и смелому движению, когда она одна решается вынуть жребий. В восьмой главе «Евгения Онегина» эта «Клеопатра Невы» оказывается рядом с Татьяной, но она

Затмить соседку не могла,  
Хоть ослепительна была.

(VI, 172)

Даже в этот период увлечения Аграфеной Федоровной Закревской поэт остается верен своей Татьяне.

Образы болезненно-мнительной Лизы и Вольской в очень сильной степени предвосхищают строй образов Достоевского, в частности Нелли из «Униженных и оскорбленных», Ахмаковой из «Подростка» и Настасья Филипповна из «Идиота». Но отнюдь не следует думать, будто Зинаида, «бледная дама» из отрывка «На углу маленькой площади», та же Зинаида Вольская. Удивительно даже, что такие предположения могли возникнуть, словно решающее значение имеют не характеры, а имена. Ничего капризного, необузданного, порывистого, — кроткая, слабая, правдивая женщина, оставившая мужа ради любовника, а теперь пренебрегаемая им, совершившая, как говорил Мериме, двойную ошибку. Ситуация, которая получит свое полное завершение в «Анне Карениной».

В двух планах намечены женские образы «Романа на Кавказских водах» — Катерина Петровна Томская в более бытовом плане, чем Троекуров; ее сцена с управителем удивительно предвосхищает Толстого: «Катерина Петровна показывала вид, будто бы хозяйственные тайны были ей коротко знакомы, но ее вопросы и замечания обнаруживали ее барское неведение и возбуждали изредка едва заметную улыбку на величавом лице управителя, который, однако ж, с большой снисходительностью подробно входил во все требуемые объяснения» (VIII, 412). (И синтаксический строй речи соответственно примыкает к толстовскому). Дочь ее Маша только выглянула на мгновение — «девушка лет 18-ти, стройная, высокая, с бледным прекрасным лицом и черными огненными глазами» (413). Бурные события ждут на Кавказе эту юную Мери.

Мужские образы поставлены в отношении к женским совершенно так же, как это вскоре будет в романах Тургенева. Ничтожен не только Б\*\*, весь ум которого «почерпнут из *Liaisons dangereuses*»,<sup>21</sup> не

<sup>21</sup> Имеется в виду роман Шодерло де Лакло «Опасные связи».

только Р., «однообразный пустой болтун», по и сам Минский, «светский человек» (40), столь же равнодушный и холодный, как и те, кого он презирает. Сближение с ним беда для Зинаиды. У него скользкий, неустойчивый ум и поверхностное острословие; ради светской шутки, разговаривая с иностранцами, он готов смеяться над своей родиной. Ему обременительна искренняя и требовательная любовь Зинаиды.

При всей разнице характеров, взаимоотношения Валериана Володина и «бледной дамы» совершенно такие же. Валериан — пустой малый, который дорожит вниманием тех, кого он презирает, и пренебрегает тою, кто ему пожертвовала всем.

В этих завязках есть и третья действующая сила — светское общество. Злая сила, которая закабалает людей и опутывает их пошлейшими пред-рассудками.

Крайне интересный персонаж — Владимир, герой «Романа в письмах». С образом настойчивого поклонника Лизы, который ради нее тоже покидает Петербург и отправляется в глушь, связаны размышления о роли и назначении дворянства: «Звание помещика есть та же служба. Заниматься управлением трех тысяч душ, коих всё благосостояние зависит совершенно от нас, важнее, чем командовать взводом или переписывать дипломатические депеши... Небрежение, в котором оставляем мы наших крестьян, непростительно... Мы оставляем их на произвол плута приказчика, который их притесняет, а нас обкрадывает» (53). Здесь мы находим уже как бы полный экстрат рассуждений и образа жизни Константина Левина. Но в этом до-Левине проглядывает и до-Печорин: «...я чрезвычайно учтив и благопристоен, и они никак не понимают, в чем именно состоит мое нахальство — хотя и чувствуют, что я нахал» (54). Не «левиновство», а «печоринство» Владимира угрожает Лизе бедою.

Бедственное состояние высшего общества, вывихнувшийся век — вот постоянная тема задуманных Пушкиным романов, в которых рождается суровый русский критический реализм. В набросках «L'Homme du monde», «Zélie aime», «Les deus danseuses» — запутавшиеся, изолгавшиеся, душевно измученные люди. «Светский человек несчастен». «Она глубоко несчастна. Отвращение». «Он соблазняет ее, а женится на другой по расчету. Его жена ему устраивает скандалы» (VIII<sub>2</sub>, 554). Образы людей, которые по их характерам обречены на несчастье, на жизнь судорожную и бесцельную. Зели любит тщеславного эгоиста. Ее окружает холодная враждебность светского общества. Ее безрассудной и мятежной душе особенно нестерпима добродетельная рассудительность ее мужа. Но и возлюбленный ее насмехается над нею, и подруга ее бросает. Она губит себя ради человека, которого в сущности не любит и который ее не стоит.

Об «ужасном семейственном романе» идет речь и еще в одном отрывке 1833 года, сюжетно связанном с давно оставленным «Арапом Петра Великого».

Писатель заходит чрезвычайно глубоко в понимании нравственного распада дворянского общества, в изображении того, что Достоевский назовет «случайным семейством».

Пушкин тщательно собирает из окружающей жизни множество данных для будущего романа. Это сказывается и в «Дневнике», и в записи воспоминаний П. В. Нащокина, и в том, что многие факты реальной жизни входят в замыслы романов (дуэль Шереметева и Завадовского из-за балерины Истоминой, образ жизни Закревской). Автор многое черпает из своей жизни. Но на основании внешних фактических данных невозможно отождествлять автора с такими персонажами, как Минский или герой отрывка «Участь моя решена. Я женюсь». Ведь жених, от лица которого ведется рассказ в этом отрывке, — пустой, неустойчивый чело-

век, дорожащий только никчемной своей «прихотливой независимостью» (VIII<sub>1</sub>, 406). Образуется «случайное» несчастное семейство.

Особенно связан с дальнейшими судьбами русского романа замысел «Русский Пелам» («Я начинаю помнить себя с самого нежного младенчества»). И в то же время — это прямое развитие того, что было заложено Карамзиным в его замысле «Рыцаря нашего времени»,<sup>22</sup> содержащего первую попытку показать формирование детской души. В каких условиях? У Пушкина — в условиях самых неестественных, в разложившейся дворянской семье, где отец героя покупает чужую жену «за 10 000». Характеры в этом романе очень реальны: отец — «легкомысленный и непостоянный», сын — резвый, вспыльчивый, честолюбивый, чувствительный и ленивый. Материальные обстоятельства прогорающего семейства становятся обстоятельством весьма серьезным в жизни героя. Его воспитывают небрежно, один из гувернеров прожил в доме целый год, и тогда только догадались, что он сумасшедший, когда он стал жаловаться, что дети «подговорили клопов со всего дому не давать ему покою» (416). Чтобы отделаться от сына, отец посылает его доучиваться за границу. Вернувшись неучем, раздраженный и необузданный, Пелымов попадает в петербургское общество.

Беспутство золотой молодежи занимает в планах романа большое место. Но совершенно новой чертой замыслов этого романа является противопоставление «дурному обществу» крепостников, шулеров, дуэлистов, разбойников — «общества умных», содружества будущих декабристов. Названы как прототипы члены тайного общества — Сергей Трубецкой и те самые Илья Долгоруков и Никита Муравьев (VIII<sub>2</sub>, 974), которые уже упоминались в десятой главе «Евгения Онегина».

Итак, в изображении русского общества 20-х годов предполагался широкий размах: Курагиным уже Пушкин предполагал противопоставить Безухого и Болконского.

Жизненный путь Пелымова, таким образом, осложнялся, он должен будет выбирать между двумя враждебными лагерями. После тяжелых нравственных падений он должен пережить душевный катарсис и начать новую жизнь.

Те элементы авантюрного романа, которые сказывались в «Дубровском», в «Капитанской дочке» и которые совершенно исчезли в рассмотренных выше черновиках и планах, в этом замысле выходят наружу. Особенно характерен для духа и стиля романа отрывок плана, где упомянуты: «разбой, донос, суд, тайный неприятель, письмо к брату, ответ Тартюфа» и дальше: «Болезнь душевная — Сплетни света — Уединенная жизнь — Ф. Орлов пойман в разбое, Пелам оправдан...» (974).

Тема трагических последствий распада дворянской семьи прямо ведет от этого романа к «Подростку» Достоевского. Характеристика отца и Версилова, героя пушкинского романа и юноши Долгорукова местами совпадают почти буквально. Но совершенно очевидно, что замысел Пушкина был шире, связи Пушкина с передовым революционным движением его времени в этом произведении несомненны. Именно эти связи определяют внутренние масштабы романа, который решительно выходит за рамки частной жизни, за рамки светского общества, задуман социально-психологический роман, в котором основная проблема порождена грозными противоречиями русского общества начала XIX века и политической борьбой, которая тогда происходила. Если бы в этот роман была включена патриотическая тема «Рославлева», если бы в нем во всю силу рас-

<sup>22</sup> О связи прозы Пушкина с традицией Карамзина см.: Д. Д. Благой. Литература и действительность. Гослитиздат, М., 1959, стр. 201—300 (глава «Пушкин и русская литература XVIII века»).

крылась и получила ответ дневниковая запись: «Что скажет народ, умирающий от голода?» (XII, 322), а то и другое прямо примыкает к его теме, то возник бы план, предвосхищающий во многих отношениях «Войну и мир».

Пушкин не завершил романов, над которыми много думал и немало трудился. Более народные темы, более ясные образы, более насущные вопросы отвлекали его. Но его замыслы были предвосхищением русского классического романа. По его пути, каждый по-своему, пошли Лермонтов, Тургенев, Толстой, Достоевский.

Невозможно согласиться с той оценкой многолетних дум и трудов Пушкина, которая отражена в статье Н. Берковского «О „Повестях Белкина“». Пренебрежительно называя все планы, черновики, незавершенные романы великого поэта «светскими повестями», Н. Берковский без всяких оснований считает, что они «не перспективны по своему смыслу», что в них «нет прозы».<sup>23</sup>

Захватывая в сферу внимания и декабристов, и просто людей, неудовлетворенных помещичьим обществом, сатирически изображая «беспутную жизнь» Орловых и Завадовских, проявляя особенное внимание к положению и характеру русской женщины, создавая новый, аналитический стиль, совершенно отличный от стиля его повестей, Пушкин был на пути к тому реалистическому роману, который возник уже после его трагической гибели.

Повести Пушкина стали художественной школой для миллионов читателей. Каждый из нас побывал с Гриневым в Белогорской крепости и с Дубровским в разбойниках. Черновики пушкинских незаконченных романов, в большинстве своем опубликованные в 1841 и 1857 годах, конечно, читались несравненно меньше и сами по себе такого значения, как повести, не имели. Но это были симптомы, зародыши, от них пошел русский роман.



<sup>23</sup> О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы. Гослитиздат, М.—Л., 1960, стр. 98.

## «КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА»

## 1

«Капитанская дочка» — последнее крупное произведение Пушкина, опубликованное им самим: она была напечатана в четвертом томе «Современника», вышедшем в свет 23 или 24 декабря 1836 года, за месяц до гибели поэта. И по этой причине, и по существу своему «Капитанская дочка» может рассматриваться как произведение итоговое, если не для всего творческого пути Пушкина, то, по крайней мере, для его художественной повествовательной прозы. Она сконцентрировала в себе основные стремления и достижения Пушкина в области прозы, идеологические и художественные, его наиболее зрелые творческие раздумья и занимавшие его проблемы, поиски жанра, материала и героя. Она явилась и важным этапом в процессе развития русской повествовательной прозы, несмотря на то, что современная и ближайшая последующая критика, не исключая Белинского, не оценив всего значения пушкинской художественной прозы, не оценила и «Капитанской дочки», ограничиваясь лишь почтительным признанием высоких достоинств этого произведения. Белинский, в беглом обзоре пушкинской прозы, которым заканчивается одиннадцатая статья о «Сочинениях Александра Пушкина», отметив сначала, что «„Капитанская дочка“ — нечто вроде „Онегина“ в прозе» и что «многие картины, по верности, истине содержания и мастерству изложения — чудо совершенства», вслед за тем высказал мнение, что «ничтожный, бесцветный характер героя повести и его возлюбленной Марьи Ивановны и мелодраматический характер Швабрина... принадлежат к резким недостаткам повести», хотя «однако ж не мешают ей быть одним из замечательных произведений русской литературы».<sup>1</sup> Еще раньше, в статьях и письмах начала 40-х годов, Белинский склонен был отрицать «художественное», т. е. высшее в эстетическом смысле, значение «Капитанской дочки», признавая, что она — «не больше, как беллетристическое произведение, в котором много поэзии и только местами пробивается художественный элемент».<sup>2</sup> «Лучшая повесть Пушкина — „Капитанская дочка“, — писал Белинский, — далеко не сравнится ни с одной из лучших повестей Гоголя, даже в „Вечерах на хуторе“. В „Капитанской дочке“ мало творчества и нет художественно очерченных характеров, вместо которых есть мастерские очерки и силуэты».<sup>3</sup>

Рядом с отзывами Белинского другие — очень немногие — равнодушно-хвалебные отзывы критики конца 30-х — начала 40-х годов о «Ка-

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII. Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 577.

<sup>2</sup> Там же, т. XI, 1956, стр. 508 (письмо к В. П. Боткину от 16 апреля 1840 года).

<sup>3</sup> Там же, т. VIII, 1955, стр. 79 («Русская литература в 1843 году»).



питанской дочке» представляются совершенно бесцветными и незначительными. Объяснений этому явлению — и переоценке Беллинского, и невниманию или непониманию прочих современников — нужно искать, во-первых, в том, что Пушкин воспринимался прежде всего как поэт и его прозаическое творчество в глазах критики и читателей всегда оставалось в тени, заслоненное его поэзией; в ближайшие же годы после появления «Капитанской дочки» «Герой нашего времени», а затем «Мертвые души» отвлекли внимание критики от исторического повествования Пушкина, актуальное значение которого не было тогда уловлено; во-вторых, самая тема «Капитанской дочки» и в особенности ее исторический герой — Пугачев — представляли известные трудности для восприятия; на это указывают эпистолярные — и, следовательно, не ограниченные цензурными соображениями — высказывания ближайших литературных друзей и соратников Пушкина — В. Ф. Одоевского, П. А. Вяземского, А. И. Тургенева; для журнальной же критики возникали и дополнительные трудности чисто цензурного порядка, не меньшие, чем для самого автора при создании образов вождей крестьянской войны; в-третьих, форма произведения была необычной и не имела, в сущности, близких аналогий ни в русской, ни в западноевропейской литературе; наконец, еще слишком мало было изучено, вернее, почти неизвестно развитие социально-политических и литературно-эстетических воззрений Пушкина, не была изучена и та литературно-общественная обстановка, в которой было задумано повествование о Пугачевском восстании, а без этого не могла и не может быть понята и «Капитанская дочка».

## 2

Рассматривая «Капитанскую дочку» как произведение, входящее в историю русского романа, необходимо поставить вопрос о ее жанре, т. е. о том, чем было это произведение — романом или повестью — в понимании самого Пушкина и в восприятии его современников и чем она является в нашем понимании. Вопрос этот не должен казаться бесплодным или схоластичным: при всей зыбкости и условности границ между тем и другим понятиями, в них и при Пушкине, и теперь вкладывалось и вкладывается различное содержание, а отсюда определяется и место того или иного произведения в истории русской повествовательной прозы.

В эпоху Пушкина, в 10—30-е годы XIX века, содержание понятия «повесть» было очень неопределенным. «Повестью» могло быть названо всякое произведение с преобладанием эпического, повествовательного элемента над лирическим, в прозе или в стихах, если оно не носило героического характера (т. е. не было поэмой) и не соответствовало другому, несравненно более определенному понятию «романа» — произведения сравнительно широкого плана, с развернутыми описаниями и бытовыми фонами, развитыми психологическими моментами и — обязательным тогда — любовным сюжетом.<sup>4</sup>

Сам Пушкин в своих письмах и других упоминаниях почти всегда называл «Капитанскую дочку» романом.<sup>5</sup> Лишь в одном наброске предисловия употреблен термин «повесть»: «Анекдот, служащий основанием

<sup>4</sup> Так, Жуковский называл повестями эпические (повествовательные) произведения, очень различные по жанру, такие, как «Двенадцать спящих дев» («старинная повесть в двух балладах»), и «Шильонский узник», и «Перчатка», и «Увядина» и пр. Иное значение, указывающее на сниженность бытовой линии сюжета, имеет слово «повесть» в подзаголовке «Медного всадника» («Петербургская повесть»).

<sup>5</sup> «Роман, коего большая часть действия происходит в Оренбурге и Казани» (письмо к А. Н. Мордвинову от 30 июля 1833 года. — Пушкин, Полное собрание сочинений т. XV, Изд. АН СССР, 1948, стр. 70; в дальнейшем цитируется по этому изданию — тт. I—XVI, 1937—1949, Справочный том, 1960); «исторический роман, относящийся ко временам Пугачева» (А. Х. Бенкендорфу, 6 декабря

повести, нами издаваемой, известен в Оренбургском крае» (VIII<sub>2</sub>, 928). Здесь термин «повесть» равносильен, по-видимому, понятию «повествования» — эпического произведения, без дальнейшего уточнения жанра.

Позднейшая критика, начиная с Белинского, в соответствии с изменившимся к 40-м годам пониманием жанра, чаще всего определяла «Капитанскую дочку» как повесть. Современная советская исследовательская литература, наоборот, предпочтительно называет ее романом, не выдерживая, однако, этого определения.<sup>6</sup> Но, выбирая из них один, теоретически более правильный, следует, по-видимому, остановиться на термине «роман» и по праву включить «Капитанскую дочку» в историю русского романа.

Нигде не высказанным основанием для названия «Капитанской дочки» повестью являлись (и до сих пор являются) прежде всего ее размеры: для современников Пушкина понятие романа связывалось с обширным объемом и сложным сюжетом, а этим условиям произведение Пушкина о Пугачевском восстании формально не отвечает. Но малый объем объясняется не ограниченностью и несложностью сюжета, а только исключительной сжатостью пушкинского прозаического стиля, лаконизм которого доведен Пушкиным до предела при замечательной полноте и содержательности каждого строго отобранного эпитета и каждого глагола в речи, состоящей почти из одних простых предложений, без придаточных и иных сложных конструкций. Той же цели сжатости, ясности и быстроты рассказа служит и умение Пушкина сокращать до минимума описания и сводить к самому необходимому диалоги. Психология персонажей раскрывается, насколько это нужно читателю, через их поступки, их поведение и речи, за исключением рассказчика-мемуариста Гринева, чьи размышления и чувства выражены, впрочем, также очень сжато и сдержанно, да Швабрина, чья психология остается за пределами понимания Гринева.

Но сюжет «Капитанской дочки» по его сложности и значению не уступает сюжету любого современного ей западноевропейского или русского романа, в частности исторического романа-хроники. Темой, избранной Пушкиным, являются исторические события большого общенародного значения и большого масштаба; события, описанные в «Капитанской дочке», охватывают около двух лет — с начала зимы 1772—1773 по январь 1775 года; количество персонажей, введенных в повествование (около сорока, не считая массовых сцен), далеко выходит за пределы возможного в повести, ограниченной, как правило, одной сюжетной линией и небольшим кругом участников. Можно с уверенностью сказать, что каждый исторический романист, современник Пушкина или позднейший, русский или западноевропейский, которому пришлось бы разрабатывать сюжет, подобный сюжету «Капитанской дочки», принужден был бы его развернуть на многих сотнях страниц, в книге, определение которой как роман ни в ком бы не вызывало сомнения.

### 3

Создавая «Капитанскую дочку», Пушкин ставил себе целью написать историческое повествование. Историческим пушкинский роман является

1833 года; XV, 98); «И стихи в голову нейдут; и роман не переписываю» (Н. Н. Пушкиной. 20-е число сентября 1834 года; XV, 192—193); «Осмеливаюсь препроводить на разрешение к Вам первую половину моего романа» (П. А. Корсакову, около 27 сентября 1836 года; XVI, 162); «Роман мой основан на предании, некогда слышанном мною... Роман, как изволите видеть, ушел далеко от истины» (ему же, 25 октября 1836 года; XVI, 177—178) и др.

<sup>6</sup> Так, чаще всего повестью (но иногда и романом) называет «Капитанскую дочку» Ю. Г. Оксман в своем исследовании «От „Капитанской дочки“ к „Запискам охотника“» (Саратов, 1959).

не в том значении, в каком Белинский определял, и совершенно справедливо, «Евгения Онегина» как «поэму *историческую* в полном смысле слова, хотя в числе ее героев нет ни одного исторического лица», — историческую потому, что в ней «мы видим поэтически воспроизведенную картину русского общества, взятого в одном из интереснейших моментов его развития»,<sup>7</sup> т. е. в период движения декабристов; но и не в смысле драматизированной исторической хроники, подобно «Борису Годунову», где действующими лицами являются исторические деятели (кроме немногих, играющих эпизодическую роль или служащих для изображения эпохи, преимущественно в народных сценах) и где в сюжете нет элементов вымысла, но самое его движение определяется развитием исторических событий.

Историчность «Капитанской дочки» представляет сочетание обеих этих систем: основными ее персонажами, определяющими фабулу романа, являются вымышленные автором лица (семья Гриневых, семья Мироновых, Швабрин и прочие, с ними связанные). Эти лица, каждое в своем роде, типичны для своей эпохи и для своей социальной среды. Их личная судьба, ее перипетии, трудности и конфликты составляют содержание романа. Но все они — эти вымышленные лица — связываются силою обстоятельств с большими историческими событиями, с крупными и малыми историческими деятелями; ход исторических событий не только мощно влияет на судьбу этих лиц, но определяет ее всецело. Исторические события являются не фоном, не декорацией, не средством введения новых авантур, но становятся основной и главной сюжетной линией, подчиняющей себе частные судьбы, т. е. сюжетные линии всех персонажей романа. Тем самым исторические персонажи выдвигаются на первый план романа, и выдвигаются не случайно, не в угоду и в исполнение авторских замыслов, а последовательно выражая авторскую концепцию и воплощая проблематику романа.

Проблематика же «Капитанской дочки», — что особенно важно отметить в отношении такого автора, как Пушкин, политически мыслящего и отзывающегося на запросы современности, — выражает не только его раздумья об историческом прошлом, но еще более его отношение к современным политическим и социальным вопросам, кардинальным для русской жизни последекабрьского периода, точнее даже для 30-х годов. Общественные отношения, вызвавшие такой исторический факт, как восстание Пугачева, и составляющие предмет романа, т. е. крепостнические отношения между крестьянством и дворянами, между казачеством и государством, почти не изменились за шестьдесят лет, и вопросы, вызываемые этими явлениями, не потеряли своей жизненности, даже злободневности. Разгром восстания 14 декабря 1825 года поднял, в свою очередь, новые социальные проблемы, связанные с оценкой исторического прошлого и современности. Всё это определяло характер создававшегося Пушкиным в 30-х годах исторического романа.

Вместе с тем роман имел важное литературно-полемическое значение: Пушкин в нем спорил и против принципов французского исторического романа, установленных романтиками, — прежде всего против А. де Виньи, как автора «Сен-Мара» (1826), и В. Гюго с его «Собором Парижской богородицы» (1831) и другими романами, — и против русских неудачных последователей Вальтера Скотта, бывших скорее подражателями французским образцам. Псевдоисторичность, пристрастие к сложной, вымышленной, любовной или политической интриге, к преступлениям и тайнам, для которых история служит эффектным декоративным фоном, а исторические деятели являются героями сложных сплетений сюжета, вызывали

<sup>7</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 432.

возражения у поэта. Требования Пушкина носили совершенно иной характер: об историческом прошлом пушкино рассказывать с простотой и естественностью и так, как можно говорить о современности. В этом смысле Белинский имел все основания назвать «Капитанскую дочку» «„Онегиным“ в прозе».

Пушкин как исторический романист мог избрать два пути, два метода художественного изображения исторического прошлого: один путь — поставить в центре романа крупное историческое лицо, деятеля, биография которого явилась бы сюжетным стержнем и определяла бы движение повествования; но этот путь был давно скомпрометирован псевдоисторическими романами эпохи классицизма, носившими дидактический или философско-политический характер. Кроме того, и это, быть может, главное, цензурные условия не позволяли делать основным персонажем романа бунтовщика и «злодея», проклинаемого церковью Пугачева. Другой путь — изображение исторических событий и исторических деятелей через их восприятие вымышленным персонажем, биография которого определяет сюжет романа, а судьба связывается с историческими событиями и лицами и ими определяется. Это путь, «открытый» Вальтером Скоттом и ставший с начала 20-х годов обязательным для западноевропейской и русской исторической романистики. Вальтеру Скотту следовал и Пушкин в некоторых отправных моментах для изображения исторического прошлого.

Вопрос об отношении пушкинского исторического романа к романистике Вальтера Скотта давно привлекал внимание исследователей.<sup>8</sup> Дело здесь, разумеется, не в отдельных совпадениях сюжетных положений, но в том методе изображения исторической эпохи и ее деятелей, который был найден Вальтером Скоттом и приобрел такое значение для западноевропейской и русской литературы.

Героем исторического романа («героем» в условном смысле, т. е. тем персонажем, судьба которого определяет развитие сюжета, собирая воедино его основные линии) избирается не исторический деятель, но вымышленное лицо, обычно человек средний и по существу пассивный; этот персонаж силою обстоятельств, а не собственной волей, вовлечен в крупные исторические события — в социально-политическую борьбу и перевороты его времени — и в ходе этих событий вступает в те или иные отношения с подлинно историческими деятелями, стоящими, таким образом, как бы на периферии движения сюжета, но заключающими в себе в действительности весь основной идеологический смысл произведения. Такое построение дает возможность естественно вводить и исторических деятелей и совершенно просто, как бы изнутри показывать исторические события, что особенно ценил Пушкин у Вальтера Скотта. «Главная прелесть романов Walter Scott, — писал он в 1830 году,<sup>9</sup> — состоит в том, что мы знакомимся с прошедшим временем не с *enflure*<sup>10</sup> французских трагедий — не с чопорностью чувствительных романов — не с *dignité*<sup>11</sup> истории, но современно, но домашним образом» (XII, 195), т. е. в условиях

<sup>8</sup> Наиболее обстоятельно, документированно и методологически научно эта тема разработана в статье Д. П. Якубовича «„Капитанская дочка\* и романы Вальтера Скотта» («Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», т. 4—5. Изд. АН СССР. М.—Л., 1939, стр. 165—197). Здесь, а также в обзоре того же автора статей и исследований о прозе Пушкина с 1917 по 1935 год («Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», т. 1, 1936, стр. 311—312) указаны предшествующие работы, относящиеся к теме отношений Пушкина к Вальтеру Скотту. Позднейшие исследования о «Капитанской дочке» не прибавили ничего существенного к наблюдениям Д. П. Якубовича.

<sup>9</sup> В наброске статьи о романах Вальтера Скотта (для «Литературной газеты?»).

<sup>10</sup> Напыщенность (*франц.*).

<sup>11</sup> Важность (*франц.*).

совершенной простоты и естественности (ср. знакомство Квентина Дорварда в трактире с неузнанным им королем Людовиком XI — у Вальтера Скотта и встречу Ибрагима с «человеком высокого роста, в зеленом кафтане, с глиняною трубкою во рту» в красносельской ямской избе — у Пушкина; VIII, 10).

Таким же образом и в «Капитанской дочке» вводится в ткань романа его главный исторический герой — Пугачев: в виде неизвестного бродяги, человека, подозрительного в глазах молодого дворянина Гринева. Такой метод вхождения истории в частную жизнь вымышленного героя имеет в данном случае двойкий смысл: с одной стороны, исторический деятель показывается сначала «домашним образом» (по выражению Пушкина), чтобы потом явиться вновь, уже во всем его историческом значении, между тем как связь его с рассказчиком, имеющая такое определяющее влияние на сюжет, уже установлена; с другой стороны, и это главное, сам этот исторический герой (Пугачев) вырастает в ходе романа из полубродяги-полуразбойника в крупного деятеля, вождя, организатора масс, полководца; в этом — один из важнейших элементов пушкинской концепции, и к нему придется еще вернуться.

Простота и естественность сочетания вымышленных элементов романа с историческими облегчаются в «Капитанской дочке» тем, что она построена как записки о своей жизни свидетеля и участника изображаемых событий, так же как и некоторые романы Вальтера Скотта, притом наиболее близкие по конструкции к «Капитанской дочке» («Уэверли», «Роб-Рой», «Редгунтлет» и пр.). Сам по себе этот литературный прием был не нов: он широко применялся писателями XVIII века, особенно политическими и сатирическими, скрывавшимися за условным, отвлеченным образом мемуариста для выражения своих взглядов. Ново у Вальтера Скотта и у Пушкина было то, что мемуаристом-рассказчиком выступил реальный человек, представитель определенной эпохи и определенной общественной среды, воспринимающий жизнь с позиций своей среды и своего времени.

Мемуарная форма романа позволяла Пушкину дать изображение крестьянской войны и ее вождя Пугачева с точки зрения мемуариста — офицера правительственных войск Гринева, поставленного в особые, своеобразные отношения к Пугачеву, т. е. давала Пушкину возможность говорить о нем и обо всем восстании с известной свободой и формальной незаинтересованностью. Но вместе с тем мемуарная форма требовала от романиста действительно точного и правдивого изображения личности рассказчика — его психологии, его мнений, его восприятия окружающей действительности и его манеры рассказывания. Историческая правдивость персонажей романа и особенно его стержневого персонажа — мемуариста-рассказчика — была для Пушкина непременным условием исторического повествования и критерием для суждений о его достоинствах или недостатках. Эти требования Пушкин изложил в рецензии на «Юрия Милославского» М. Н. Загоскина,<sup>12</sup> где, указывая на влияние Вальтера Скотта, который «увлек за собой целую толпу подражателей», дал четкую формулу сущности исторического романа: «В наше время под словом *роман*<sup>13</sup> разумеем историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании». Но подражатели В. Скотта, не справившись с вызванным ими «демоном старины», нарушают основной принцип исторического повествования: «В век, в который хотят они перенести читателя,

<sup>12</sup> «Литературная газета», 1830, № 5, 21 января, стр. 37—38.

<sup>13</sup> Преобладание исторической тематики в современных как русских, так и западноевропейских романах позволяло под общим термином «роман» понимать именно роман исторический, вроде романов Вальтера Скотта.

перебираются они сами с тяжелым запасом домашних привычек, предрас-судков и дневных впечатлений», т. е. переносят на изображаемую ими эпоху и ее деятелей свою собственную, современную психологию, политические, социальные, моральные воззрения, искажая изображение и понимание прошлого. «Бледным произведениям» подражателей В. Скотта (имеется в виду прежде всего роман А. де Виньи «Сен-Мар») противопоставляется роман Загоскина «Юрий Милославский», автор которого, по мнению Пушкина, «точно переносит нас в 1612 год»: «Добрый наш народ, бояре, казаки, монахи, буйные шиши — всё это угадано, всё это действует, чувствует, как должно было действовать, чувствовать в смутные времена Минина и Авраамия Палицына» (XI, 92).

Не касаясь вопроса, насколько прав был Пушкин в своем очень положительном отзыве о романе Загоскина, следует обратить внимание на то, что хвалит он в «Юрии Милославском»: верное своему времени изображение разных социальных групп, разных слоев народа, составляющих не условный эффектный декоративный фон, но активно действующих персонажей, принимающих непосредственное участие в развитии действия романа. К этому стремился и сам Пушкин и достиг этого в несравненно большей степени, чем Загоскин.

Однако же положительный отзыв Пушкина о «Юрии Милославском» касается лишь массовых сцен и представляющих народные массы вымышленных персонажей. Несравненно труднее и ответственнее для романиста изображение исторических деятелей — и тем труднее, чем значительнее и сложнее эти деятели. В той же рецензии на роман Загоскина Пушкин отметил слабость изображения исторических лиц, в особенности Минина, речь которого на нижегородской площади слаба, потому что «в ней нет порывов народного красноречия» (XI, 93). За пренебрежение к исторической истине, за допущение «нелепых несообразностей» ради «эффектной сцены» Пушкин резко и строго критиковал драму В. Гюго «Кромвель» и роман А. де Виньи «Сен-Мар», бывший для него своего рода образцом натянутости и нарушений исторической правды.<sup>14</sup>

Сам Пушкин применил требование психологической правдивости в изображении исторических лиц уже в своем первом историческом романе — в «Арапе Петра Великого». Здесь, однако, личность Петра, несомненно, идеализирована, что зависело от концепции автора; это не влекло за собой прямого нарушения исторической истины в психологии Петра, но сделало его изображение односторонним.

Несколько позднее, отвечая критикам «Полтавы», упрекавшим его в искажении и неисторичности характера Мазепы, Пушкин писал: «Мазепа действует в моей поэме точь в точь как и в истории, а речи его объясняют его исторический характер» (XI, 164; ср. 158).

Наконец, в приводившейся уже рецензии на «Юрия Милославского» Пушкин сформулировал и еще одно — очень существенное — требование к историческому роману, выполненное, по его мнению, Загоскиным: «романическое происшествие», т. е. сюжет в собственном смысле, строящийся на судьбе внеисторических персонажей и на их личных взаимоотношениях с историческими лицами, «без насилия входит в раму обширнейшую происшествия исторического» (XI, 92).

<sup>14</sup> В статье о «Мильтоне и Шатобриановом переводе „Потерянного рая“», написанной в конце 1836 года для «Современника» (XII, 137—146). В памфлете «Торжество дружбы или оправданный Александр Анфимович Орлов» (1831), говоря о псевдоисторическом романе Булгарина «Дмитрий Самозванец», Пушкин высмеял всю условность и ложность его ходоульных героев: «Историческая точность одна не позволила ему «Булгарину» назвать Бориса Годунова Хлопоухиным, Дмитрия Самозванца Каторжниковым, а Мариву Мнишек квяжкою Шлюхиной; зато и лица сии представлены несколько бледно» (XI, 207).

Эти основные принципы исторического повествования, намеченные Пушкиным в разное время и по разным поводам, были им в полной мере осуществлены в последнем его романе. «Капитанская дочка» явилась, несомненно, самым зрелым, продуманным и законченным произведением пушкинской реалистической романистики.

#### 4

Работа над романом о Пугачевском восстании, продолжавшаяся в общем почти четыре года, ставила перед Пушкиным ряд труднейших задач, в которых неразрывно сплетались моменты художественного порядка с идеологическими и историческими.

Как известно, историческая основа — вся предыстория и история восстания от его зарождения среди яицких казаков до его кульминации в виде общекрестьянской войны в приволжских и центральных губерниях и до поражения и казни Пугачева — была разработана Пушкиным одновременно с романом в «Истории Пугачева». В этом «несовершенном», но «добросовестном» труде автор документально, сжато и «с осмотрительностью» изложил известные ему факты в их последовательности, и это облегчило ему решение собственно исторических задач в романе. Подобный параллелизм и прямая связь в творчестве одного писателя между научным исследованием и художественным произведением представляют собою едва ли не единственный случай в истории мировой литературы. Но если собственно историческая задача была облегчена и подготовлена для романа историческим трудом, то перед романистом вставали и требовали решения и другие, самые сложные проблемы, проблемы воссоздания и художественно-правдивого воплощения психологии его героев, от рассказчика-офицера до вождя восстания, от рядовых защитников дворянско-крепостнической империи до массовых участников народного движения.

Сложность заключалась в том, что изображаемая эпоха отстояла от времени создания романа на шестьдесят лет, т. е. на два поколения и даже более; она была отделена от пушкинской современности рядом крупнейших историко-политических событий конца XVIII—первой трети XIX века. Но вместе с тем это была и эпоха настолько еще близкая, что многие современники и свидетели ее были живы, помнили «Пугачевщину» и рассказывали о ней Пушкину (И. И. Дмитриев, И. А. Крылов, старуха-казачка в Бердах и др.). Оставались почти без перемен и социальные отношения, существовавшие в эпоху восстания и вызвавшие его. За протекшие шестьдесят лет типические черты представителей правящего класса, т. е. среднего и высшего дворянства (по крайней мере его лучших, наиболее культурных представителей), существенно изменились, и не легко было воссоздать психологию такого персонажа, как Петр Гринев. А столь же типические, основные, веками сложившиеся черты людей из народа — крестьян, дворовых, солдат, казаков — сохранились и в пушкинское время такими, какими они были в третьей четверти XVIII века, поскольку не изменились существенно общественные отношения, определявшие их психику.

Но, с другой стороны, люди, охраняющие существующий строй и борющиеся против восстания, подобно старшим представителям Гриневых и Мироновых, остаются психологически неизменными на всем протяжении романа. Зато деятели восстания, его вожди, руководители и даже рядовые участники меняются коренным образом в ходе событий. Народное движение, внезапно всколыхнувшее всю дворянскую империю, пробуждает в его участниках прежде глубоко спрятанные, им самим неведомые, новые мысли и чувства, вносит резкие изменения в их моральный

облик и поведение, распрямляет, так сказать, во весь рост согнутых крепостной певолоею людей. Так преображается и сам Пугачев, и его соратники Хлопуша и Белобородов, и мимоходом изображаемый земский Андриюшка, ставший «Андреем Афанасьевичем».

Под влиянием пережитых событий глубоко меняется, сам того не сознавая, и дворянский недоросль Петруша Гринев, в котором сословные представления сменяются подлинно человеческим сознанием; вырастает из пассивной и слабой девушки в сильную и решительную женщину его невеста Мария Ивановна. Недаром восстание является для них обоих, как и для всего «черного народа», «сильным и благим потрясением».

Пушкин сам наблюдал подобного рода «благое потрясение» — народное движение, вызванное Отечественной войной 1812 года. Он писал об этом движении в «Рославле» — и отсюда мог судить о том, что происходило в народе за сорок лет до национальной борьбы, во время борьбы социальной против крепостного угнетения.

Глубокие психологические изменения в народе и в отдельных представителях дворянства, обусловленные обстоятельствами, занимали прежде всего творческую мысль Пушкина в «Капитанской дочке». Это была труднейшая задача, поставленная им перед собою, и тем более трудная, что она касалась как исторического прошлого народа, так и современности, а решать ее надо было не только в литературном плане исторического эпоса, но и в социально-политическом плане современной публицистики, и притом глубоко скрыть этот современный план под спокойной формой мемуаров. Эту задачу Пушкин решил с замечательной смелостью и глубиной. Он воспринял удачно найденные Вальтером Скоттом методы построения исторического повествования; но применил их к задачам, стоявшим перед ним как русским писателем.

Новейший исследователь «Капитанской дочки» Ю. Г. Оксман справедливо сопоставляет постановку и решение некоторых важнейших проблем романа с коренными положениями социально-политической системы взглядов Радищева, которого Пушкин стал вновь усиленно изучать, по-видимому, с середины 1833 года — в период напряженной работы над «Историей Пугачева» и первоначальной редакцией «Капитанской дочки».<sup>15</sup>

Но касаясь здесь общего вопроса об отношении Пушкина к Радищеву, следует отметить, что в вопросе о закрепощенном народе, его положении и путях освобождения Пушкин во многом шел «вслед Радищеву». Далеко не разделяя последовательно-революционных взглядов Радищева, Пушкин, как и автор «Путешествия из Петербурга в Москву», считал крестьянские восстания закономерными и неизбежными, считал интересы дворян-помещиков и крепостных крестьян непримиримыми, считал, что подлинная сущность народа проявляется в моменты борьбы — национальной или социальной, — и именно социальная борьба (т. е. восстание) способна выдвинуть из народной массы вождей и руководителей типа Пугачева. Известное положение Радищева в главе «Городня»,<sup>16</sup> если и не

<sup>15</sup> Ю. Г. Оксман. От «Капитанской дочки» к «Запискам охотника». Исследования и материалы, 1959, стр. 42—52, 73—77, 90—94. По весьма вероятному предположению автора, именно в середине («не раньше июня—июля») 1833 года Пушкин приобрел и уникальный экземпляр «Путешествия из Петербурга в Москву», который, по свидетельству поэта, в 1790 году «был в тайной канцелярии» (там же, стр. 43 и примечание 51 на стр. 115—116).

<sup>16</sup> «О! если бы рабы, тяжкими узами отягченные, являсь в отчаянии своем, разбили железом, вольности их препятствующим, главы наши, главы бесчеловечных своих господ, и кровию нашу обгарили нивы свои! что бы тем потеряло государство? Скоро бы из среды их (т. е. рабов, — Н. И.) исторгнулись великие мужья для заступления избитого племени; но были бы они других о себе мыслей и права угнетения лишены» (А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1938, стр. 368).



легло непосредственно в основу построения Пушкиным образа Пугачева и его соратников, так как эти образы были подсказаны ему прежде всего самой исторической действительностью, то дало ему мощное теоретическое обоснование.

У Радищева же находил он и подтверждение своих давних мыслей о значении народного творчества для понимания народной психологии и народных движений — вплоть до известного рассуждения о «голосах русских народных песен», в которых «найдешь образование души нашего народа», и до заключающей это рассуждение о русском народном характере многозначительной сентенции: «Бурлак, идущий в кабак повеся голову и возвращающийся обгаренный кровию от оплеух, многое может решить доселе гадательное в истории российской».<sup>17</sup>

Последняя сентенция вспоминается при чтении сцены военного совета пугачевцев в главе VIII, когда Пугачев и его товарищи поют «заунывную бурлацкую песню» «Не шуми, мати зеленая дубравушка»: «Их грозные лица, — замечает свидетель и рассказчик этой сцены Гринев, — стройные голоса, унылое выражение, которое придавали они словам и без того выразительным, — всё потрясло меня каким-то пиитическим ужасом» (VIII, 331).

«Бурлак» в понимании Радищева был истинным распорядителем исторических судеб России; «бурлацкую песню» делает Пушкин выражением подлинно народного и поэтически возвышенного духа восстания. В этом нельзя не усмотреть глубоко идущей связи между обоими.

## 5

Обратимся к другому вопросу, связанному с литературным жанром и построением «Капитанской дочки», к вопросу о соотношении современной и исторической тематики в творчестве Пушкина и о формах той и другой в их эволюции.

Первый роман Пушкина — «Евгений Онегин» — был романом на современную тему и романом, написанным в стихах. Еще не закончив его и перейдя к прозаическому роману, Пушкин применил эту новую для него форму к исторической теме, написав, в виде первого прозаического опыта, «Арапа Петра Великого». Какой-либо закономерности здесь, конечно, нет: прозаический роман на современную тему позднее неоднократно обдумывался и частично осуществлялся Пушкиным; таковы (условно называемые) «Роман в письмах» (1829), «Роман на Кавказских водах» (1831), «Русский Пелам» (1835) и ряд набросков «светских» повестей, включая «Египетские ночи» (1835). С другой стороны, историческая и историко-философская тематика воплощались в стихотворной форме в столь значительных произведениях, как «Полтава» и «Медный всадник». На грани между исторической и современной темой, но ближе к последней, стоит прозаический роман, называемый «Дубровским». Дело, очевидно, заключается не столько в той или иной тематике, как в формах и методах воплощения темы, какой бы она ни была.

Современный роман в стихах — «Евгений Онегин» — строился как произведение, хотя и повествовательное по жанру, но проникнутое лирическим, т. е. субъективным элементом, где авторская речь, авторские размышления, чувства и оценки играют не меньшую, если не большую роль, чем объективно-повествовательные. Строфическая стихотворная форма позволяла здесь без натяжек вводить элементы лирики, перемежая ими рассказ, делать паузы и прерывать повествовательную речь авторскими отступлениями. Автор принимал личное и заинтересованное участие

<sup>17</sup> Там же, стр. 230 (гл. «София»).

в судьбе своих героев, современных ему людей, близких ему по духу и общественному положению настолько, что с одним из них он представляет себя в тесном общении, даже в дружбе. Всё это давало возможность наполнить роман высказываниями и размышлениями на современные, злободневные темы, определять непосредственно и прямо свое отношение к явлениям современной общественной и литературной жизни. Современностью наполнен роман, и его строфическая форма оказывается способной особенно отчетливо передавать это дыхание времени. Новый, позднейший роман о современном молодом человеке, сверстнике автора и Евгения Онегина, задуманный в 30-е годы (так называемый «Русский Пелам»), должен был иметь уже совершенно иную, мемуарно-повествовательную форму, где главный герой, неся на себе функции рассказчика, полностью освобождал автора от лирических высказываний, суждений и оценок: последние должны были вытекать из самого содержания рассказа или быть поручены рассказчику.

С другой стороны, задумав и набрасывая в 1832—1833 годах новую повесть или роман в стихах на современную социальную тему, так называемого «Езерского», Пушкин вернулся к строфической форме своего первого романа в стихах — к «онегинской» строфе, сохранившей и здесь свою прежнюю функцию: дать возможность для авторского вмешательства, лирических отступлений на всевозможные темы, связанные или не связанные с повествованием, авторских оценок и высказываний. Замысел не был осуществлен, но самое появление его в 30-е годы свидетельствует об устойчивой связи в сознании Пушкина стихотворно-строфической формы с современной социально-бытовой тематикой.

То, что было сказано о современном романе в стихах, в известной мере относится и к обоим историческим поэмам Пушкина — к «Полтаве» и к «Медному всаднику». Первая сочетает историческую героиню с любовной, новеллистической темой; вторая вводит историко-философскую, по сути дела политическую тему в современную социально-бытовую повесть. Но при всем существенном различии обоих произведений в них присутствует одна общая черта: проникающий их глубокий лиризм, т. е. авторское отношение к героям, к изображаемым событиям и к смыслу произведений. Этот лиризм не мог бы быть выражен иначе, как в стихотворной форме (лишь позднее Гоголь найдет для своей прозаической поэмы форму выражения лирического «я» автора, неотделимого от повествования).

Обращаясь к роману на историческую (точнее историко-бытовую и психологическую) тему, в то время, когда работа над современным романом в стихах еще далеко не была закончена, Пушкин естественно должен был избрать форму, противоположную «Евгению Онегину», форму объективного прозаического повествования, где на первое место выдвинуто историческое изображение, а личность автора, его отношение и его оценки изображаемого настолько глубоко скрыты, что о них читатель может лишь догадываться, сопоставляя изображаемые явления и делая из них самостоятельные выводы. «Арап Петра Великого» явился, таким образом, опытом объективно-повествовательного построения, лишённого лиризма и в известной мере противопоставленного лирическому современному роману в стихах. Следует при этом помнить, что историческая объективность романа не лишала его современного Пушкину общественно-политического значения, а только глубоко прятала под картинами старины его злободневный политический смысл.

Метод повествования, принятый в «Арапе Петра Великого», был сохранен Пушкиным в романе, который, как было сказано выше, занимает место на грани между современно-социальным и историческим — в неоконченном «Дубровском». Однако же ни в «Арапе», ни в «Дубровском», при условии авторского повествования, не была еще достигнута

полнота авторского невмешательства, т. е. объективность в изображении событий и их оценке. Это могло быть достигнуто одним, наиболее естественным путем: передачей рассказа из рук автора современнику и участнику событий, рассказчику, который бы повествовал о том, чему он был свидетелем или о чем мог знать. В таком случае автор совершенно самоустранился и вся ответственность за суждения о людях и событиях, за оценки рассказываемого падала на рассказчика или мемуариста. Так были построены «Повести Белкина» (другой вопрос — насколько реальны или фиктивны их отдельные рассказчики и общий «редактор» И. П. Белкин); так, от имени московской барышни, ведется рассказ в «Рославлеве»; так, наконец, построена «Капитанская дочка»: это записки деда, написанные для его внука (как видно из раннего чернового наброска предисловия), с небольшим заключением, добавленным издателем опять-таки «со слов» потомков мемуариста.

Роман задуман и построен как «семейная хроника» с любовным сюжетом, связывающим двух центральных персонажей — Петра Гринева и Машу Миронову — и тем самым их семьи. Такое построение давало большие возможности для развертывания социально-бытовых эпизодов с их проблематикой и осуществляло давние замыслы Пушкина.

Еще в третьей главе «Евгения Онегина», писавшейся весной 1824 года в Одессе, Пушкин иронически высказывал намерение — когда-нибудь, на «закате» творческой жизни, оставив поэзию, «унизиться» до «смирненной прозы» и написать «роман на старый лад»:

Не муки тайные злодейства  
Я грозно в нем изображаю,  
Но просто вам перескажу  
Преданья русского семейства,  
Любви пленительные сны  
Да нравы нашей старины.

(VI, 57)

В этом ироническом заявлении содержится, однако, глубокая и серьезная мысль: «роман на старый лад» — семейная хроника с любовным сюжетом и широко развернутыми бытовыми фонами — противопоставлялся романтической поэме с ее лирическими мрачными героями, а также и лирико-философскому роману в стихах — «Евгению Онегину», занимавшему его в то время.

Обратившись через три года после этого заявления к роману в прозе, Пушкин начал его именно как «семейную хронику», более того, как отрывок из хроники своей собственной семьи, как повествование о своем прадеде Ибрагиме (Абраме Петровиче Ганнибале). Но это был не тот спокойный, замкнутый в личных и семейных переживаниях «роман на старый лад», какой декларировался в насмешливой строфе «Евгения Онегина»: «Арап Петра Великого» был задуман и начат как роман нового рода, роман исторический вальтер-скоттовского типа, где в частную жизнь «русского семейства» (и стремящегося войти в него пришлеца-арапа) властно вторгаются большие исторические события и исторические деятели. Семейственный сюжет, развивающийся на фоне исторических событий и в зависимости от них, — так был задуман уже этот первый роман. То же мы видим и в последующих опытах Пушкина — в «Рославлеве» и в особенности в «Дубровском»; на последнем следует остановиться.

В строгом смысле слова, «Дубровский» является произведением о современной жизни, а не о прошлом, ставшем историей, тем более, что в нем нет ни исторических лиц, ни событий исторического значения. Но социальная проблематика, определяющая развитие его авантюрно-любов-

ного сюжета, придает роману, несомненно, историческое значение. Правда, конкретно-историческое указание, в первоначальной редакции хронологизировавшее события, изображенные в нем, указание на «славный 1762 год», «разлучивший» и разведший пути Троекурова («родственника княгини Дашковой») и Дубровского, было затем изъято как противоречащее своей давностью современному характеру всего остального (VIII<sub>2</sub>, 755; ср. VIII<sub>1</sub>, 162).<sup>18</sup> Но обе движущие роман социальные проблемы — проблема антагонизма между старым поместным дворянством и новой дворцовой аристократией, проблема борьбы крепостного крестьянства против помещичье-чиновничьего строя (да еще борьбы, возглавленной дворянином, что само по себе являлось для Пушкина важной политической проблемой) — эти элементы романа делают и «Дубровского», по существу, произведением исторического жанра, лишь на современном материале.

«Дубровский» — и хронологически, и по теме — является прямым предшественником «Капитанской дочки». В пушкинской литературе давно и неоднократно отмечалось то обстоятельство, что в рукописях самый ранний из планов «Капитанской дочки» предшествует несколькими днями последней главе «Дубровского», на которой работа над этим романом была оборвана.<sup>19</sup> Это показывает, что Пушкин, отказываясь от завершения «Дубровского», тотчас и непосредственно перешел к новому замыслу — к роману о Пугачевском восстании. Вероятная причина перехода заключается в том, что Пушкин не был удовлетворен прежним своим произведением; не удовлетворен же он был потому, что в романе столкнулись несколько тематических линий, не только не связанных, но противоречивших одна другой: борьба между собою двух слоев дворянства — старого и нового, бывшая сначала основной и исходной темой, была осложнена изображением восстания крепостных против помещичьего и чиновничьего произвола; но последняя тема, в известной мере ослабленная и нейтрализованная первой, была развита в нетипичной для русской жизни того времени форме разбойничества; а во главе крестьян-разбойников оказался дворянин — романтический мститель за обиды, притом не столько крестьянские, сколько личные и сословные. Положение еще осложнилось романтической любовью дворянина-разбойника к дочери своего врага. В результате — вместо типического явления в романе был изображен реальный, но единственный случай, и жизненная правда, которой так много в отдельных образах и эпизодах романа, была подчинена весьма традиционной литературной ситуации, напоминавшей целый ряд литературных героев — «благородных разбойников»: и Карла Моора, и Жана Сбогара, и Лару, и широко известного полулубочного Ринальдо Ринальдини, и совсем недавно прославившегося на парижской сцене Эрнани. Элементы литературности и мелодраматизма в образе главного героя романа, исключительность и нетипичность такой формы крестьянской борьбы, как разбойничество, — всё это, по-видимому, заставило Пушкина отказаться от завершения романа, не выполнившего поставленных им перед собою заданий, и начать новое произведение, в принципе глу-

<sup>18</sup> Ср. в «Капитанской дочке», где точное указание белого автографа, что Андрей Петрович Гринев «вышел в отставку в 1762 году», затем снято ввиду его противоречия с другими фактами того же белого (и печатного) текста: Гринев-отец женился уже после отставки, поселившись в своей симбирской деревне, а год рождения Гринева-сына (по собственному подсчету Пушкина) определяется как 1755-й (VIII<sub>2</sub>, 858, 928).

<sup>19</sup> План «Капитанской дочки», начинающийся словами: «Шванвич за буйство сослан в гарнизон», помечен «31 января 1833»; последняя, XIX глава «Дубровского» — «6 февраля 1833 г.» (VIII<sub>2</sub>, 929, 833; здесь, однако, порядок планов «Капитанской дочки» неточен; он исправлен во втором издании десятитомника — т. VI, 1957, стр. 781—784).

боко отличное от «Дубровского» и по теме, и по материалу, — роман о Пугачевском восстании и офицере-пугачевце.

При создании «Капитанской дочки» опыт «Дубровского» имел для Пушкина, несомненно, большое значение, и ряд его образов и положений перешли в новый роман или отразились в нем. Прежде всего преемственно близки (даже по имени) образы двух оцлов — Андрея Дубровского и Андрея Гринева: оба они принадлежат к старинным, но захудалым дворянским родам, только в изображении Дубровского материальный упадок резко выражен; оба относятся к тому среднему слою дворянства, который в XVIII веке, в екатерининское время, был отодвинут на задний план удачливыми выскочками, делавшими «случайную» карьеру в моменты дворцовых переворотов и после них — подобно Троекурову, князю Б., или, вероятно, отцу Швабрина. Гринева-отец воспринял и основные черты характера Андрея Дубровского: независимость и суровую властность, сознание собственного достоинства и ненависть к пресмыкательству, непреклонность в понятиях чести. Кругозор обоих узок и ограничен сословными, дворянскими представлениями. Но они взяли все лучшее, что могло быть в традициях старого служилого дворянства, сложившихся еще в петровское время и выраженных Фонвизиным в образе Стародума, Радищевым — в образе крестичкого дворянина.

Можно установить преемственные черты сходства и между представителями младшего поколения в том и другом романе, учитывая, однако, разницу во времени: Петр Гринева — дворянин и офицер второй половины XVIII века, Владимир Дубровский принадлежит десятилетию между наполеоновскими войнами и восстанием декабристов. Дубровский в бегло описанной петербургской своей жизни является таким, каким мог стать Гринева, если бы вместо Белогорской крепости попал в гвардию. Но и в том и в другом захватившие их трагические события опрокидывают привычно сложившиеся представления и вызывают к жизни всё лучшее, что было скрыто в их характере. И замечательно то, что оба они, каждый по-своему, обращаются при этом от людей своего класса к народу.

Изображение народа — того «черного народа», который «весь... был за Пугачева» (IX<sub>1</sub>, 375), является, конечно, наиболее существенным элементом «Капитанской дочки», подготовленным предшествующими опытами. Горькая ирония народных сцен в «Истории села Горюхина» (где, как известно, намеченный в планах рассказ о «бунте» не был и не мог быть осуществлен) сменилась в «Дубровском» прямым изображением нарастающего и раздражающегося наконец крестьянского гнева.<sup>20</sup> Здесь фигура кузнеца Архипа, являющегося подлинным вожакom крестьян в гораздо большей степени, чем Дубровский, вырастает до размеров героических; в Архипе заложены в зародыше те черты, которые в полном раскрытии показаны Пушкиным в образе Пугачева: генетическая и характерологическая связь между обоими несомненна. Пушкин, создавая образ Архипа, еще не изучал пугачевщины; но тем более явственна глубокая народность, почувствованная и раскрытая им в вожде восстания.

## 6

Роман о Пугачевском восстании, возникший и создававшийся одновременно с историческим исследованием, был вызван рядом глубоких общих и личных причин, которые достаточно коротко напомнить: давний и постоянный (еще со времен южной ссылки) интерес Пушкина к народным

<sup>20</sup> См. разговор между молодым Дубровским и кучером Антоном в главе III, первое столкновение крестьянской толпы с приказными в главе V, ночную сцену между Владимиром и кузнецом Архипом, кончающуюся пожаром, в главе VI, разбойничий лагерь в главе XIX и пр.

движениям и восстаниям, в частности, интерес к Степану Разину и к Пугачеву, проявленный во время пребывания в Михайловском, получил новые обоснования в Болдинскую осень 1830 года, при более тесном соприкосновении Пушкина с крестьянством в качестве душевладельца-помещика; холерные волнения по деревням и в Петербурге в 1830—1831 годах, особенно же восстание новгородских военных поселений 1831 года, заставили передумывать снова и снова вопросы о возможности и перспективах новой крестьянской войны (о чем думал и прямо говорил после новгородского бунта и Николай I), а также о роли дворянства в будущей крестьянской войне и в будущей революции. Западноевропейские революции и польское восстание в 1830—1831 годах вели мысль Пушкина в том же направлении. В таких условиях обращение к пугачевской теме в двух аспектах сразу — исследовательском и художественном — представляется естественным и закономерным.

Для своего романа Пушкин, как уже говорилось, избрал мемуарную форму — форму «семейственных записок». Это решение было вызвано в известной степени внешним, литературным поводом. Как установили наблюдения Н. О. Лернера, Ю. Г. Оксман и В. Г. Гуляева, исправленные и развитые в последние годы исследованиями Н. И. Фокина и Петра Бранга,<sup>21</sup> источником, из которого вырос сюжет «Капитанской дочки», явилась, по-видимому, повесть, напечатанная в «Невском альманахе» на 1832 год под названием «Рассказ моей бабушки». Имя автора, подписавшегося «А. К.», едва ли могло быть известно Пушкину, да и не имело значения.<sup>22</sup> Но содержание этой художественно слабой и написанной с официально-охранительных позиций повести о пугачевщине привлекло его внимание и подсказало некоторые сюжетные моменты и главное — общую жанровую форму его будущего романа как записок, мемуаров участника событий о прошлом. Придавать большое значение «рассказу» Крюкова и рассматривать «Капитанскую дочку» как ответ, отчасти полемический, на него (подобно тому, как «Рославлев» Пушкина является полемическим ответом на одноименный роман Загоскина) нет достаточных оснований. Но, конечно, «Рассказ моей бабушки» мог иметь известное значение для воплощения пушкинского замысла, на что указывал, по-видимому, и сам Пушкин в наброске предисловия от «издателя» к своему роману, оставшемуся неоконченным.<sup>23</sup>

Форма мемуаров, избранная Пушкиным, определилась, однако, не только случайным влиянием повести Крюкова, но и иными, глубокими причинами; в этой форме он видел такие возможности, каких не могло ему дать авторское повествование, подобное тому, как написаны «Арап Петра Великого», «Дубровский» и пр.

Эта форма была принята Пушкиным на самых первых этапах его работы над романом — в той первоначальной и не известной нам его редакции, которая была написана (если была написана, а не только задумана) в 1833 году. Это видно из даты под введением — «5 августа 1833. Черная речка», а введение, начинающееся словами: «Любезный внук

<sup>21</sup> См.: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. IV, Изд. «Academia», М.—Л., 1936, стр. 753; В. Г. Гуляев. К вопросу об источниках «Капитанской дочки». «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», тт. 4—5, стр. 198—214; Н. И. Фокин. Роман А. С. Пушкина «Капитанская дочка». Автореферат, Л., 1955, стр. 8; Peter B r a n g. Puškin und Krjukov. Berlin, 1957.

<sup>22</sup> Инициалы эти раскрыты были В. Г. Гуляевым как «А. Корпилович»; Н. И. Фокин, а вслед за ним и независимо от него Петер Бранг выяснили ошибочность этого чтения и установили подлинное имя автора повести — А. П. Крюкова (1803—1833).

<sup>23</sup> «Анекдот, служащий основанием повести, нами издаваемой, известен в Оренбургском краю... Несколько лет тому назад в одном из наших альманахов напечатан был...» (VII<sub>2</sub>, 928). В последних словах речь идет, вероятно, о «Рассказе моей бабушки».

мой Петруша!», представляет собою обращение деда-мемуариста, написавшего свои записки в назидание юноше-внуку, дабы остеречь его от «многих заблуждений», в которые он сам был завлечен «пылкостью <своих> страстей» (VIII<sub>2</sub>, 927).

Мемуары Петра Гринева-старшего пишутся, очевидно, в 800-х годах, лет через тридцать-тридцать пять после восстания (мемуарист радуется тому, что «дожил... до кроткого царствования императора Александра»; VIII<sub>1</sub>, 318). Обращение к внуку в окончательном тексте было снято, но тон назидательности остался.<sup>24</sup> Вместе с тем важно отметить, что уже в этом раннем и позднее отмененном обращении к внуку дед-мемуарист расценивает пережитые им события, «некоторые происшествия» и «затруднительные обстоятельства» своей молодости не только как «заблуждения», но и как своего рода необходимую и благотворительную закалку, через которую он прошел благодаря тому, что сохранил те «прекрасные качества», которые замечает и в своем внуке: «доброту и благородство» (VIII<sub>2</sub>, 927). Это положительное моральное определение и самого героя, и пережитых им происшествий сохранено было Пушкиным на всех стадиях работы над романом.

Мемуарная форма повествования имела для автора многообразное значение: она внушала читателям, а также и цензуре уверенность в том, что всё рассказываемое — реальная истина или по крайней мере основано на фактах;<sup>25</sup> она давала возможность Пушкину вводить в роман некоторые свои оценки, вводить так, чтобы они не нарушали психологической цельности и исторической правдивости образа рассказчика Гринева, и вместе с тем возлагать на него ответственность за такие высказывания, какие цензура не могла бы допустить в авторском повествовании.

Гринев — молодой дворянин и офицер екатерининской армии — остается везде самим собою; тем большую убедительность получают его высказывания. Введение к роману, обращенное к внуку Петруше, как сказано, не вошло в окончательный текст. От его сентенций остался только общий эпитаф — народная пословица: «Береги честь смолоду», да наставления Гринева-отца отправляющемуся на службу сыну, где повторяется та же пословица. Вся дальнейшая история Гринева представляет собою выполнение, несмотря на все трудности и ошибки, отцовских наставлений и особенно завета о сохранении чести, притом чести, широко понимаемой: если для Гринева-отца это прежде всего честь дворянина и офицера, то Гринев-сын, не отказываясь нимало от такого понимания, умеет расширить понятие чести до его человеческого и гражданского значения, до признания героических качеств вождя антидворянского восстания, до «сильного сочувствия» ему (не говоря о чувстве благодарности), до невольного преклонения перед моральной высотой Пугачева, что, в сущности, равносильно молчаливому признанию правоты его дела.

В то же время Гринев нигде не изменяет себе, нигде его устами не говорит прямо автор, его образ мыслей, его фразеология таковы, какими они должны были быть у всех служивых дворян того времени, и не только у передовых и лучших (к которым Гринев относится лишь по моральным качествам, но отнюдь не по уму и образованности). Эти фразеологические

<sup>24</sup> «Молодой человек! если записки мои попадутся в твои руки, вспомни...» и т. д. (VIII<sub>1</sub>, 318—319).

<sup>25</sup> При публикации романа в «Современнике» цензор П. А. Корсаков по поводу последней главы настойчиво спрашивал Пушкина: «существовала ли девица Мирнова и действительно ли была у покойной императрицы?», на что Пушкин подтвердил: «Роман мой основан на предании, некогда слышанном мною, будто бы один из офицеров, изменивших своему долгу и перешедших в шайки Пугачевские, был помилован императрицей по просьбе престарелого отца, кинувшегося ей в ноги. Роман, как изволите видеть, ушел далеко от истины» (XVI, 177—178).

особности в речи Гринева не очень значительны — и вообще его язык, как и язык других персонажей, не имеет ничего парочито архаического; они заимствованы из официальных документов и были настолько общеобязательны и устойчивы, что и Пушкин в «Истории Пугачева» не мог без них обойтись: «злодейское гнездо», «шайки разбойников», «мелочная война с разбойниками и дикарями», Пугачев «собрал новые шайки и опять начал злодействовать», Пугачев — «презренный бунтовщик». «шайки разбойников злодействовали повсюду» — всё это на протяжении одной страницы в конце тринадцатой главы. Необходимо, однако, помнить, что в этом месте с краткостью почти протокольной описываются происшествия многих месяцев — с февраля по август 1774 года. Гринев не скрывает ни от себя, ни от читателей отрицательных, по его мнению, черт Пугачева: казни офицеров и случайные убийства при взятии Белогорской крепости представляются ему «опрометчивой жестокостью», и он думает (со страхом за Марью Ивановну) о «кровожадных привычках» самозванца, о «злодее, обрызганном кровью стольких невинных жертв» (VIII, 351, 364). Тем более знаменательно сочувствие, высказанное Гриневым взятому в плен Пугачеву непосредственно после последней фразы: «Что прикажете делать? Мысль о нем неразлучна была во мне с мыслию о пощаде, данной мне им в одну из ужасных минут его жизни, и об избавлении моей невесты из рук гнусного Швабрина» (364). Показание такого честного и прямодушного свидетеля, как Гринев, должны были быть совершенно убедительны в глазах беспристрастных читателей и совершенно приемлемы для цензуры.

Однако образ Гринева, данный в окончательном тексте, не сразу сложился у Пушкина, но прошел длительную и сложную эволюцию, о которой в общих чертах свидетельствуют сохранившиеся в рукописях планы романа.<sup>26</sup> Сущность эволюции может быть сведена к трем этапам: 1) герой — офицер, добровольно перешедший в войска Пугачева (материалы о Шванвиче); план этот не был осуществлен по цензурным соображениям: сделать героем романа, рассказчиком, офицера-пугачевца было бы совершенно невозможно; 2) герой — офицер, случайно пощажённый Пугачевым при взятии крепости и некоторое время против воли служивший в его войске (материалы о Башарине); и этот план был оставлен так же отчасти по цензурным соображениям, а отчасти и потому, что дать положительное изображение Пугачева глазами и устами его пленника и невольного соратника было бы психологически, и следовательно, художественно невозможно; 3) герой — офицер, сохраняющий верность долгу и присяге, но в силу обстоятельств связанный с Пугачевым и попадающий на время в его стан (Валуев—Булагин—Гринев). На одном из последних этапов работы рядом с ним появляется другой персонаж — офицер, добровольно присоединившийся к Пугачеву; фамилия его — Швабрин — генетически восходит к Шванвичу; таким образом два эти героя-антагониста входят в окончательный текст. На образе Швабрина и его функции в романе необходимо остановиться.

В известном письме В. Ф. Одоевского к Пушкину с оценкой только что вышедшей «Капитанской дочки»<sup>27</sup> этот умный и вдумчивый читатель

<sup>26</sup> Планы «Капитанской дочки» приведены в большом Академическом издании (VIII, 928—930) в неверной последовательности; исправно — в Десятитомнике (т. VI, 1957, стр. 781—784); ср. в комментариях Ю. Г. Оксмана к «Капитанской дочке» в Полном собрании сочинений Пушкина издания «Academia» (т. IV, 1936, стр. 747—751); в указанном выше исследовании Ю. Г. Оксмана (в его книге «От „Капитанской дочки“ к „Запискам охотника“», 1959).

<sup>27</sup> Датировка письма неточна и должна быть изменена на «последние числа декабря 1836 года» (см.: Ю. Г. Оксман. От «Капитанской дочки» к «Запискам охотника», стр. 132).



с недоумением остановился перед Швабриным: «Швабрин набросан прекрасно, но только набросан; для зубов читателя трудно пережевать его переход из гвардии офицера в сообщники Пугачева. По выражению Иосифа Прекрасного (т. е. О. И. Сенковского, — *Н. И.*), Швабрин *слишком* умен и тонок, чтобы поверить возможности успеха Пугачева, и недоволен страстен, чтобы из любви к Маше решиться на такое дело... Покамест Швабрин для меня имеет много нравственно-чудесного; может быть, как прочту в третий раз, лучше пойму» (XVI, 196).

Недоумение Одоевского вполне понятно: в тот момент он, как и другие современники, не мог учитывать значения образа Швабрина в пушкинской концепции романа. Между тем значение это многообразно.

В лице Швабрина показан типический представитель гвардейского офицерства екатерининского времени — светски блестящего, но поверхностно образованного, в котором чтение французских просветителей развило лишь скептицизм и беспринципность (то, что получило название «вольтерьянства», но не имело ничего общего с подлинным просвещением радищевского типа). Швабрин, как офицер гвардии, видит в себе человека, которому всё доступно — начиная с политической роли и влияния при возможном дворцовом перевороте. Мы слишком мало знаем о его прошлом, о том поединке, который привел его в Белогорскую крепость, но понимаем, что этот поединок должен был быть не случайным светским столкновением, какие в гвардии случались поминутно, а чем-то более значительным: карьера Швабрина сломлена, на возвращение в Петербург нет надежды (только безнадежностью объясняется такой неожиданный с его стороны шаг, как сватовство к Марии Ивановне). В этих обстоятельствах переход на сторону Пугачева представляется ему какой-то, пусть и очень проблематической, возможностью перемены, тем более, что выбор делается между изменой присяге (от которой Швабрин считает себя, вероятно, освобожденным ссылкой) и неминуемой виселицей. Швабрин глубоко презирает народ, ненавидит и боится Пугачева, цели восстания ему чужды. Никаких идейных побуждений в переходе его на сторону Пугачева нет и не может быть. Но именно это определяет его роль в романе.

Прежде всего он является антагонистом Гринева в любви к Марии Ивановне, и это создает необходимые осложняющие моменты в развитии новеллистической линии сюжета, в личных переживаниях Гринева и в его психологической эволюции. Вторая же, еще более важная его функция в том, что его беспринципность, низость и развращенность оттеняют и подчеркивают безусловную честность и моральную цельность Гринева — и это позволяет автору представить Гринева совершенно искренним в его сочувственном отношении к вождю восстания и в той трактовке Пугачева, какую Пушкин давал через него. Швабрин — своего рода тактический заслон, позволивший Пушкину провести через цензуру, казалось бы, неприемлемую для нее линию романа, рисующую отношения между Гриневым и Пугачевым, и в образе Пугачева досказать всё то, чего нельзя было сказать в историческом исследовании о нем. Словом, роль Швабрина в романе чисто служебная во всех отношениях, но тем не менее чрезвычайно важная и необходимая.

## 7

Народное восстание и его вождь Пугачев — вот центральная тема и труднейшая идейно-художественная задача, поставленная перед собою Пушкиным в «Капитанской дочке».

Народ представлен на страницах романа разными его слоями: здесь крепостное крестьянство, дворовые, казаки, солдаты, беглые «колодники»,

наконец, так пазываемые «инопородцы», одним словом, все те, кто соби-рался вокруг Пугачева и шел за ним. Народность романа подчеркивается обилием в нем фольклорных элементов, не раз бывших предметом внима-ния исследователей: в уста Пугачева и его соратников вложены и «бур-лацкая» песня, и «калмыцкая сказка» об орле и вброне, и множество по-словиц и поговорок, свойственных, впрочем, и самому Гриневу и другим людям из господствующего класса, не утратившим связи с народом; пре-красный образец народно-иносказательной речи представляет диалог «во-жатого» с казаком, хозяином умета во второй главе; фольклорный харак-тер носит «вещий» сон Гринева во время бурана. «Издатель» романа, т. е. его автор, говорит впоследствии, что он печатает рукопись П. А. Гринева, лишь «приислав к каждой главе приличный эпитаф» (VIII<sub>1</sub>, 374): эпи-графы, таким образом, должны выражать непосредственное авторское отношение к изображаемому и потому имеют особое значение. А в числе пятнадцати эпитафов романа мы видим три пословицы и семь отрывков из народных песен, исторических, солдатской, лирических, частью заим-ствованных из сборников Новикова, Чулкова и Прача, частью, вероятно, из личных записей Пушкина; из тех же сборников XVIII века взяты и любовные стихи, «сочиненные» Гриневым, и «любимая» песня Швабрина о капитанской дочери, и «бурлацкая» песня пугачевцев.<sup>28</sup> Остальные эпитафы имеют источниками комедии Княжнина и Фонвизина, любов-ную песню Хераскова и его же «Россиаду»; два эпитафа, как теперь можно считать установленным, сочинены самим Пушкиным и приписаны им Сумарокову и Княжнину. Как видно, весь материал принадлежит XVIII веку, и это придает «хронике» Гринева характерный колорит своего времени с оттенком народности.<sup>29</sup>

Авторская оценка событий и героев сказывается, однако, более всего не в народно-песенных, а в некоторых литературных эпитафах. Это, во-первых, отрывок из «Россиады» Хераскова (к главе X — «Осада го-рода»), через который осада Пугачевым Оренбурга приравняется к осаде Казани Иваном Грозным, а сам Пугачев, как и царь Иван, срав-нивается с орлом; во-вторых, сочиненный Пушкиным отрывок якобы из басни Сумарокова (эпитаф к главе XI — «Мятежная слобода»), под-сказывающий сравнение Пугачева со львом, царем зверей, воплощением силы и великодушия, несмотря на свирепость. Эта сложная система эпи-графов объясняет многое недосказанное в тексте.

Образ Пугачева, как центрального по значению героя, получил не сразу свое место в романе. В начальных планах он занимал сравнительно эпизодическое положение, а на первый план выдвинута была тема дво-рянина, вольного или невольного соратника Пугачева. Вопрос о том, воз-можно ли дворянину перейти на сторону народа, очень занимал Пушкина (ср. ту же проблему в «Дубровском»). Но на позднейших стадиях работы эта тема отошла на второе место, а главной задачей романиста стало изображение самого Пугачева, построенное через восприятие лично чест-ного, верного своему классу и своему государству дворянина, т. е. с объективностью, которая могла быть нарушена лишь в отрицательную сторону и тем самым была особенно ценной.

<sup>28</sup> «Бурлацкая», по выражению Гринева, т. е. крестьянская в широком смысле песня «Не шуми, мати зеленая дубравушка», исполнение которой «потрясло» его «каким-то пийтическим ужасом», — была еще раньше приведена Пушкиным как песня одного из крестьян-разбойников, товарищей Дубровского (VIII<sub>1</sub>, 202).

<sup>29</sup> В рукописях сохранилось еще два эпитафа, отброшенных в окончательном тексте: отрывок из стихотворения Жуковского «Желание» (1811) и отрывок из «показаний старосты Ивана Парамонова в марте 1774 года». Первый отброшен как нарушающий стиль повествования XVIII века и заменен народной песней; вто-рой — потому, возможно, что тон его и смысл не соответствовали содержанию и значению главы; он заменен пословицей, раскрывающей название главы.

Исторический герой романа — Пугачев — является в нем впервые самым простым, случайным, «домашним», по выражению Пушкина, образом: безвестным бродягой, мужественным и сметливым, человеком из народа и всецело народу принадлежащим. Его наружность, показавшаяся Гриневу «замечательной», вполне соответствует описаниям, известным Пушкину из показаний его современников и очевидцев, причем здесь, в этой первой встрече, она дана нарочито сниженно («Лицо его имело выражение довольно приятное, но плутовское»; VIII, 290). Зато «пророческий» сон, виденный Гриневым тотчас после первой встречи с вожатым, где место лежащего на смертном одре отца-мемуариста занимает весело поглядывающий «мужик с черной бородою», под благословение которого мать Гринева убеждает его подойти, — этот сон глубоко знаменателен: не имея в себе ничего мистического, он настраивает Гринева на особенно обостренное восприятие дальнейших событий. Наружность «мужика» в его сне совпадает, хотя нигде об этом прямо не говорится, с наружностью вожатого, т. е. Пугачева, а последний и в самом деле становится впоследствии «посаженым отцом» Гринева, разрешает неразрешимый, казалось бы, любовный узел, запутанный деспотичностью подлинного отца героя, и благословляет его на брак с Марией Ивановной, чего не хотел сделать его отец.<sup>30</sup>

Человечность, гуманность, великодушие Пугачева, лучшие черты русского народного характера — вот что подчеркивает Пушкин в герое, которого его враги, судьи и историки, обвиняли в свирепости и бесчеловечности, называя не иначе, как «извергом» и «злодеем». Эти черты раскрываются в нем не в авторском изложении, но через восприятие всё того же рассказчика Гринева, для которого вопросы «чести» и честности стоят на первом месте. Тем более знаменательно его невольное сочувствие, даже восхищение крестьянским вождем; здесь не только благодарность человеку, дважды спасшему ему жизнь и соединившему его с утраченной невестой, но и восхищение острым, пронизательным, живым умом Пугачева, его государственным образом мыслей, его военными дарованиями. Сопоставление «странного» военного совета в ставке Пугачева с чиновничьим военным советом в Оренбурге, о котором рассказывает Гринев вполне серьезно, но с нескрываемым презрением, еще более подчеркивает талантливость Пугачева и его соратников — руководителей восстания. Гринев всегда смотрит на Пугачева как бы снизу вверх, и Пугачев подавляет его своей моральной силой. Но и соратники Пугачева, показанные вскользь, — Чумаков, Хлопуша, Белобородов — отнюдь не мелкие люди и не злодеи. Это люди, выдвинутые народом из гущи народа (надо помнить, что и Хлопуша, и Белобородов — не казаки: один — бывший каторжник из крестьян; другой — солдат, артиллерийский капрал). Если Пушкин имел при этом несколько преувеличенное представление о несамостоятельности Пугачева и его зависимости от помощников, то это тем более углубляло в его глазах народность руководителя восставших.

Пушкин не мог показать в «Капитанской дочке» крестьянскую войну во всем ее объеме. Но главная цель, поставленная им перед собою, была достигнута.

В «Капитанской дочке» Пушкин, взяв историческую тему, т. е. тему, в основе которой лежат действительно бывшие и документально (в «Истории Пугачева») доказанные факты недавнего прошлого, факты большой социально-политической значимости, в раскрытии этой темы показал, как изменяются, углубляются, растут человеческие характеры под воздействием обстоятельств; как вчерашние помещичьи крепостные или закрепощенные государством казаки, солдаты, «инородцы», взяв в свои руки

<sup>30</sup> Интересные замечания об этом см. в брошюре В. В. Еремидова «Наш Пушкин» (Гослитиздат, М., 1949, стр. 67—71).

решение своей судьбы, вырастают в крупнейших организаторов, руководителей масс и военных деятелей, а главное, как раскрываются и растут их гуманные качества, сознание своего человеческого достоинства, как раб превращается в человека. В этом смысле значительны, каждый по своему, образы, стоящие на двух социально-психологических полюсах: образ народного вождя Емельяна Пугачева и образ «дядьки» Савельича, внутренний трагизм которого тонко подметил вдумчивый читатель В. Ф. Одоевский: трагизм, состоящий в том, что этот убежденный и верный крепостной слуга не только способен на героическое самопожертвование, но и обладает твердым сознанием своего человеческого достоинства, в решительные минуты перевешивающим рабскую покорность.

В творчестве Пушкина нет, пожалуй, произведения, в котором его гуманизм сказался бы так сильно, так последовательно и принципиально, как в романе о пугачевщине. Ряд разнообразных персонажей, из разных общественных слоев, разных состояний, с разными характерами и судьбами проходит перед читателем. Каждый из них обрисован чрезвычайно сжато, иногда — в немногих словах, но в словах столь содержательных и полновесных, что каждый живет своей жизнью, а все они составляют широкую картину России конца XVIII века, поколебленной огромным народным движением. В каждом почти своем персонаже Пушкин, устами мемуариста Гринева и не выходя за пределы его воззрений и понимания, находит черты, вызывающие сочувствие, в каком бы лагере ни находились они: сочувственно и внимательно изображаются им участники восстания, с одной стороны, и некоторые из их противников, охранителей существующего порядка, с другой (такие, как старшие Гринева и старшие Мироновы с поручиком Иваном Игнатьевичем). В этом нужно видеть не бесстрашие, не безразличный объективизм, но отношение, определяемое твердым критерием — степенью их народности.

Исключение из сочувствия Гринева сделано лишь для оренбургского генерала Андрея Карловича Р. и его чиновников, возбуждающих в мемуаристе лишь презрительно-ироническое отношение: это объясняется их полной оторванностью от народной жизни и непониманием народных чувств; исключение сделано и для Швабрина, написанного сплошь черною краской, без всякого снисхождения, настолько, что его изображение временами граничит с мелодраматическим схематизмом, а Белинский прямо писал о его «мелодраматическом характере».<sup>31</sup> В известной мере это объясняется субъективно-отрицательным отношением к нему его соперника Гринева; но объективно его полное осуждение является логическим следствием его оторванности от народа, его космополитической беспринципности, его узко аристократической психологии. Образ Швабрина оттеняет не только Гринева (как говорилось выше), но и всю гуманистическую направленность романа.

Высокий гуманизм Пушкина в изображении Пугачева, его соратников, вообще людей из народа последовательно, хотя внешне и независимо от воли и мыслей рассказчика Гринева, внушает убеждение о закономерности и неизбежности восстаний народа, пока он закрепощен.

«Поток, загражденный в стремлении своем, тем сильнее становится, чем тверже находит противустояние. Прорвав оплот единожды, ничто уже в развитии его противиться ему не возможно», — писал Радищев,<sup>32</sup> и Пушкин в своем романе подводит читателя к подобной же мысли. Это не значит, конечно, чтобы он вполне разделял взгляды Радищева, проведенные в «Путешествии из Петербурга в Москву»: изучение документов Пугачевского восстания, его хода и причин поражения Пугачева,

<sup>31</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 577.

<sup>32</sup> А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 320.

так же как и личный опыт современника и свидетеля холерных бунтов, восстаний помещичьих крестьян и военных поселений, приводили его к иным, более сдержанным выводам. Отнюдь не отождествляя с воззрениями Пушкина охранительных высказываний мемуариста Гринева, видевшего в просвещении и улучшении нравов залог медленного прогресса, — высказываний, введенных в роман в значительной мере ради безопасности его от цензуры, — мы не можем не считаться с некоторыми мыслями, настойчиво вкладываемыми в его уста автором, прежде всего с определением «русского бунта» как «бессмысленного и беспощадного» (VIII, 364): слишком близко это определение к тому, что сам Пушкин писал о восстании повгородских военных поселений в 1831 году,<sup>33</sup> а это восстание было одной из отправных точек к изучению Пугачевщины и материалом для ее художественного изображения. «Бессмысленность» бунта заключалась в его стихийности, а «беспощадность» проявлялась с обеих сторон. Впрочем, оба эти термина принадлежат Гриневу, а если бы Пушкин писал от себя, он выразил бы свою мысль в других, более ей соответствующих терминах. Новой революции Пушкин в 30-х годах по-прежнему ждал от образованного среднего дворянства,<sup>34</sup> хотя пока, после разгрома декабристов, не видел сил, способных продолжить их дело.

Роман Пушкина о Пугачевском восстании не был, как уже говорилось, достаточно оценен и понят современной ему и ближайшей по времени критикой. Но значение его для русской литературы, для развития русского романа XIX века неоспоримо, и притом значение его сказывается не только в области исторического романа, но и в области романа социально-психологического.

Русский исторический роман в первые десятилетия после Пушкина развивался не по тому пути, который был открыт «Капитанской дочкой», но по иному, начатому Загоскиным и Лажечниковым, в котором известное воздействие вальтер-скоттовского реализма подчинялось более заметному влиянию французского романтизма — романов Виньи, В. Гюго, раннего Бальзака и пр. В сущности только Лев Толстой в «Войне и мире» вернулся на путь «Капитанской дочки» — в смысле естественного и жизненного сочетания личных судеб вымышленных героев с историческими событиями и судьбами народа. Пушкинский гуманизм был развит и углублен Толстым соответственно развитию и углублению в его творчестве психологизма, а пушкинский критерий достоинства человека по его отношению к народу стал для Толстого основным измерителем ценности как вымышленных, так и исторических персонажей. Отсюда идут нити к позднему историческому роману, вплоть до современного советского, хотя последний в преобладающей своей части строится по иным принципам — как биографический роман об историческом деятеле («Петр I» А. Толстого, «Степан Разин» С. Злобина, «Емельян Пугачев» В. Шипкова, «Пушкин» Ю. Тынянова) и лишь реже — по принципу, установленному «Капитанской дочкой», как история вымышленных персонажей, связанная с исторической эпохой и ее событиями («Тихий Дон» М. Шолохова).

Но едва ли не больше, чем в области исторического романа, сказалось новаторское значение «Капитанской дочки» в романе психологическом и социальном — от Герцена, Тургенева и Гончарова до Достоевского и далее. Воздействие пушкинского романа выражается не в конкретных и частных моментах. Но здесь, как и в исторической романистике и раньше ее, существенное воздействие оказали и пушкинский гуманизм, и

<sup>33</sup> См. его письма к П. А. Осиповой от 29 июля и к П. А. Вяземскому от 3 августа 1831 года (XIV, 201, 204—205).

<sup>34</sup> См. его мысли об этом в разговоре с великим князем Михаилом Павловичем, записанные в дневнике под 22 декабря 1834 года (XII, 334—335).

внимание к жизни и психологии простых и, казалось бы, не примечательных людей, и реалистические методы изображения их психологии в ее зависимости от социальных условий, а главное, реалистическая народность Пушкина, выразившаяся в росте, распрямлении человеческой психики, задавленной крепостничеством, под влиянием освободительной борьбы, о чем говорилось выше. В таком смысле можно протянуть нити от «Капитанской дочки» (и отчасти «Дубровского») к антикрепостническим произведениям Герцена («Сорока-воровка», «Кто виноват?»), в известной мере и к «Запискам охотника» Тургенева, к ряду его повестей и романов. Вопрос этот еще требует более детального исследования. Но постановка его не только возможна и законна — она необходима для правильного понимания места и значения новаторского романа Пушкина о крестьянском восстании.



## ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН

## 1

Одним из значительных явлений в истории русского романа в 30-е годы XIX века было возникновение и развитие исторического романа. Исторический роман возникает в мировой литературе как отражение бурных событий, связанных с ломкой феодального порядка и развитием капитализма. Он формируется на почве нового исторического мышления, пришедшего на смену рационалистической философии века Просвещения. В русской литературе крепостной эпохи исторический роман складывается как отражение борьбы вокруг дела декабристов, как проявление подъема национально-исторического самосознания русского народа, вызванного событиями 1812—1825 годов, развития общественного интереса к отечественному историческому прошлому, к проблемам своеобразия народного характера, национальной культуры.

Литературные источники русского исторического романа XIX века восходят к повествовательной прозе на историческую тему периода сентиментализма (повести Карамзина «Марфа Посадница» и «Наталья, боярская дочь»).

Появление национальной исторической темы в русской повествовательной прозе имело прогрессивное общественно-художественное значение. Карамзин делает шаг вперед по сравнению с Херасковым, исторические романы которого носят совершенно сказочный характер, изображая «образы без лиц, события без пространства и времени». В повестях Карамзина всё же «действовали люди, изображалась жизнь сердца и страстей посреди обыкновенного повседневногo быта».<sup>1</sup> Идейное и стилистическое влияние его исторических повестей продолжалось длительное время, дойдя до Загоскина и Лажечникова (повесть «Малиновка»). Однако историзм повестей Карамзина носил дидактический характер. История была в них предметом нравоучения. Историческая проза Карамзина не разрешила вопросов, связанных с возникновением исторического романа в русской литературе. В частности, Карамзин еще не ощущает необходимости исторической стилизации в воссоздании исторических различий в психологии, морали, духовном облике и языке людей разных веков.

Не разрешили проблемы создания исторического романа и писатели-декабристы, обращавшиеся к нему.

К 1816 году относится попытка М. С. Лунина написать исторический роман. «Я задумал исторический роман из времен междоусобия: это самая интересная эпоха в наших летописях, и я поставил себе задачу

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 133. Все последующие ссылки на это издание (тт. I—XIII, 1953—1959) даются в тексте так: (Б, том, страница).

уяснить ее. Хотя история Лжедмитрия и носит легендарный характер, но все-таки это пролог к нашей теперешней жизни. И сколько тут драматизма!» — рассказывал он французскому литератору Оже.<sup>2</sup> Написанная на французском языке, первая часть романа до нас не дошла.

Одновременно попытку создать исторический роман сделал Ф. Н. Глинка. В 1817 году в приложении к третьей части его «Писем к другу» вышло начало его романа «Зинобий Богдан Хмельницкий, или Освобожденная Малороссия», появившегося полностью отдельным изданием в двух частях в 1819 году. Работая над романом о великом деятеле истории Украины, Глинка старался «получить о нем всевозможные сведения во время пребывания в Киеве, Чернигове и на Украине. Я собирал всякого рода предания, входил во все подробности и вслушивался даже в песни народа, которые нередко объясняют разные места истории его».<sup>3</sup>

Роман проникнут идеями борьбы против деспотизма, за независимость Родины, выразителем которых является молодой Богдан Хмельницкий. Но уровень исторического мышления автора оказался невысоким. Глинка не заботится о раскрытии характера Хмельницкого как деятеля определенной исторической эпохи: образ героя романа — лишь рупор для выражения мыслей самого писателя. События романа сводятся к изображению личных отношений молодого Хмельницкого, к любовной интриге. Народная жизнь в романе не показана, действие не связано с движением народных масс, страдавших под игом панской Польши. Исторические события освещаются в духе романтического толкования роли выдающейся личности. «Является герой, вдохновенный небом, подкрепляемый счастьем. Он велит — и тысячи малороссийские повинуются ему...», — пишет Глинка о взаимоотношениях Богдана Хмельницкого и народных масс Украины.<sup>4</sup> Весь стиль романа с его риторикой, с образами, оторванными от конкретной исторической действительности, с морализированием и сентиментальными ламентациями восходит к традициям классицизма и отчасти к прозе Карамзина.

Известную роль в развитии эпической формы в художественной разработке исторической темы сыграли романтические повести А. А. Бестужева-Марлинского 20-х годов. Сам Бестужев не пробовал сил в области романа, но довольно точно определял значение своих исторических повестей, указывая, что они «служили дверьми в хоромы полного романа».<sup>5</sup> Пушкин прямо советует ему писать роман, элементы которого он усмотрел в повестях Бестужева. Одним из первых Бестужев поставил вопрос об использовании для передачи облика исторического прошлого языка древних времен, задачу исторической стилизации, решенную, однако, в его собственных повестях неудачно, в духе романтической народности.<sup>6</sup>

Наиболее заметны реалистические тенденции в исторической прозе декабристов у А. О. Корниловича. Его исторические очерки об эпохе Петра I послужили материалом в работе Пушкина над «Арапом Петра Великого». Корнилович не хотел следовать за теми историками, которые всю славу правителей основывали на воинских успехах. Он обращается к внутренней и даже хозяйственной стороне жизни того времени. Образ Петра I как прогрессивного исторического деятеля-просветителя предваряет пуш-

<sup>2</sup> Из записок Ипполита Оже. «Русский архив», 1877, кн. II, № 5, стр. 56.

<sup>3</sup> Ф. Глинка. Письма к другу, ч. III, СПб., стр. 148—149. О романе Глинки см.: С. М а ш и н с к и й. Историческая повесть Гоголя. Изд. «Советский писатель», М., 1940, стр. 17—19.

<sup>4</sup> Ф. Глинка. Письма к другу, стр. 160.

<sup>5</sup> А. А. Бестужев-Марлинский, Сочинения, т. 2, Гослитиздат, М., 1958, стр. 595.

<sup>6</sup> О повестях А. А. Бестужева 20-х годов см.: В. Б а з а н о в. Очерки декабристской литературы. Гослитиздат, М., 1953, стр. 305—335.



кинский образ Петра. Находясь в крепости, Корнилович пишет произведение из эпохи Петра I «Андрей Безымянный», вышедшее в 1832 году без имени автора, с подзаголовком «Старинная повесть».

Корнилович понимал необходимость реалистического отображения исторического прошлого и в связи с этим трудности, стоявшие перед писателем. Исторический роман требует «величайшей тонкости в событиях, характерах, обычаях, языке», — замечает он.<sup>7</sup> Он стремится к правдивому воссозданию быта и нравов петровского времени, тщательно описывает костюмы, обстановку, утварь, детали свадебного обряда, заседаний Сената. Критически освещен вымышленный представитель помещичье-крепостнической среды, который преследует крестьян и готов за вину одного передрасть всех для «острастки». Но персонажи повести не похожи на людей петровского времени. Корнилович заставляет Петра произносить такие тирады: «Да слетит народ мой на стезе просвещения!.. Да восторжествует истина, воссядет правда на суде!»<sup>8</sup> В повести раскрыта не типичная для петровской эпохи драматическая судьба благородного одиночки, что являлось одной из излюбленных тем декабристской литературы. Образ героя старинной повести напоминал не о старине, а о современности. В личности Андрея Безымянного, честного дворянина-патриота, преследуемого слугами всесильного деспота Меншикова и вырванного царем, звучали надежды на просвещенного и гуманного монарха самого писателя-декабриста, также не сумевшего преодолеть при обращении к историческому прошлому присущего всей декабристской литературе греха модернизации. «Недостаток материалов повредил много занимательности и достоинству романа. Ни один характер не развит. Страсти людские всегда те же, но формы их различны. Эти формы проявляются в разговорах, кои должны носить на себе печать века, обнаруживать тогдашние понятия, просвещение, быть выражены своим языком. Я не мог этого соблюсти...», — признавался сам Корнилович.<sup>9</sup>

После славного и необходимого, но тяжелого и горького опыта 14 декабря 1825 года интерес к вопросам истории, исторического развития России возрастает и обостряется. Пушкин, Н. Полевой, Чаадаев и другие обращаются к проблемам русской и всемирной истории, к философии истории. Правящая реакция, учитывая роль умственного движения в подготовке 14 декабря, со своей стороны выдвигает историческую теорию, стремящуюся оправдать самодержавно-крепостнической строй в России. Ее история противопоставляется истории Запада с тем, в частности, чтобы представить дело декабристов как антинародное, якобы противоречащее всему историческому развитию русской нации и привнесенное чужеземным идеологическим влиянием. В борьбе с реакционной идеологией официальной народности прогрессивная мысль защищает сближение России с Западом. Борьбу за дело декабристов, за развитие гуманистических идей и просвещения, «неминуемым следствием» которого, как он твердо верил, явится «народная свобода», продолжил в новых условиях Пушкин;<sup>10</sup> он сделал наиболее глубокие философско-исторические выводы из бурных потрясений своей эпохи.

Идейное содержание этой борьбы, различные концепции русского исторического процесса и нашли свое отражение в историческом романе 30-х годов.

<sup>7</sup> Литературный архив, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1938, стр. 420.

<sup>8</sup> А. О. Корнилович, Сочинения и письма, Изд. АН СССР, М.—Л., 1957, стр. 69, 113.

<sup>9</sup> Литературный архив, т. I, стр. 420.

<sup>10</sup> Пушкин. Полное собрание сочинений, т. XI, Изд. АН СССР, М., 1949, стр. 14. Все последующие ссылки на это издание (тт. I—XVI, 1937—1949, Справочный том, 1960) даются в тексте так: (II, том, страница).

На Западе исторический роман уже приобрел к тому времени огромную популярность. Романы Вальтера Скотта получили мировую известность, его влияние плодотворно сказалось не только в литературе, но и в исторической науке.

В своих романах, что было огромным шагом вперед в развитии мировой литературы, Вальтер Скотт стремился выявить национальное своеобразие исторической жизни народа. Обращаясь к большим общественным кризисам в истории страны, писатель всегда стремился охватить своим творческим воображением всю нацию, как верхи, так и низы английского общества данной эпохи. Он прослеживает отражение значительных исторических событий в народной жизни, их воздействие на судьбы отдельных людей. В своих романах Вальтер Скотт сумел ярко отобразить политические битвы эпохи феодализма, национальные и общественные различия в разные периоды английской и шотландской истории.

В созданных Вальтером Скоттом образах людей различных эпох раскрыты определенные общественные течения, исторические силы и тенденции, а в столкновениях людских интересов — исторические противоречия и столкновения. Персонажи его романов всегда представляют собою целые общественные группы, профессии, цехи, родовые кланы, различные слои народа.

Деятельность исторических личностей рисуется Вальтером Скоттом как выражение переломных моментов в историческом развитии нации или общественной группы. Исторический деятель выступает у писателя как сын своего времени и в то же время как представитель определенной исторической тенденции, приход которого подготовлен предшествующими событиями.

Новаторство великого английского романиста проявилось также в широком изображении быта, в передаче национального колорита, реальных обстоятельств жизни своих героев. Писатель как бы вживается в старину, в его романах богато представлены археологические и этнографические детали, характеризующие материальную и духовную культуру эпохи, воспроизведены типические черты национального пейзажа, но всё это подчинено изображению характеров и нравов людей определенной эпохи.

Вымысел в романах Вальтера Скотта всегда богат и историчен, фабула интересна и содержательна. Романический сюжет, любовные истории, составляющие неотъемлемую часть содержания романов Вальтера Скотта, свободно и естественно сливаются с историческими событиями. Романы Вальтера Скотта по напряженности действия, по сложности перипетий, по концентрированности событий порой напоминают романтическую драму. Вместе с тем Вальтер Скотт — мастер эпического сюжета, сложного повествования, охватывающего целый ряд персонажей.

Особенно значительное место в его романах занимает диалог, всегда играющий характерологическую роль. Широко воспользовался писатель и языком как средством индивидуализации своих героев. Особенностью композиции романов Вальтера Скотта является то, что в центре действия всегда стоит вымышленный герой, своей судьбой и приключениями связывающий борющиеся стороны, исторических антагонистов. Исторические же деятели выступают эпизодично, чаще всего в решающий момент изображаемых в романе событий, и занимают композиционно второстепенное место.

Вместе с тем романами Вальтера Скотта, его реалистическому методу присуща и определенная ограниченность. Английскому романисту не хватает глубокого психологического проникновения в характеры его героев, многие персонажи Вальтера Скотта повторяют друг друга. Если Вальтер Скотт правдиво воссоздает национально-исторические особенности обще-

ственной среды каждой избранной им эпохи, то значительно меньших достижений он добился в изображении развития внутреннего мира, характера человека. Его Айвенго, Уоверли, Квентин Дорвард не только напоминают тип благовоспитанного английского дворянина времен самого писателя, но сам их характер не дан в развитии, в изменениях, в процессе их жизни. Стендаль справедливо указывал, что в романах Вальтера Скотта плохо раскрыты «движения человеческого сердца».<sup>11</sup> В области психологической романы английского писателя совсем не были так историчны, как в изображении обстановки, нравов, быта, общественной среды. Принцип развития предстояло еще применить к изображению внутреннего мира человека, его характера, и притом в причинной связи с общественной средой, также изменяющейся и развивающейся по своим, не зависимым от сознания людей объективным законам. В большинстве его романов значительную роль играет любовная интрига. «Исторические романы Вальтера Скотта основаны на любовных приключениях — к чему это? — спрашивал Чернышевский. — Разве любовь была главным занятием общества и главной двигательницей событий в изображаемые им эпохи?»<sup>12</sup> Следует отметить также, что в романах Вальтера Скотта любовные истории и романтические приключения почти всегда благополучно оканчиваются. Он избегает показа темных, диких нравов средневековья, сглаживает кое в чем изображаемые им столкновения и противоречия. В романах Вальтера Скотта осталось еще и восходящее к готическому роману тяготение к изображению чудесного, необычного. Экспозиция ряда романов Вальтера Скотта присуща замедленность, писатель нередко чрезмерно увлекается описаниями — пейзажными и этнографическими.

Исторический роман Вальтера Скотта положил начало развитию реализма в историческом жанре. Историческая точка зрения на действительность как важнейшее и необходимое условие ее правдивого изображения нашла свою объективную художественную форму в том именно жанре, где могущество и сила нового метода изображения жизни проявились наиболее наглядно, с результатами, поразившими современников. «Шотландский чародей» так свободно и с такой убедительной правдой воссоздавал картины далекого и, казалось, навсегда исчезнувшего прошлого, что изумленным читателям всех стран Европы это казалось волшебством гения. Но могучий талант Вальтера Скотта выразил языком искусства то, что было духом времени, отразившим всемирно-исторический опыт народов в эпоху буржуазно-демократической революции.

Если проникновение духа истории в искусство и литературу было всемирным явлением, то всеобщей оказалась и основная форма этого проникновения — исторический роман, оттеснивший в 30-е годы на второй план историческую драму, занимавшую первое место в историческом жанре в период «бури и натиска», в период нарастания и развития буржуазной революции. Непосредственное отражение в действии бурного столкновения общественных противоречий сменяется эпической формой их познания и раскрытия в современной действительности и в прошлом. Такой формой и был роман вообще, исторический роман — в частности.

Вслед за Вальтером Скоттом в жанре исторического романа начинают писать крупнейшие мастера западной литературы — реалисты Бальзак, Стендаль, Мериме, романтик Виктор Гюго во Франции, А. Манцони — в Италии, Ф. Купер — в США. Большинство из них указывают на Вальтера Скотта как на своего учителя.

<sup>11</sup> Стендаль. Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская». Сб. «Литературные манифесты французских реалистов». Под редакцией и со вступительной статьей М. К. Клемана, «Изд. писателей в Ленинграде», 1935, стр. 38.

<sup>12</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II, Гослитиздат, М., 1949, стр. 84.

На Западе всеобщее увлечение историческим романом современники объясняли характером самой эпохи, наступившей после драматического финала наполеоновской эпопеи. В одной из журнальных статей 30-х годов читаем: «Раньше довольствовались при знакомстве с историей рассказами о сражениях и победах, теперь же „вопрошают прошлое“ и хотят вникнуть в „самые мельчайшие подробности внутренней жизни...“». <sup>13</sup> Именно этому интересу к «внутреннему», «домашнему», «повседневному» в истории и отвечал реалистический исторический роман начала XIX века.

С нарастающим успехом читались исторические романы и в России, прежде всего романы Вальтера Скотта. Переводы его произведений начались еще с 1820 года. Примечательно, что наибольшее количество переводов романов Вальтера Скотта приходится на 1826—1828 годы, на канун появления русского исторического романа. «Вальтера Скотта знали во всех кругах русского общества, его имя, его герои, его сюжеты делались общедоступными и входили в обиход ежедневных разговоров, споров, сравнений, ссылок». <sup>14</sup>

Читая романы «шотландского чародея», удивлялись «искусству, с которым Вальтер Скотт иногда одною чертою придает жизнь и истину лицам, какие выводит на сцену». <sup>15</sup> Имя Вальтера Скотта — одно из самых частых в литературной полемике журналов 30-х годов. «Вальтер Скотт решил наклонность века к историческим подробностям, создал исторический роман, который стал теперь потребностью всего читающего мира, от стен Москвы до Вашингтона, от кабинета вельможи до прилавка мелочного торгаша», — читаем в статье Марлинского о романе Н. А. Полевого «Клятва при гробе господнем». <sup>16</sup>

В литературе каждой страны источником развития исторического романа, его содержания была национальная действительность, конкретная социально-политическая обстановка, на почве которой возник как самый интерес к историческому прошлому, так и различные направления в историческом романе. Вместе с тем было бы нелепо отрицать, что исторический роман в русской литературе сложился под влиянием художественного опыта ранее возникшего западноевропейского исторического романа и прежде всего романа Вальтера Скотта. «На смену старой местной и национальной замкнутости... приходит всесторонняя связь и всесторонняя зависимость наций друг от друга... Плоды духовной деятельности отдельных наций становятся общим достоянием. Национальная односторонность и ограниченность становятся всё более и более невозможными, и из множества национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература». <sup>17</sup>

Развитие исторического романа в русской литературе опережает появление социального романа о современности. Бурные исторические события начала века, трагическая неудача декабристов выдвинули проблемы истории на первое место в развитии русской общественной мысли конца 20—30-х годов. Невозможно было решать какие-либо вопросы современности без обобщения опыта истории, без освоения исторической точки зрения на ход общественного развития. Вместе с тем эпоха романтизма, самый характер романтического мировоззрения, господствовавшего в передовых кругах общества, способствовали интересу к истории и, напротив, отвлекали от конкретных социальных вопросов действительности. Худо-

<sup>13</sup> Bibliothèque Universelle, 1831, avril, p. 402. Цитируется по книге: И. И. Замотин. Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе, т. II. Изд. 2-е, СПб., 1913, стр. 329.

<sup>14</sup> Там же, стр. 341.

<sup>15</sup> В. К. Рюхельбекер. Дневник. Изд. «Прибой», Л., 1929, стр. 193.

<sup>16</sup> А. А. Бестужев-Марлинский. Сочинения, т. 2, стр. 594.

<sup>17</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 4, изд. 2-е, стр. 428.

жественный метод романтизма рассматривал человека в его национально-историческом своеобразии, романтически понятию, но отрывал человека от социальной среды, его породившей. Следует также иметь в виду, что в русской повествовательной прозе 20-х годов, развитие которой подготавливало появление романа, историческая тема звучала сильнее, чем тема современности. Понадобился опыт повестей 30-х годов и прежде всего Гоголя, а затем писателей «натуральной школы», чтобы в русской литературе появился прозаический социальный роман о современности. Одним из его предшественников был и исторический роман 30-х годов. С его помощью в различных формах в метод художественной литературы всё глубже входил принцип историзма, который был необходим и для развития реалистического романа о современности.

Дух истории всё глубже проникал и в русскую общественную мысль, и в русскую литературу.

Понятно, какой огромный интерес должны были вызвать у русской читающей публики исторические романы, посвященные своей родной, национальной истории.

Одним из первых это почувствовал Пушкин. По возвращении из ссылки в Москву поэт говорил своим друзьям: «Бог даст, мы напишем исторический роман, на который и чужие полюбуются».<sup>18</sup> Пушкин имел в виду задуманный им исторический роман из эпохи Петра I. Летом 1827 года он начинает работу над романом «Арап Петра Великого».

В начале романа Пушкин дает выразительную и исторически верную картину быта высшего дворянского общества Франции первой четверти XVIII века. Пушкин подчеркивает экономический и моральный упадок беспечной и легкомысленной аристократии: «...ничто не могло сравниться с вольным легкомыслием, безумством и роскошью французов того времени... алчность к деньгам соединилась с жаждою наслаждений и рассеянности; имения исчезали; нравственность гибла; французы смеялись и рассчитывали, и государство распадалось под игривые припевы сатирических водевилей» (II, VIII<sub>1</sub>, 3). Версаль эпохи регентства является как бы иллюстрацией к тем размышлениям о причинах политических переворотов, которые возникли у Пушкина во время его работы над запиской «О народном воспитании» (1826). И здесь, в романе, и позднее, в заметках 30-х годов о французской революции, и в стихотворении «К вельможе» (1830), явившемся по своему историческому содержанию прямым продолжением картины, нарисованной в первой главе «Арапа Петра Великого», Пушкин развивает идею исторической закономерности французской революции и гибели старого порядка во Франции в конце XVIII века.

Картине упадка французского государства, моральной распущенности аристократии, беспечности герцога Орлеанского Пушкин противопоставляет в романе образ молодой, полной творческой силы петровской России, суровую простоту петербургского двора, заботы Петра о государстве.

Эпоха Петра раскрывается Пушкиным главным образом со стороны «образа правления», культуры и нравов русского народа или, как Пушкин писал в заметке «О народности в литературе», «обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» (II, XI, 40). Пушкин стремился показать петровское время в столкновении нового со старым (семья боярина Ржевского), в противоречивом и порой комическом сочетании освященных веками привычек и новых порядков, вводимых Петром.

---

<sup>18</sup> П. В. Анненков. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений. СПб., 1873, стр. 191.

В образах Ибрагима и легкомысленного щеголя Корсакова Пушкин исторически верно намечает две противоположные тенденции в развитии дворянского общества, порожденные петровской реформой, те два типа русского дворянства, о которых позднее писал Герцен, облик которых освещен Толстым в «Войне и мире». По стремлениям своего духа и по смыслу своей деятельности Ибрагим является наиболее ранним представителем того немногочисленного просвещенного и прогрессивного дворянства, из среды которого в последующие эпохи вышли некоторые видные деятели русской культуры.

Интерес и внимание Пушкина к личности и реформам Петра I имел политический смысл и значение.

В изображении Петра I Пушкин развил основные мотивы «Стансов» («На троне вечный был работник» и «Самодержавною рукой Он смело сеял просвещение»; П, III, 40). Облик Петра I Пушкиным освещается в духе того идеала просвещенного, устанавливающего разумные законы, любящего науку и искусство, понимающего свой народ правителя, который рисовался воображению Гольбаха и Дидро, а в русской литературе до Пушкина — Ломоносову и Радищеву. Демократичность Петра, широта его натуры, пронизательный, практический ум, гостеприимность, добродушное лукавство воплощали, по мысли Пушкина, черты русского национального характера. Белинский справедливо заметил, что Пушкин показал «великого преобразователя России во всей народной простоте его приемов и обычаев» (Б, VII, 576).

Позднее, в «Истории Петра», Пушкин более критически подошел к личности и деятельности Петра I. В романе, подчеркивая простоту и гуманность Петра, Пушкин полемизировал с тем официальным помпезным его изображением, которое импонировало Николаю I.

Пафосом «Арапа Петра Великого» является прославление преобразовательной, созидательной деятельности Петра I и его сподвижников. Тема Петра входит в творчество поэта в тесной связи с декабристской идеей прогрессивного развития России в духе «народной свободы, неминуемого следствия просвещения», как писал Пушкин еще в 1822 году в «Заметках по русской истории XVIII века» (П, XI, 14).

Рассматривая «Арапа Петра Великого» на фоне исторической беллетристики 30-х годов, Белинский писал: «Будь этот роман кончен так же хорошо, как начат, мы имели бы превосходный исторический русский роман, изображающий нравы величайшей эпохи русской истории... Эти семь глав неоконченного романа, из которых одна упредила все исторические романы гг. Загоскина и Лажечникова, неизмеримо выше и лучше всякого исторического русского романа, порознь взятого, и всех их, вместе взятых» (Б, VII, 576).

Пушкин равно далек и от моралистического подхода к историческому прошлому, который был присущ сентименталистам, и от романтических «аллюзий», применений истории к современной политической обстановке. Пушкин показывает, что и достоинства, и ограниченность его героев, формы их духовной и нравственной жизни вырастают на определенной исторической почве в зависимости от общественной среды, в которой воспитываются эти герои. Историзм сочетается в реализме Пушкина с глубоким пониманием роли общественных различий, имеющих огромное значение для формирования личности человека. Конкретно-историческое изображение национального прошлого, верность исторических характеров, рассмотрение действительности в ее развитии, — те принципы историзма, которые были выработаны Пушкиным в работе над «Борисом Годуновым», нашли свое художественное воплощение и в «Арапе Петра Великого», первом в русской литературе опыте реалистического исторического романа.

В последующие несколько лет в русской литературе появляется множество исторических романов, из которых определенную роль в развитии жанра сыграли «Юрий Милославский» (1829) и «Рославлев» (1831) М. Н. Загоскина, «Димитрий Самозванец» (1830) Ф. В. Булгарина, «Клятва при гробе господнем» (1832) Н. А. Полевого, «Последний новик, или Завоевание Лифляндии в царствование Петра Великого», выходящий частями в 1831—1833 годы, «Ледяной дом» (1835) и «Басурман» (1838) И. И. Лажечникова. В 1835 году выходит в сборнике «Миргород» повесть Гоголя «Тарас Бульба». В 1836 году появляется «Капитанская дочка» Пушкина. Русский исторический роман был создан.

Особенно большой успех выпал на долю первого исторического романа М. Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году».

Пушкин отметил правдивость ряда картин и образов романа. «Загоскин, — писал он в своей рецензии, — точно переносит нас в 1612 год. Добрый наш народ, бояре, казаки, монахи, буйные шиши — всё это угадано, всё это действует, чувствует, как должно было действовать, чувствовать в смутные времена Минина и Авраамия Палицына. Как живы, занимательны сцены старинной русской жизни! сколько истины и добродушной веселости в изображении характеров Кирши, Алексея Бурнаша, Федьки Хомяка, пана Копычинского, батышки Еремея!» (II, XI, 92). Загоскину удалось передать некоторые черты народного быта. Обряд старинной свадьбы, крестьянское суеверие, плутовство колдуна и страх перед ним, описания глухоты и проезжей дороги воссоздают местный колорит.

Успех «Юрия Милославского» Белинский относил за счет согревающего роман патриотического чувства, он оживлял воспоминания многих читателей о торжестве России в борьбе с Наполеоном в 1812—1815 годы. Рисуя в романе картину патриотического подъема народных масс, поднявшихся на борьбу за освобождение Москвы, захваченной поляками, Загоскин правильно освещает народное движение в 1612 году как общенациональное дело. Однако исторический факт патриотического единства большинства русского народа перед угрозой иностранного порабощения писатель переносит на внутренние социальные отношения в России, которые были весьма далеки от этого единства как в 1612, так и в 1829 году, когда появился роман. Загоскин односторонне осветил и настроения народных масс того времени, нарисовав картину патриархальных отношений между крепостным крестьянством и боярством. Само стремление к вольности и непокорству автор рассматривает как чуждое народу, занесенное на Русь пришлыми полуразбойными элементами, вроде своевольных и жадных казаков Заруцкого, запорожских казаков, которым сильно достается в романе. Загоскин проводит реакционную идею о том, что русская нация во все времена сплачивалась служением царю и преданностью православию. В «Юрии Милославском» такое единство представлено в сцене заседания боярской думы в Нижнем Новгороде накануне созыва народного ополчения. Не случайно и вожаком «шишей», народных партизан, является поп Еремей. Главного же персонажа романа, представителя старого, враждебного народу вотчинного боярства, Загоскин сделал национальным героем, выразителем народных стремлений, репающей фигурой в исторических событиях 1612 года. Даже Козьма Минин, чисто риторическая фигура в романе, перед Юрием Милославским отступает на второй план.

Мало исторического и в характере Юрия Милославского. В сцене с паном Копычинским виден не столько молодой боярин начала XVII века, сколько дуэлянт-забияка из армейских царских офицеров 30-х годов. И возлюбленная Юрия, Анастасья, скорее напоминает барышню из дво-

рянской провинции времен Загоскина, чем дочь знатного боярина начала XVII века. Психологию людей своего времени Загоскин переносит в начало XVII века.

По принципам композиции, имеющей своим центром не историческое лицо, а вымышленного героя, по развитию фабулы, движущейся тем, что герой попадает в конфликт между двумя враждующими лагерями, по стремлению воспроизвести национальный колорит «Юрий Милославский» восходит к роману Вальтера Скотта, но близость эта во многом внешняя. Загоскин оказался далек от глубокого историзма английского писателя. Приключения своих героев он связал с историческими событиями, но сами события и исторические деятели остались в стороне; они играют в романе чисто служебную роль и притом гораздо меньшую, чем, в подобных же ситуациях, в романах Вальтера Скотта. Обычно Загоскин сам рассказывает об исторических событиях вместо того, чтобы художественно изобразить их. Деятели 1612 года появляются в романе лишь в те моменты, когда этого требуют приключения и интересы Юрия Милославского. Сама история превращается в романе в доказательство торжества нравственных идей писателя. Загоскин не только не заботился о соблюдении принципа объективности в изображении исторического прошлого, но и прямо придавал своим романам дидактическое назначение. В этом отношении он прямой преемник исторической прозы Карамзина. Отрицательные герои «Юрия Милославского» наказываются, а добродетель торжествует. Загоскин дает идеализированные образы, ему важна не история, а ее правоучительный смысл. Как и Карамзин, он не стремился к созданию исторически типичных характеров, подменяя их изображением отвлеченных, лишенных исторической плоти носителей нравственных идей. «Все лица романа — осуществление личных понятий автора; все они чувствуют его чувствами, понимают его умом», — справедливо замечает Белинский (Б, VI, 36).

По свидетельству С. Т. Аксакова, самому Загоскину исторический роман представлялся «открытым полем, где могло свободно разгуляться воображение писателя».<sup>19</sup>

Загоскин, несомненно, испытывал на себе влияние романтизма. Хотя писатель порою несколько иронизирует над сумрачным воображением романтиков, тем не менее он в стиле баллад Жуковского описывает уединенный полуразрушенный замок и рассказывает легенды о мертвых монахах, поднимающихся из могил. Все этапы жизни Юрия Милославского предсказаны некоей таинственной нищенкой, и события романа показывают справедливость этого вещего пророчества. С другой стороны, Загоскин нередко впадает в выспренный дидактический тон.

Всё же «Юрий Милославский» явился примечательным опытом русской литературы конца 20-х годов. Пушкина в романе Загоскина привлекали качества несомненно добротной для этого времени прозы. «Конечно в нем многого недостает, но многое и есть: живость, веселость, чего Булгарину и во сне не приснятся», — писал Пушкин Вяземскому о «Юрии Милославском» (II, XIV, 61). Загоскин «не спешит своим рассказом, останавливается на подробностях, заглядывает и в сторону, но никогда не утомляет внимания читателя» (II, XI, 92—93). Приключения героев описаны живо, с учетом опыта авантюрного жанра: роман строится на необычных странствиях его персонажей. Удались Загоскину бытовые и комические сценки. Всё это встречалось не так часто в русской повествовательной прозе 20-х годов. Хорош был по своей естественности разговорный язык романа, его непринужденный диалог. «Повествовательный язык „Юрия Милославского“ — это литературный язык первых десятилетий XIX века, с ярким отпечатком официально-патриотического стиля публи-

<sup>19</sup> С. Т. Аксаков, Полное собрание сочинений, т. III, СПб., 1886, стр. 270.



цистики этого времени и вместе с тем — с некоторыми лексическими отступлениями от современной нормы»<sup>20</sup> (в частности, применение церковнославянской фразеологии в речи придворно-боярской среды). «Разговор (живой, драматический везде, где он простонароден) обличает мастера своего дела», — заметил Пушкин (II, XI, 93). Повествовательный язык автора прост и лаконичен. Напомним первую сцену: «... в начале апреля 1612 года два всадника медленно пробирались по берегу луговой стороны Волги». Или: «Путешественники остановились. Направо, с полверсты от дороги, мелькал огонек; они поворотили в ту сторону и через несколько минут Алексей, который шел впереди с собакою, закричал радостным голосом: „Сюда, Юрий Дмитрич, сюда!..“».<sup>21</sup> Загоскин не перегружает своего романа словами XVI—XVII веков, пользуясь народными сказками, песнями, пословицами. Нельзя забывать, что «Юрий Милославский» писался до появления прозаических произведений Пушкина и Гоголя. Однако там, где писатель передает чувства Юрия и Анастасьи или речи исторических лиц, он отходит от простоты и непринужденности и прибегает к вычурному языку, к риторическим фразам и сентиментальным восклицаниям, никак, конечно, не свойственным языку русских людей начала XVII века. В речи Минина «нет порывов народного красноречия», — замечает Пушкин (II, XI, 93). «Речи Минина очень напоминают подобные же напыщенные тирады Марфы Посадницы в повести Карамзина», — справедливо указывает А. М. Скабичевский.<sup>22</sup> Иногда Загоскин опасался «оскорбить нежный слух» читателей грубыми выражениями старинного языка.

Тем не менее «Загоскин решительно преобразовал карамзинскую манеру исторического повествования. Суть этого преобразования не только в ослаблении высокой риторики, не только в усилении бытового элемента речи». Он «расширил круг старинной вещевой терминологии в составе повествования. Он стремится к археологической точности обозначений, хотя и не злоупотребляет старинными словами... Но самое главное: пользуясь старинными терминами, Загоскин, следуя за Карамзиным, сопоставляет обозначаемые ими предметы с соответствующими предметами современного быта. Метод исторических параллелей обостряет восприятие исторической перспективы, внушает иллюзию непосредственного знакомства автора с изображаемой средой и культурой, ее языком и номенклатурой».<sup>23</sup>

Особенности исторического романа Загоскина с еще большей наглядностью проявились во втором его романе «Рославлев, или Русские в 1812 году». Содержание романа живо напоминало современникам о великих событиях в жизни России, происшедших всего за пятнадцать-двадцать лет до появления романа. В 1812 году русской нации и русскому государству угрожала опасность едва ли не большая, чем в 1612 году. Естественно, возникал вопрос, какие изменения произошли за два века в облике русских людей, в их общественных идеалах и патриотических стремлениях. Загоскин сам предвидел возможность такого вопроса и дал на него откровенный ответ в предисловии к новому роману. Поблагодарив за «лестный прием», сделанный читателями «Юрию Милославскому», Загоскин писал: «Предполагая сочинить сии два романа, я имел в виду описать русских в две достопамятные исторические эпохи, сходные меж собою, но разделенные двумя столетиями; я желал доказать, что хотя на-

<sup>20</sup> В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. Гослитиздат, М., 1959, стр. 553.

<sup>21</sup> М. Н. Загоскин. Юрий Милославский, или Русские в 1612 году. Гослитиздат, М., 1956, стр. 12, 19.

<sup>22</sup> А. Скабичевский, Сочинения, т. II, М., 1890, стлб. 692.

<sup>23</sup> В. В. Виноградов. О языке художественной литературы, стр. 550.

ружные формы и физиономия русской нации совершенно изменились, но не изменились вместе с ними: наша непоколебимая верность к престолу, привязанность к вере предков и любовь к родимой стороне».<sup>24</sup>

Задачи, поставленные писателем, оказались не во всем выполненными. Сам участник войны 1812 года, Загоскин сумел правдиво воссоздать некоторые эпизоды войны, партизанского движения, картины провинциального быта. По свидетельству друга романиста, С. Т. Аксакова, «некоторые происшествия, описанные Загоскиным в четвертом томе „Рославлева“, действительно случились с ним самим или с другими сослуживцами при осаде Данцига».<sup>25</sup> Но эпоха и люди 1812 года в «Рославлеве» не получили исторически верного воплощения. Представления писателя о русских людях в 1812 году даны в образе молодого офицера — патриота Рославлева. Как и Юрий Милославский, Рославлев — идеальный герой: он добродетелен, поведение его безупречно, он готов жертвовать личным своим счастьем для блага родины. Загоскин вместе с тем противопоставляет своего героя действительно передовому общественному течению того времени — вольнолюбиво настроенной дворянской интеллигенции, из среды которой вышли декабристы.

Писатель был искренен в своем патриотизме, однако недостаток передового мировоззрения направил его патриотизм в сторону консервативно-охранительных идей.

Еще сильнее, чем в «Юрии Милославском», Загоскин подчеркивает единение всего русского народа вокруг царя и православной церкви. «Придет беда, так все заговорят одним голосом, и дворяне, и простой народ!» — говорит «истинно-русский» «почтенный гражданин» купец Иван Архипович.<sup>26</sup> О своей преданности господам говорят в романе крепостные крестьяне. Как раз в период крестьянских волнений в самом начале 30-х годов Загоскин заставляет старого крестьянина с осуждением вспоминать о Пугачеве.

Исторического в «Рославлеве» еще меньше, чем в «Юрии Милославском». О событиях 1812 года читатель узнает только из разговоров героев романа и из кратких рассуждений и справок автора. Рассуждения Загоскина поверхностны и порой дают историческим фактам толкование еще более примитивное и тенденциозное, чем официальная историография того времени. Отвечая на вопрос, что могло заставить Наполеона отступить из Москвы по опустошенной войной смоленской дороге, Загоскин отвечает: «Всё, что вам угодно. Наполеон сделал это по упрямству, по незнанию, даже по глупости — только непременно по собственной своей воле...». Возникновение войны на страницах романа ничем не объяснено. Пеня «на строгую взыскательность некоторых критиков, которые, бог знает почему, никак не позволяют автору говорить от собственного своего лица с читателем», Загоскин нередко пускается в исторические комментарии, сопровождая их нравоучительными сентенциями или сентиментальными восклицаниями. Изображение им исторических лиц мелодраматично. «На краю пологого ската горы, опоясанной высокой кремлевской стеною, стоял, закинув назад руки, человек небольшого роста, в сером сюртуке и треугольной низкой шляпе. Внизу, у самых ног его, текла, изгибаясь, Москва-река; освещенная багровым пламенем пожара, она, казалось, струилась кровию. Склонив угрюмое чело свое, он смотрел задумчиво на ее сверкающие волны... Ах! в них отразилась в последний раз и потухла навеки дивная звезда его счастья!».<sup>27</sup> Так рисует Загоскин образ

<sup>24</sup> М. Н. Загоскин. Рославлев, или Русские в 1812 году, Изд. «Правда», М., 1959, стр. 11.

<sup>25</sup> С. Т. Аксаков, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 255.

<sup>26</sup> М. Н. Загоскин. Рославлев, стр. 70.

<sup>27</sup> Там же, стр. 283, 222, 214.

Наполеона. В смешном и жалком виде представлен в романе Мюрат. Вообще Загоскин мало интересуется историческими лицами, предпочитая вымысел исторически точным деталям.

Политическую направленность первых двух романов Загоскина прекрасно поняли консервативно настроенные дворянские читатели. Из провинции автору писали: «Литература есть обыкновенное занятие наше по зимним вечерам; прочитавши на днях с особенным удовольствием два романа вашего сочинения, „Юрия Милославского“ и „Ярославля“ <«Рославлева»>, мы с восхищением заметили, что есть еще истинные русские, которые гордятся сим названием и не ослеплены насчет всего французского; ваши сочинения могут в сем смысле сделать еще много добра; примите самую искреннейшую нашу благодарность. Однако ж с крепким сожалением мы ежедневно видим новые опыты того, сколь много еще многие из наших вельмож и полувельмож привязаны ко всему французскому, хотя деяния французов всех времен и поныне ясно доказывают, что они желали бы погубить Россию, если бы это от них зависело, и что они к тому не жалеют никаких средств; следовательно, мы должны почитать французов отъявленными нашими врагами... Какую бы вы важную могли оказать услугу отечеству, ежели бы потрудились написать новый роман с описанием в оном живейшими красками всю гнусность поведения французов против России и непростительную ветренность тех из среды нас, которые столь слепо привержены к сим всесветным возмутителям; в романе многое можно высказать, чего в другом месте нельзя или неудобно...».<sup>28</sup>

Романы Загоскина получили и одобрение царского двора. Внимательно следивший за литературой, сыгравшей значительную роль в духовном развитии ненавистных ему декабристов, Николай I испытал большое удовольствие от романов Загоскина, в которых в модной и приличной литературной форме проводились реакционные идеи. Загоскин был поощрен и взят под высочайшее покровительство. Даже Булгарин, когда он, главным образом из зависти, попробовал покритиковать автора «Юрия Милославского», попал на гауптвахту. Последующие исторические романы Загоскина — «Аскольдова могила», «Брынский лес» — освещали и Киевскую Русь, и эпоху Петра I, и время Екатерины II в духе всё той же реакционной интерпретации идеи народности и не имели никакого значения в развитии русского исторического романа.

«Последующие (после «Рославлева», — С. II.) романы Загоскина были уже один слабее другого. В них он ударился в какую-то страшную, псевдопатриотическую пропаганду и политику и начал с особенной любовью живописать разбитые носы и свороченные скулы известного рода героев, в которых он думает видеть достойных представителей чисто русских нравов, и с особенным пафосом прославлять любовь к соленым огурцам и кислой капусте», — писал Белинский в 1843 году (Б, VIII, 55—56). Романы Загоскина становятся предметом насмешек передовой критики.

Славу зачинателя русского исторического романа оспаривал у Загоскина Булгарин. Вскоре после появления «Юрия Милославского», встреченного в «Северной пчеле» разгромной статьей, вышел в свет роман Булгарина «Димитрий Самозванец». Вслед за ним появились «Петр Иванович Выжигин. Нравоописательный исторический роман XIX века» (1831) и «Мазепа» (1833—1834). Тематика романов Булгарина обращена к тем же историческим эпохам, какие получили освещение в произведениях Загоскина, Пушкина и отчасти Лажечникова (время Петра I). И хотя Булгарин своими низкопробными творениями преследовал более спекулятивные, чем художественные цели, их содержание свидетельст-

<sup>28</sup> И. И. Замотин. Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе, т. II, стр. 299.

вовало о том, что литературная разработка исторической темы в первой половине 30-х годов имела довольно устойчивое направление. Оно было связано с теми периодами русской истории, в которых рельефно выявлялись отношения монархии и народа, России и Запада, народа и дворянства. Особенно острой была, естественно, тема войны 1812 года. Романы Булгарина и в политическом, и в литературно-жанровом отношении во многом имели полемический характер, первые два вызвали широкий отклик в журналах того времени.

Политическая направленность романов Булгарина и трактовка в них русской истории были откровенно рептильными и реакционными. «Нравственная цель» писаний Булгарина заключалась в стремлении доказать, что «государство не может быть счастливо иначе, как под сению законной власти, и что величие и благоденствие России зависит от любви и доверенности нашей к престолу, от приверженности к вере и отечеству». Так заявлял он в предисловии к «Димитрию Самозванцу».<sup>29</sup>

Основу исторического конфликта Смутного времени Булгарин видит в столкновении двух претендентов на царский престол, из которого победителем выходит Димитрий Самозванец, как более законный по «народному» понятию. Народ и выступает в романе как верный блюститель царского престола и чистоты монархического принципа. Сила Руси в единении царя с народом — такова идея романа, сближающая его с романами Загоскина. Однако «если у Загоскина в центре картины помещается стоящее на страже патриархализма боярство, вокруг которого объединяется народ, выступающий здесь в основном как крестьянство, то у Булгарина объединяющим народ центром является просвещенный абсолютизм и народ выступает в основном как городское среднее сословие. Крестьянство вовсе не входит в поле зрения Булгарина. . . Народ Булгарина — это мещанин, купец, посадский человек, церковник, стрелец, лекарь и всяческий служилый люд. Именно этот народ и представляет у Булгарина „русских в начале XVII века“». <sup>30</sup> В «Димитрии Самозванце» нет и намек на действительные социальные и политические противоречия Смутного времени. О волнениях народных Булгарин отзывается со страхом и злобой. «Разъяренная чернь есть плотоядный зверь, пожирающий питателя своего, когда перестает его бояться», — читаем в «Димитрии Самозванце».<sup>31</sup>

Нравственные подчистки исторического прошлого, представленное Булгариним реакционно-дидактическое направление в историческом романе 30-х годов рельефно проявились и в обрисовке исторических лиц народного быта, и в искажении народного языка. «Представляя простой народ, — заявлял Булгарин, — я, однако ж, не хотел передать читателю всей грубости простонародного наречия, ибо почитаю это неприличным и даже незанимательным. . . Самое верное изображение нравов должно подчиняться правилам вкуса».<sup>32</sup> Что касается исторических лиц, то, по ядовитому замечанию Белинского, «Димитрий Самозванец» засвидетельствовал истину, что тот, «кто мастер изображать мелких плутов и мошенников, тот не берись за изображение крупных злодеев» (Б, I, 94).

Откровенно реакционное освещение получили обстановка и события войны 1812 года и в романе Булгарина «Петр Иванович Выжигин». Булгарин рассыпается в верноподданнических похвалах самодержавию, «просветившему Россию» и явившемуся якобы источником победы над ее врагом. Герой романа, купеческий сын Петр Иванович Выжигин, проявляю-

<sup>29</sup> Ф. Булгарин. Димитрий Самозванец, ч. I. М., 1830, стр. XXVII—XXVIII.

<sup>30</sup> В. Ф. Переверзев. Борьба за исторический роман в 30-е годы. «Литературная учеба», 1935, № 5, стр. 14.

<sup>31</sup> Ф. Булгарин. Димитрий Самозванец, ч. IV, стр. 164.

<sup>32</sup> Там же, ч. I, стр. XV, XVI.

щий чудеса храбрости, изображен как носитель всяческих добродетелей. Главный удар в романе направлен против передовой дворянской интеллигенции.

Булгарин перенес в жанр исторического романа поэтику эпигонов авантюрно-плутовского романа. В «Петре Ивановиче Выжигине» происходят самые невероятные приключения и мошенничества, в которые автор совершенно произвольно ввязывает великие события 1812 года.

В «Московском телеграфе» о романе Булгарина писалось: «Всего несообразнее то, что весь 1812 год вмещен в роман, со всеми его ужасами и чудесами (по крайней мере, автор старался об этом), и эти чудеса истории перепутаны с мелкими приключениями двух любовников. От сего являются в романе два главные героя: *Наполеон* и *Петр Иванович Выжигин!* Они идут рука об руку, не могут расстаться и заставляют нас удивиться тому, как не усмотрел этой несообразности сочинитель!».<sup>33</sup> «Историческую часть» в романе Булгарина Марлинский определял как «вовсе чухоточную».<sup>34</sup> Булгарин цитирует массу документов, дает описания вещей, костюмов, но всё это не оживляется проникновением в дух изображаемой эпохи. Исторические фигуры в романах Булгарина — это образы без лиц, без характеров, бесплотные носители навязанных им автором нравственно-политических идей, олицетворение прописных добродетелей и необыкновенных пороков.

Всё же успех первых романов Загоскина и даже Булгарина оказался заразителен. Один за другим появлялись новые исторические романы, стоявшие на очень низком уровне как в познавательном, так и в художественном отношении и тем не менее находившие своего читателя, так как для многих исторические романы были едва ли не единственной формой ознакомления с отечественной историей. Довольно широкой известностью пользовались исторические романы М. И. Воскресенского, Р. М. Зотова — «Леонид, или Некоторые черты из жизни Наполеона» (1832), «Таинственный монах, или Некоторые черты из жизни Петра I» (1834), над которыми зло потешался Белинский. Популярны были романы плодовитого К. П. Масальского — «Стрельцы» (1832), «Регентство Бирона» (1834). Можно назвать и ряд других, в том числе произведений, написанных, как Белинский выражался, для «читателей толкучего рынка». Таковы довольно многочисленные романы из эпохи Ивана Грозного: «Гаральд и Елисавета, или Век Иоанна Грозного» (1831) В. А. Эртеля, анонимный «Малюта Скуратов, или Тринадцать лет царствования царя Иоанна Васильевича Грозного» (1833), «Ермак, или Покорение Сибири» (1834) П. П. Свиньина.

Как и всё дидактическое направление, Р. М. Зотов, К. П. Масальский и другие подчиняют свои романы «нравственной цели». Цель «Стрельцов» Масальский видит в том, чтобы «представить в верной картине ужасы мятежей и безначалия, вредные последствия насильственных переворотов в государстве. . .».<sup>35</sup> Так же как и романы Загоскина, романы Масальского целят в декабристов, осуждая их дело и с исторической, и с нравственно-политической точки зрения в духе официальной народности.

Большинство подобных романов заполнено необычайными приключениями идеальных героев и их возлюбленных, соединению которых мешают разного рода мелодраматические злодеи, в конце романа посрамляемые справедливостью и добродетелью. Таковы, например, чудесные приключения персонажей романа К. П. Масальского «Регентство Бирона» — дворянина Бурмистрова и избранницы его сердца Натальи, девишки, конечно, необычайной красоты и скромности. О. И. Сенковский

<sup>33</sup> «Московский телеграф», 1831, ч. 38, № 6, стр. 234.

<sup>34</sup> А. А. Бестужев-Марлинский, Сочинения, т. 2, стр. 596.

<sup>35</sup> К. Масальский. Стрельцы, ч. I, СПб., 1832, стр. 7.

восхищался «Регентством Бирона» Масальского, считая его образцом исторического романа. Для Белинского это «скучная, вялая сказка» (Б, I, 126). История и вымысел в подобных романах сливались друг с другом, как масло с водой. Великие исторические события и выдающиеся исторические личности беззастенчиво притягивались авторами для участия в любовных делишках персонажей романа. Так, в другом романе Масальского «Лейтенант и поручик» происходит столкновение Наполеона и неизвестного, но благородного офицера-дворянина Леонида на почве ревности. Кроме исторических фактов, нередко перевернутых, в подобных произведениях не было ничего исторического.

Всякого рода исторический реквизит механически заимствовался из летописей или исторических изысканий, сюжетные ситуации, романтические интриги и всевозможные эффекты брались напрокат из иностранных образцов без какого-либо применения их к русской старине. Белинский, которому не раз приходилось писать рецензии на бездарные и зачастую просто спекулятивные исторические романы, в одной из них точно характеризует нехитрую методичку сочинения последних: «Частью по французским переводам, частью по дрянным российским переложениям ты познакомился с Вальтером Скоттом, — и тебе, самонадеянному юноше-самоучке, показалось, что ты разгадал тайну таланта великого шотландца и что тебе ничего не стоит самому сделаться таким же „романтиком“, — писал Белинский, обращаясь к одному из «сочинителей». — И вот ты начал тайком перелистывать историю Карамзина, браня ее вслух (как «классическое» произведение), и, бывало, возьмешь из нее напрокат какое-нибудь событие да лица два-три, завяжешь им глаза, да ипустишь их играть в жмурки с картонными марионетками собственного твоего изобретения. И сколько повестей наделал ты из степенной русской истории, заставив чинных русских бояр мстить по-черкесски, клясться не иначе, как *смертью* и *адам*, и кричать на каждой странице: *га!* . . . Злодей, ты уцепился за новейшую историю, которую изучил из „Московских ведомостей“; ты не пощадил и Наполеона, не убоился оскорбить его развенчанной тени и смело заставил его играть престранную роль в твоих площадных сказках, сводишь и знакомить его с разными романтическими чудачками, незаконными детьми твоей фантазии. . .» (Б, VI, 519).

«Посредственность потянулась вслед за талантом и довела исторический род до нелепости», — отмечал и В. Ф. Одоевский в 1836 году в статье «О вражде к просвещению, замечаемой в новейшей литературе», напечатанной в пушкинском «Современнике».<sup>36</sup>

### 3

Еще до Белинского борьбу за реализм в историческом романе повел Пушкин. В 30-е годы исторический роман снова привлек внимание поэта как важная проблема развития русской литературы. «Недавно исторический роман обратил на себя внимание всеобщее», — пишет он в 1830 году. «Вальтер Скотт увлек за собою целую толпу подражателей», — замечает Пушкин в том же 1830 году в статье о «Юрии Милославском» Загоскина. Но большинство подражателей Вальтера Скотта оказалось неизмеримо ниже своего учителя. «Как они все далеки от шотландского чародея! . . . — восклицает Пушкин, — подобно ученику Агриппы, они, вызвав демона старины, не умели им управлять и сделались жертвами своей дерзости» (П, XI, 98, 92).

Пушкин хорошо понимал, что основная проблема исторического романа — это взаимоотношение истории и современности, представителем

<sup>36</sup> В. Ф. Одоевский, Сочинения, ч. III, СПб., 1844, стр. 361.

которой является художник. Критикуя псудачных подражателей Вальтера Скотта, Пушкин замечает: «В век, в который хотя бы перенести читателя, перебираются они сами с тяжелым запасом домашних привычек, предрассудков и дневных впечатлений» (92). Модернизация истории, перенесение в историческое прошлое понятий, мыслей, чувств, нравов современности, нежелание или неумение воспроизвести минувший век во всей его истине — основной источник псудач в области исторического романа. И в зависимости от типа, от характера отображения исторического прошлого Пушкин различал основные направления в историческом романе современной ему эпохи.

В цитированной выше статье о романе Загоскина Пушкин писал: «Под *беретом*, осененным перьями, узнаете вы голову, причесанную вашим парикмахером; сквозь кружевную фрезу à la Henri IV проглядывает накрахмаленный галстух нынешнего dandy... Сколько несообразностей, ненужных мелочей, важных упущений! сколько изысканности! а сверх всего, как мало жизни!» (92).

В этой характеристике Пушкин указал на то, каким путем происходит искажение истории в тех направлениях в историческом романе его времени, которые являлись антагонистическими по отношению к реалистической школе.

К одному направлению Пушкин относит чопорный чувствительный роман (II, XII, 195). Роман этот преследовал нравственно-дидактические цели и искажал историческое прошлое моральными подчистками, страшась изображать грубые или недопустимые, с точки зрения реакционной ханжеской морали, обычаи и нравы старины. Понятно, что положительные герои этого романа оказывались подобными воспитанникам благородных пансионов начала XIX века.

Этой, по выражению поэта, «литературе... для 16-летних девушек» Пушкин прямо противопоставлял «грубого Вальтера Скотта, который никак не умеет заменять просторечие простомыслием» (II, XI, 156, 155). Имея в виду нравоучительный исторический роман Жанлис и Котен, Пушкин писал: «Прежние романисты представляли человеческую природу в какой-то жеманной напыщенности...», такой взгляд на человека «смешон и приторен». А он как раз и лежал в основе «чопорности и торжественности романов Арно и г-жи Котен» (II, XII, 70). Так Пушкин характеризовал особенности дидактического направления в историческом романе.

В связи с большим влиянием на развитие исторического романа в русской литературе 30-х годов французского романтизма Пушкин с особенной настойчивостью указывал на недостатки исторического жанра у французских писателей-романтиков. Французская «словесность отчаяния» (70) была тесно связана с тем односторонним взглядом на мир и сущность человека, который был решительно отвергнут Пушкиным. Эту односторонность Пушкин усмотрел у Виктора Гюго, что и было, по-видимому, основанием отрицательной в общем оценки поэтом «Собора Парижской богоматери». В. Гюго «не имеет жизни, т. е. истины», — замечает Пушкин (II, XV, 29).

Важнейшим пороком писателей «новейшей романтической школы» было приписывание людям прошлого мыслей и чувств современного человека. Этот «затейливый», по выражению Пушкина, способ искажения истории вызвал особенно резкое его осуждение. Подобная модернизация истории со всей неизбежностью приводила к отсутствию «жизни, т. е. истины», как во французской исторической драме, вроде «Кромвеля» Гюго, так и в романтическом историческом романе, вроде «облизанного», по определению Пушкина, «Сен-Мара» де Виньи (II, XII, 141). Отсюда вытекало и всё остальное. Погоня за «эффектными сценами», использова-

ние исторической обстановки только в качестве декоративного материала, исторические и логические несообразности, риторическое, «напыщенное» изображение исторических деятелей, наконец, манерность и изысканность стиля, — таковы существенные недостатки, отмеченные Пушкиным в историческом романе романтической школы.

Пушкин определил и основную причину искажения истории французскими романтиками. Историческая истина приносилась ими в жертву политическим целям. Пушкин не раз указывал, что те или иные деятели исторического прошлого становились у романтиков рупором идей писателя.

В этих романах «государственные люди XVI столетия читают Times и Journal des débats» (II, XI, 92). Историческое прошлое «применялось» к политическим потребностям современности самым откровенным образом. Пушкин был глубоко уверен, что «французская» (т. е. романтическая) критика начнет искать и в его «Борисе Годунове» «политических применений» (II, XIV, 142).

Пушкин боролся с историческим субъективизмом как в его французской, так и в байронической форме. Еще в 1825 году поэт высмеивал Б. М. Федорова, который в своем романе «Князь Курбский» «байроничает, описывает самого себя» (II, XIII, 249). И французским романтикам, и Байрону Пушкин противопоставлял Шекспира и Вальтера Скотта.

Борьбу противоречивых тенденций Пушкин находил и в русском историческом романе. Со всей силой своей разительной насмешки он обрушился на реакционно-дидактическое направление в русском историческом романе. «Что может быть нравственнее сочинений г. Булгарина? — ядовито пишет Пушкин. — Из них мы ясно узнаем: сколь не похвально лгать, красть, предаваться пьянству, картежной игре и тому под. Г. Булгарин наказует лица разными затейливыми именами: убийца назван у него Ножевым, взяточник Взяткиным, дурак Глаздуриным, и проч. Историческая точность одна не позволила ему назвать Бориса Годунова Хлопоухиным, Дмитрия Самозванца Каторжниковым, а Марину Мнишек княжню Шлюхиной; зато и лица сии представлены несколько бледно» (II, XI, 207). Особенности содержания и стиля романов Булгарина раскрыты и осмеяны Пушкиным в его знаменитой пародии-плане романа «Настоящий Выжигин. Историко-нравственно-сатирический роман XIX века» (214—215).

Роман М. Н. Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году» также вызвал недовольство Пушкина неверным изображением исторической обстановки 1812 года и попыткой бросить тень на передовую дворянскую интеллигенцию. В противовес роману Загоскина Пушкин в июле 1831 года начинает писать своего «Рославлева».

Замысел пушкинского романа был обусловлен общим глубоким интересом поэта к теме 1812 года. Этот интерес Пушкина к событиям Отечественной войны особенно обострился в 1831 году, когда французская печать в связи с польским восстанием 1831 года призывала к новой войне против России.

«Рославлев» является важным этапом в развитии пушкинского исторического романа. Это был второй после «Арапа Петра Великого» опыт Пушкина в жанре исторического романа, он предшествовал созданию «Капитанской дочки».

В журнальных статьях 1829—1831 годов при обсуждении романов Булгарина и Загоскина ставился вопрос о том, может ли народ быть героем исторического романа. В «Рославлеве» Загоскин показал народ, но только как пассивную силу, как послушную паству, ведомую своим пастырем — крепостническим дворянством во главе с самодержавием. Совершенно иной образ народа нарисовал в своем романе Пушкин. В мо-



мент нашествия врага, в момент грозной опасности «народ ожесточился», отмечает Пушкин. В то время «светские балагуры присмирели; дамы встухнули. . . , все закричали о Пожарском и Мишине и стали проповедовать народную войну, собираясь на долгих отправиться в саратовские деревни» (II, VIII, 153). В противопоставлении патриотического ожесточения народа трусливому «саратовскому» патриотизму дворянства роль народа в событиях 1812 года ярко раскрыта Пушкиным.

Выразителем патриотических чувств народных масс является в «Рославле» Полина. Ее образ вносит существенное дополнение в галерею образов русских женщин, созданных Пушкиным: его гений нарицательный не только милую и пленительную, но покорную своему жребию Татьяну, а также и образ мужественной и решительной патриотки, сумевшей понять и высоко оценить героический подвиг народа, борющегося за независимость Родины. Пафос жизни Полины — любовь к родине, которой она подчиняет и свои личные чувства. «Ты не знаешь? сказала мне Полина с видом вдохновенным. — Твой брат. . . он счастлив, он не в плену — радуйся: он убит за спасение России» (157—158). Полина готова отдать и свою жизнь за Родину.

Но Полине совершенно чужда враждебность к передовой западной культуре. Она ненавидит Наполеона как врага родины, но ей смешно французство, сменившее французomанию московского дворянского общества.

Весь психологический склад Полины — «необыкновенные качества души и мужественная возвышенность ума» (154), ее отношение к светской жизни, наконец, ее идеи, — всё это было свойственно той передовой дворянской молодежи, общественное пробуждение которой началось с 1812 года.

Глубокий и искренний патриотизм, национальное самосознание, уважение к передовой европейской культуре противопоставлены в романе реакционному, чисто аристократическому космополитизму светского общества, с презрением относящегося ко всему национальному, к самой идее родины. Пушкин с жестокой иронией говорит о «заступниках отечества», патриотизм которых «ограничивался. . . грозными выходками противу Кузнецкого моста» (152—153). Пушкин срывает патриотическую маску с дворянского фамусовского общества, образ которого столь ярко дан в «Горе от ума» Грибоедова.

В противовес загошкинской идеализации Пушкин дал картину, полную исторической правды. Даже выбором жанра Пушкин стремился подчеркнуть историческую правдивость своего произведения. Форма «записок» была с успехом использована поэтом в «Истории села Горюхина», а позднее в «Капитанской дочке». Исторической недостоверности беллетристического повествования Пушкин как бы противопоставлял мемуарное свидетельство очевидцев.

Пушкинские зарисовки быта и настроений московского аристократического дворянства эпохи войны с Наполеоном, его критика дворянского космополитизма нашли свою дальнейшую разработку и развитие в романе «Война и мир» Толстого. Сцена обеда в честь Багратиона, отдельные ее детали у Толстого схожи со сценой обеда в честь m-me de Сталь в романе Пушкина. «Гостиные превратились в палаты прений», — замечает Пушкин (154), а Толстой не раз рассказывает об этих прениях. Картина «патриотического» салона Жюли Карагиной напоминает об указании Пушкина в «Рославле» на то, что в высшем дворянском обществе, исполненном лицемерия, «все закаялись говорить по-французски» (153).

В своей борьбе за новые пути русской литературы Пушкин внимательно отмечал и неизменно поддерживал все проявления реализма в произведениях исторического жанра. Этим, по-видимому, и объясняются

исключительные похвалы поэта художественно незначительной, по реалистической по своим тенденциям исторической трагедии М. П. Погодина «Марфа Посадница». Этим объясняется и высокая оценка Пушкиным первого романа М. Н. Загоскина, в котором поэт также ощутил стремление к исторической правде.

Позднее благожелательные отзывы Пушкина получили первые романы И. И. Лажечникова «Последний Новик» и «Ледяной дом». Наконец, Пушкин высоко оценил и гоголевского «Тараса Бульбу».

#### 4

В борьбу с дидактическими романами Загоскина, с реакционной страпней Булгарина на историческую тему вступает и романтическая школа, к середине 30-х годов торжествующая свою победу в творчестве Н. А. Полевого, А. Ф. Вельтмана, И. И. Лажечникова. Ее манифестом в области исторического жанра явилась напумевшая статья Марлинского о романе Н. А. Полевого «Клятва при гробе господнем» (1833). И Марлинский в этой статье, и романтическая критика «Московского телеграфа» восторженно встретили успехи исторического романа, происхождение которого они связывали с общественными потрясениями конца XVIII и начала XIX века. Что касается русского исторического романа, то, по мнению Полевого и Марлинского, он призван выразить «стихию русской народности», способствовать определению национального своеобразия и путей исторического развития русского народа. Для романтической критики успех исторического романа означал развитие национального духа, национальной самобытности русской литературы. И у Полевого, и у Марлинского, в противоположность скептику Сенковскому, не было и тени сомнения в законности и полезности развития самого жанра исторического романа. И именно в творческом воображении писателя Марлинский видит главный источник познания и средство художественного воссоздания исторического прошлого.

«Пусть другие роятся в летописях, пытая их, *было ли так, могло ли быть так* во времена Шемяки?, — писал Марлинский Н. А. Полевою по поводу его «Клятвы при гробе господнем». — Я уверен, я убежден, что оно так было... в этом порукой мое русское сердце, мое воображение...»<sup>37</sup> Романтико-идеалистическая теория интуитивного проникновения в историю, которое должно предшествовать изучению документального материала, в крайнем своем выражении была представлена в критике 30-х годов В. Ф. Одоевским. Он писал, что в России Карамзин и другие «посредством поэтического магизма угадали историю прежде истории», без предварительной разработки материалов.<sup>38</sup> Полевой занимал более рационалистические позиции в отношении к историческим материалам и к изучению истории, но, как писатель-романтик, и он, подобно Марлинскому, предпочитал опираться на воображение.

Именно поэтический вымысел, широкое проникновение творческого воображения писателя в историческое прошлое являлось основным принципом романтического направления в русском историческом романе 30-х годов. При этом главное Полевой и Марлинский видели в правдивом изображении человеческих страстей, в которых романтики усматривали источник поведения человека в исторических событиях. «Московский телеграф» призывал уделять преимущественное внимание изображению «души человеческой».

<sup>37</sup> «Русский вестник», 1861, т. 32, № 3, стр. 328.

<sup>38</sup> В. Ф. Одоевский, Сочинения, ч. I, стр. 387.

В соответствии с общей своей концепцией о том, что героем романа должна быть исключительная, возвышающаяся над обыденным личность, прогрессивная романтическая критика и от исторического романа требовала изображения не повседневного, не простых людей, а людей особенных, отмеченных роком. Романтическому воображению история представлялась кладезем такого рода личностей. Историческое понималось как возвышенное и чисто романтически противопоставлялось всему обыденному, обыкновенному. «В наш век, когда умы и действия людей, обращенные на удовлетворение своекорыстных потребностей, особенно отличаются мелкостью и пошлостью, унижающими высокую природу человека, поэт, столь сильный, как Вальтер Скотт, мог понять, что роман должно вывести из круга обыкновенных, современных событий и перенести в область истории», — писал К. А. Полевой в программной статье «О русских повестях и романах» в 1829 году.<sup>39</sup> Вальтер Скотт превращался им в романтика, а исторический роман из средства познания современности путем изображения прошлого — в средство борьбы «с мелкостью и пошлостью» этой современности, с прозой жизни. Реализм Вальтера Скотта оказался не понятым ни братьями Полевыми, ни Марлинским. Самыми совершенными образцами исторического романа Н. А. Полевой считал «Сен-Мар» Альфреда де Виньи и «Собор Парижской богородицы» Виктора Гюго. Он ценил в них не историческое содержание, а «огромность картин, силу характеров, поэтическую глубину страстей... „Сен-Мар“ Альфреда де Виньи и „Церковь Парижской богородицы“ Виктора Гюго суть исторические романы, в коих соединение истины, философии и поэзии доведено до высочайшей степени», — читаем в «Московском телеграфе».<sup>40</sup> Романтическая критика ориентировала развитие русского исторического романа не на реалистические романы Вальтера Скотта, а на романы Гюго и Виньи. Отрицательно относясь к романам Загоскина, она вместе с тем не могла оценить реалистическое изображение исторического прошлого ни в «Борисе Годунове» Пушкина, ни в повести «Тарас Бульба» Гоголя. Последняя для Полевого интересна своим местным колоритом, всё историко-героическое кажется ему смешным.

Свое требование правдивого изображения внутреннего мира человека прогрессивная романтическая критика сочетала с требованием народности в воспроизведении исторического прошлого: провести принцип народности это значит передать дух нации, в чертах возвышенного литературного героя воплотить национальный характер народа, воспроизвести своеобразие его быта.

Понимание народности критикой «Московского телеграфа» было прогрессивным по своему политическому смыслу. И Марлинский, и Полевой обличали псевдонародность романов Загоскина и Булгарина. В них «есть и русский квас, и русский хмель; есть прибаутки и пословицы, от которых не отказался бы ни один десятский; есть и лубочные картинки нашего быта, раскрашенные матушкой грязью; есть в них всё, кроме русского духа, всё, кроме русского народа!», — писал Марлинский о романах охранительного лагеря.<sup>41</sup> Белинский поставил в заслугу Марлинскому его борьбу против псевдонародности в русской литературе 30-х годов.

Важнейшим источником и необходимым элементом исторического романа из эпохи древней Руси, полной предрассудков и поверий, романтическая критика считала фольклор. «Берите ж, ловите за крылья все причуды, все поверья старины и пустите их роем около лиц, вами избранных, как роились они прежде, — писал Марлинский. — Предрассудки — прелесть старины, как прелесть нашего века — фантазия». Марлинский вы-

<sup>39</sup> «Московский телеграф», 1829, ч. 28, № 15, стр. 314.

<sup>40</sup> Там же, 1832, ч. 43, № 2, стр. 237.

<sup>41</sup> А. А. Вестужев-Марлинский, Сочинения, т. 2, стр. 561.

соко оценил романы Вельтмана, в которых автор «выкупал русскую старину в романтизме», используя русские народные песни и сказки — «душу русского народа». <sup>42</sup>

Однако само понимание народности у прогрессивных писателей-романтиков страдало отвлеченностью, внеисторическим восприятием русского национального характера. Давая высокую оценку русского народа, как умного, бодрого, отважного, по словам Полевого, «способного ко всему великому и прекрасному», <sup>43</sup> они рисовали народные типы вне конкретной социально-исторической обстановки как абстрактное воплощение черт, извечно присущих русской национальности. Полевой и Марлинский усматривали народность и историзм в произведениях исторического жанра главным образом в соблюдении местного колорита в изображении быта и нравов.

В стане романтической критики наиболее глубоко проблему исторического романа освещает «Телескоп» Н. И. Надеждина. Народность и правдивость исторического романа «Телескоп» видит не только в верном изображении нравов и быта, в передаче местного колорита. Задачей писателя, обращающегося к историческому прошлому, является воссоздание исторической истины, «нравственного лица» народа, «деяний народных, другими словами, происшествий», <sup>44</sup> т. е. исторических событий, имевших определенное значение в истории народа. Если в эпопее, по мнению «Телескопа», народ представлен своими правителями, то в историческом романе главной действующей силой должен являться сам народ. В событиях романа он «идет вровень с своими представителями», «увлекается вместе с ними и их увлекает за собою в свою очередь». <sup>45</sup> Отсюда журнал делает вывод, что в историческом романе исторические личности не должны быть главными действующими лицами. Это не значит, что писатель обязательно должен воспроизводить народную массу на страницах романа, но его вымышленные герои должны выражать народное лицо. Сама интрига романа — это «судьба народа в сокращении». <sup>46</sup> Основной недостаток «Рославлева» Загоскина «Телескоп» видит в том, что народная жизнь и интрига романа разъединены, что с главным героем романа происходят события, до которых народу нет никакого дела, что быт и историческое сосуществование в романе разделены. «Телескоп» выступал решительным противником дидактического направления в историческом романе. «*Нравственное* направление... *иссушило было роман до безжизненной аллегории*», — указывал журнал, имея в виду повествовательную прозу, близкую к традициям Карамзина. <sup>47</sup>

Усматривая различие между историей и романом в том, что «история представляет происшествия в таком виде, в каком они *были*, роман же — в каком они *быть могли*», <sup>48</sup> журнал придает большое значение вымыслу, дополняющему историю изображением повседневной народной жизни, ускользающей от внимания исторической науки. «Телескоп» считает, что исторический роман должен быть «не иным чем, как вольною исповедью тайн жизни народной». <sup>49</sup>

Рассуждения журнала вовсе не означали признания за народной массой решающей роли в истории. Понятие народа у «Телескопа» идентично

<sup>42</sup> Там же, стр. 601.

<sup>43</sup> Н. А. Полевой. Клятва при гробе господнем, ч. I. М., 1832, стр. XIX.

<sup>44</sup> «Телескоп», 1831, ч. III, № 11, стр. 363 («П. И. Выжигин и Рославлев. Несколько замечаний»; подпись: М.; статья впоследствии привлекла внимание Белинского).

<sup>45</sup> Там же, стр. 364.

<sup>46</sup> Там же, стр. 368.

<sup>47</sup> Там же, ч. IV, № 13, стр. 82.

<sup>48</sup> Там же, ч. III, № 11, стр. 366.

<sup>49</sup> Там же, ч. IV, № 14, стр. 217.

понятию нации, а в своем понимании исторических взаимоотношений народных масс и их правителей в прошлом Надеждин стоит на консервативных, близких к официальной народности позициях. Всё же, несмотря на свою консервативную ограниченность, журнал Надеждина в понимании народности исторического романа подходит ближе к концепции исторического романа Пушкина и Белинского.

Теоретические принципы романтической критики нашли свое воплощение и в художественной практике исторического романа русских писателей-романтиков 30-х годов, в частности в романе «Клятва при гробе господнем» Н. А. Полевого.

Роман повествует о кровавых расприх удельных князей, о борьбе за московский престол между великим князем Василием Темным и Юрием Галицким, в которой участвовали Василий Юрьевич, Шемяка и ряд других князей. Сюжет взят из семейно-политических отношений феодальной верхушки. Боярин Иоанн считает себя оскорбленным изменой Василия Темного: тот дал слово жениться на дочери Иоанна, но предпочел литвинку Софью Витовтовну; вследствие этого боярин стремится объединить всех недовольных великим князем. Главная роль в романе принадлежит некоему загадочному Гудочнику, который дал «клятву при гробе господнем» в Иерусалиме восстановить Суздальское княжество. Он скрывает свои замыслы под личиной балагура, свое имя — под различными прозвищами. Гудочник — всеведущ и вездесущ. Ему всё доступно: он крадет великокняжескую печать и отправляет, куда ему угодно, войска Василия; он проникает в тюрьму и освобождает из заточения Шемяку. Он является движущей силой повествования.

Пафос романа в обличении деспотизма и самовластья Москвы. В духе декабристских традиций рисуются образы вольного Новгорода и молодой вдовы Марфы Борецкой. Полевой негодует против коварной политики великого князя московского, не задумываясь о ее историческом смысле и значении. Положительным и безвинно страдающим от деспотизма героем романа писатель делает князя Дмитрия Шемяку, который якобы готов жить в мире с Москвой. Не заботясь об исторической истине, Полевой изображает Шемяку, прославившегося в те времена коварством и злодействами, как воплощение чести, справедливости и миролюбия.

«До сих пор вам представляли Шемяку злодеем, каких мало и бывало на святой Руси, а Василия Темного таким тихим, что он водой не замутит.

«У меня Шемяка показан вам иначе: лихой, удалый, горячая голова, с добрым сердцем и — с несчастием, на роду написанным», — заявляет Полевой в обращении к читателю в конце романа.<sup>50</sup> Стрела была направлена в Карамзина, действительно так же идеализировавшего отца Ивана III, как и его сына. Но беда Полевого заключалась в том, что в борьбе против монархической концепции Карамзина ему приходилось поднимать на романтический пьедестал в качестве борцов против деспотизма и самовластья в древней Руси таких ее исторических деятелей, которые, борясь с объединительной политикой Москвы, объективно оказывались выразителями интересов реакционных сил и тенденций. Полевой обеляет Шемяку, игнорируя ту оценку, которую дал последнему народ в известной древнерусской повести о Шемякином суде. Для Полевого-романтика характерны герои с чертами, доведенными до крайних пределов: боярин Иоанн — мститель, вероломный человек; Юрий Галицкий — душевно беспомощен и безволен и т. д.

На первом плане Полевой выводит исторических лиц, вокруг которых и развивается довольно запутанная фабула «Клятвы при гробе господ-

<sup>50</sup> Н. А. Полевой. Клятва при гробе господнем, ч. IV, стр. 344.

нем». В этом отношении Полевой отступает от композиционных принципов исторического романа Вальтера Скотта и следует за историческим романом «Сен-Мар» Альфреда де Виньи, который он как критик оценил очень высоко.<sup>51</sup> Политическая тема в романе Полевого развивается, как и в романе де Виньи, в авантюрно-психологическом плане, с использованием всякого рода неожиданностей, случайностей и романтических эффектов. Здесь Полевой теряет порой всякую меру. Он заставляет, например, только что скончавшегося Дмитрия Красного приподняться на своем смертном одре, произнести перед остоленевшими от ужаса присутствующими патетическую речь и снова опуститься мертвым в гроб. Персонажи романа произносят романтические монологи, дают страшные клятвы, злодействуют или, наоборот, проявляют необыкновенную добродетель. И композиция, и сюжетные ситуации романа не вытекают из особенностей исторической действительности XV века, а являются плодом чистого подражания и искусственности. В отличие от Лажечникова, Полевой мало внимания уделяет любовной интриге, что Белинский поставил ему в заслугу. Его интересуют такие страсти, как честолюбие, гордость, ненависть и мщение. Это, конечно, больше соответствовало характеру избранного им сюжета и придало повествованию известный драматизм. Однако выражение этих страстей, как в психологическом, так и в стилистическом отношении, модернизировано в стиле Марлинского.

Герои романа говорят, пользуясь то просторечием XIX века («Ты выводишь меня из терпения»), то метафорами романтического стиля («одежда хитрости и притворства», «бесовский бисер женских слез»). Для создания предполагаемого колорита старины они, по воле автора, обильно цитируют народные пословицы («Ешь пирог с грибами, а держи язык за зубами» и т. д.).

Полевой не забывает отдать дань требованиям народности. В «Клятве при гробе господнем» поются народные песни, справляются обряды — бытовые и церковные. Как во всех почти произведениях исторического жанра того времени, и в романе Полевого, с легкой руки Пушкина, фигурирует непременный постоялый двор с хозяйкой и разговорами о трудностях жизни. Полевой стремится передать колорит места и времени. В романе зарисованы ряд бытовых сцен, великокняжеская свадьба, московские улицы. Однако, как это свойственно большинству романтиков, Полевой объективное изображение природы, местности, быта часто заменяет субъективными лирическими описаниями своих впечатлений или представлений.

Большую смелость проявил в своих исторических романах А. Ф. Вельтман, обратившись к временам Киевской Руси, к полуполюгендарному богатырскому периоду русской истории. Исторический роман Вельтмана «Кашей бессмертный. Былина старого времени» (1833) имел большой успех: читателю того времени казалось, что произведение Вельтмана действительно воссоздает далекую русскую старину. Даже Белинский поддавался воздействию оригинальной и причудливой фантазии Вельтмана.

В «Кашее бессмертном», как и в другом своем романе о временах древнего Киева и Новгорода «Святославич, вражий питомец. Диво времен Красного Солнца Владимира» (1835), сквозь романтическую фантазию Вельтман дает почувствовать дух времени, характер русской сказки и славянской мифологии, рисует поэтические картины древней Руси, причудливо совмещая их с изображением людей своего времени. Широко используются археологический и этнографический материал, образы и

<sup>51</sup> Н. К. Козмин. Очерки из истории русского романтизма. Н. А. Полевой как выразитель литературных направлений современной ему эпохи. СПб., 1903, стр. 88 и сл.

поэтика русской сказки. Вельтман стремится также воссоздать язык и синтаксис XII—XIV веков. Использование архаизмов имело тогда в известной мере новаторское и художественно эффективное значение в развитии исторического жанра. Но еще Белинский отмечал как недостаток то, что «к романическим и поэтическим вымыслам Вельтман примешивает какой-то археологический мистицизм и вносит свою страсть к этимологическим объяснениям исторических и даже доисторических вопросов» (Б, VIII, 57). «Романист-реставратор в пылу исторического усердия или иронической „игры“ с историей, извлекает из пыли веков самые далекие от современности, самые непонятные выражения, пересыпая ими и речь героев и язык авторского повествования».<sup>52</sup>

Всё же описательный язык автора типичен для романтической прозы 30-х годов:

«Над Киевом черная туча. *Перун-грецица* носится из края в край, свищет вьюгою, хлещет молоньей по коням. Взиваются кони, бьют копытами в небо, пышут пылом, несутся с полночи к *теплому морю*. Ломится небо, стонет земля, жалобно плачет заря-вечерница: попалась навстречу Перуну, со страху сосуд уронила с росой, — разбился сосуд, просыпался жемчуг небесный на землю.

«Шумит Днепр, ломит берега, хочет быть морем. Крутится вихрь около *дупла-самогуда* у княжеских палат на холме; проснулись киевские люди; ни ночи, ни дня на дворе; замер язык, онемела молитва. „Недоброе дается на свете!“ — говорит душа, а сердце остыло от страха, не бьется.

«Над княжеским теремом на трубе сел филин, прокричал вещуну; а возле трубы сипят два голоса, сыплются речи их, стучат, как крупный град о тесовую кровлю.

«Слышит их княжеский глухонемой сторож и таит про себя, как могла».<sup>53</sup>

Здесь поэтика былины сливается с образами и стилистическими средствами романтической поэзии.

Исторические романы Н. А. Полевого и А. Ф. Вельтмана явились плодом романтической, доходящей до чистой фантастики, обработки русской старины. Более глубокое художественное развитие историческая тема получила в творчестве И. И. Лажечникова. В русской исторической прозе 30-х годов три его романа заняли переходное место от романтизма к реализму.

## 5

Исторические романы Лажечникова отстаивали просвещение, гуманность, патриотизм, хотя писатель и был чужд каким-либо революционным идеям. Вместе с тем каждый из его романов был результатом тщательной работы автора над известными ему источниками, внимательного изучения документов, мемуаров и даже местности, где происходили описываемые события.

Этими чертами отличается уже первый роман Лажечникова «Последний Новик» (1831—1833). Автор восхваляет в нем прогрессивность реформ Петра I, заботу царя о развитии просвещения и культуры. Основным местом действия Лажечников избрал Лифляндию, хорошо ему знакомую и привлекавшую его воображение развалинами старинных замков.

Сюжет «Последнего Новика» романтичен. Героем романа писатель сделал молодого человека, который в силу своего рождения и политиче-

<sup>52</sup> В. В. Виноградов. О языке художественной литературы, стр. 569.

<sup>53</sup> А. Вельтман. Святославич, вражий питомец, ч. I. М., 1835, стр. 3—4.

ских обстоятельств стал изгнанником и был вынужден скитаться вдали от горячо любимой им родины. По вымыслу Лажечникова, последний Новик был сыном царевны Софьи и князя Василия Голицына. В юные годы он чуть не стал убийцей царевича Петра. После свержения Софьи и удаления от власти Голицына ему пришлось бежать за рубеж, спасаясь от казни. Там возмужал он и по-новому взглянул на обстановку, сложившуюся в России. Он с сочувствием следил за деятельностью Петра, но считал невозможным свое возвращение на родину. Когда возникла война между Россией и Швецией, Новик тайно стал помогать русской армии, вторгшейся в Лифляндию. Войдя в доверие к начальнику шведских войск Шлиппенбаху, он сообщал о его силах и планах командующему русской армией в Лифляндии Шереметеву, способствуя победе русских войск над шведами. Так возникла драматическая ситуация в романтическом духе. Последний Новик одновременно и герой, и преступник: он тайный друг Петра и знает, что Петр враждебно относится к нему. Коллизия разрешается тем, что последний Новик возвращается на родину тайно, получает прощение, но, уже не чувствуя в себе силы для участия в петровских преобразованиях, уходит в монастырь.

Неприятель Лажечникова вызывает лицемерное, прикрытое маской патриархализма, бездушное крепостническое отношение лифляндских баронов (Фюренгоф) к крестьянам и их нуждам. Автор вполне мог рассчитывать, что читатель сумеет применить образы лифляндских помещиков-крепостников к русской действительности.

Этому черному миру противостоят в романе благородные люди — ревнители просвещения и подлинные патриоты: И.-Р. Паткуль, врач Блуменрост, пастор Глик, дворяне-офицеры братья Траутфеттеры, ученый библиотечарь, любитель естествознания Бир и др. Большинство из них — лица исторические. Они являются в романе «Последний Новик» носителями исторического прогресса. Они восхищаются личностью Петра I, сочувствуют его деятельности, желают сближения Лифляндии с Россией. Это сближение осуществляется в их личной судьбе. Блуменрост становится лейб-медиком царя, воспитанница пастора Глика Катерина Рабе — женой Петра, будущей Екатериной I; ее сомнительное прошлое Лажечников подвергает в романе моральной подчистке совсем в духе Карамзина.

В светлых тонах Лажечников рисует и образ самого Петра, сочетающего в себе ту простоту и величие, которые освещены в двух сценах «Арапа Петра Великого» Пушкина. Но если Пушкин ясно представлял себе противоречивый характер деятельности Петра, то в романе Лажечникова петровская эпоха, сам Петр и его сподвижники крайне идеализированы. Лажечников не показывает никаких социальных противоречий и политической борьбы в петровскую эпоху, проходит мимо варварских методов управления, применявшихся Петром. Облик Петра дан в духе романтической теории гения.

Второй роман Лажечникова «Ледяной дом» (1835) посвящен одному из самых мрачных периодов русской истории — царствованию Анны Иоанновны, долго сохранявшемуся в памяти народной с выразительной кличкой бироновщины. В «Последнем Новике» писатель освещает эпоху подъема нации. Мы видим молодую петровскую Россию, одержавшую победу над шведами, полную сил и надежд. В «Ледяном доме» он обращается к временам упадка и реакции. Во втором романе та же Россия после смерти Петра предстает забитой и униженной ближайшими потомками Фюренгофов, немецким засилием. Лажечников неоднократно подчеркивает бедственное, «оледеневшее» состояние России в пору господства бироновщины, упадок страны, совсем недавно кипевшей жизнью и надеждами.



Выбор темы и контрастное сопоставление двух эпох не были, конечно, случайностью. Роман сразу наводил читателя на сопоставление мрачной обстановки николаевского царствования с общественным оживлением в начале XIX века, с героическим временем 1812—1815 годов, с развитием освободительного движения среди дворянской молодежи; всего только десять-пятнадцать лет протекло между этими двумя, разительно несхожими периодами русского общественного развития. И Лажечникову, и его читателю не нужно было особенно углубляться в историю, чтобы увидеть мрачный, наполненный страхом молчаливый Петербург: он был перед глазами. Эпоха бироновщины напоминала также о засилии немцев в правящих кругах столицы. «Ледяной дом» появился незадолго до столетней годовщины борьбы с Бироном русской партии Волынского. Таким образом, не только оригинальность, художественные качества «Ледяного дома», но и его перекличка с современностью обеспечили широкий успех романа.

И во втором своем романе Лажечников стремился к правдивому воссозданию исторического прошлого. «Мое дело было нарисовать верно картину эпохи, которую я взялся изобразить», — писал он.<sup>54</sup> «Ледяной дом» воспроизводит историческое прошлое много конкретнее, чем «Последний Новик». Сюжет и основной конфликт романа взят непосредственно из большой истории. События романа происходят точно зимой 1739—1740 года, когда столкновение Волынского с Бироном достигает своего апогея. В созданных Лажечниковым образах исторических деятелей узнаются вялая, трусливая императрица Анна, хитрый, лукавый царедворец-дипломат Остерман, ждущий своего часа Миних.

Образ властолюбивого, коварного и жестокого временщика Бирона начертан в общем исторически верно, но несколько прямолинейно и односторонне, на что указал Пушкин. Фаворитизм, губительная роль временщиков в русской жизни после смерти Петра I превосходно обрисованы в романе. Крепостник, взяточник, продававший Англии государственные интересы России, Бирон, при котором процветала страшная «тайная канцелярия», был ненавистен русским людям. Бирон воплощает в себе засилье немецких выходцев в правящих кругах России того времени, их презрение ко всему русскому. Однако в обрисовке Бирона и его клеветов, как и в изображении Фюренгофа и Никлассона в «Последнем Новике», Лажечников допускает элементы романтического мелодраматизма. Еще Белинский иронизировал над тем, что всем «клеветам Бирона» Лажечников «придал и рыжие волосы, и рты до ушей» (Б, III, 15).

Волынский — патриот. Видя тяжелое положение страны, он приходит к выводу о необходимости борьбы с Бироном. Лажечников рисует его человеком мужественным, прямым, искренним. Волынский выступает у Лажечникова как прямой продолжатель и защитник от бироновщины петровских традиций, того патриотического дела, которое было прославлено в «Последнем Новике». В обрисовке Волынского романист во многом следует за рылеевским о нем стихотворением. «Я писал о Волынском, — рассказывает Лажечников, — под благородным впечатлением, окружавшим в 30-х годах могилу его, когда с восторгом повторялись известные стихи:

. . . . . приведи  
К могиле мученика сына:  
Да закипит в его груди  
Святая ревность гражданина».<sup>55</sup>

Не случайно эпитафией к эпилогу романа взято пламенное обращение Рылеева к «сынам отечества», заключающее его думу «Волынский». Во-

<sup>54</sup> И. И. Лажечников, Полное собрание сочинений, т. I, СПб.—М., 1899, стр. 221.

<sup>55</sup> Б. Л. Модзалевский. Пушкин. Изд. «Прибой», Л., 1929, стр. 116—117.

лынский действительно был неповинно казнен, явившись одной из жертв Бирона. Но сам он вовсе не являлся идеальной личностью, каким изображали его Рылев и Лажечников. Волынский не всегда был врагом Бирона, подлаживался к нему. Ему были присущи такие черты правящей дворянской верхушки того времени, как взяточничество, политическое интриганство и карьеризм, деспотические замашки и высокомерие. Волынский издевался над поэтом Тредиаковским вполне в духе нравов русской вельможной аристократии середины XVIII века.

Романтика Лажечникова Волынский интересовал скорее не как исторический характер, а как психологическая проблема. В Волынском как характере, как психологическом типе Белинский видел правдивое сочетание противоречивых качеств.

Белинский восхищался также ярким, цельным образом юной княжны Лелемики, со всем пылом молодости и восточного фатализма предавшей своей любви к Волынскому. История Мариорицы и ее любви содержала в себе все элементы романтической «восточной» поэмы. Лажечников мало заботится о правдоподобию положений, его больше занимает, как и всякого писателя-романтика той поры, истина страстей. В этом смысле Лажечников создал роман, сводивший с ума тогдашних читателей.

Исторически неверным оказался образ Тредиаковского, что было отмечено Пушкиным в письме к Лажечникову. В романе он показан лишь смешным в своем самомнении, жалким в своих потугах стихотворца. Лажечников бичует Тредиаковского за его униженность перед сильными мира сего, забывая, что таково было положение писателя во времена Волынских и Шуваловых.

В романе всё время переплетаются политическая и любовная интриги. Вторая порой мешает первой, ослабляя историзм «Ледяного дома». Но она не выходит за рамки быта и нравов столичного дворянского общества того времени. Не всегда искусно сплетая два основных мотива сюжетного развития романа, Лажечников, в отличие от большинства исторических беллетристов своего времени, не подчиняет историю вымыслу: основные ситуации и финал романа определяются политической борьбой Волынского с Бироном.

Воспроизводя в романе «местный колорит», некоторые любопытные черты нравов и быта того времени, писатель правдиво показал, как государственные дела переплетались во времена Анны Иоанновны с дворцовым и домашним бытом царицы и ее окружения. Исторически точна сцена испуга народа при появлении «языка», при произнесении страшной фразы «слово и дело», которая влекла за собой пытки в тайной канцелярии. Святочные забавы девушек, вера в колдунов и гадалок, образы цыганки, дворцовых шутов и шутих, затея с ледяным домом и придворные развлечения скучающей Анны, которыми должен был заниматься сам кабинет-министр, — всё это живописные и верные черты нравов того времени.

Во втором романе Лажечников проявляет большую самостоятельность, меньшую зависимость от манеры Вальтера Скотта, преодолевая, в частности, излишнюю описательность и замедленность экспозиции. В отличие от романов Вальтера Скотта, в которых исторический деятель выступает лишь в решающих эпизодах действия произведения, Лажечников во втором своем романе ставит историческую личность в центр повествования и вокруг нее строит композицию романа.

В историко-бытовых картинах и эпизодах, в изображении ужасов бироновщины продолжает свое развитие реалистическая струя в творчестве писателя. Вместе с тем тяготение Лажечникова ко всему исключительному, таинственному, к восточной экзотике (образ Мариорицы), к сценам страсти, резкое контрастирование в его романе идеальных лиц и злодеев,

превращения красоты в уродство (Мариула), обилие таких эпизодов, как мучения, казни, громадная роль случайностей в ходе действия, увлечение эффектными сценами, наконец, лиризм и постоянное вмешательство авторского «я», — всё это свидетельствует о принадлежности Лажечникова как писателя к русским романтикам 30-х годов. «Неровный слог» Лажечникова Белинский объяснял влиянием на него «ложной манеры», которую «многие наши писатели, волею или неволею, сознательно или бессознательно, больше или меньше, заняли у Марлинского...» (Б, VIII, 57). В речи исторических лиц времен Анны Иоанновны почти отсутствует стилизация под язык эпохи; Вольтерский, особенно в своих письмах, и выражается романтическим стилем времен самого автора. Иногда Лажечников, подобно Загоскину, впадает в риторический дидактический стиль, идущий от Карамзина.

Всё же писатель «вырабатывает свой собственный стиль на основе глубокого самостоятельного синтеза художественных манер Бестужева-Марлинского и Загоскина». Он «стремится к широкой и свободной романтической расцветке повествовательного стиля, между прочим и к историческим краскам старинных выражений и цитат, однако без всякого злоупотребления ими».<sup>56</sup>

В третьем романе Лажечникова «Басурман» (1838) в центре повествования снова, как и в «Последнем Новике», образ, созданный романтическим воображением писателя, — врач-иностранец Антон Эренштейн, попавший в Москву XV века. Русская жизнь того времени показана глазами человека, не могущего разобраться во всех сгоронах действительности. Его, просвещенного воспитанника Ренессанса, удручает невежество, суеверия, жестокие обычаи незнакомой страны. Однако сквозь толстую кору недостатков он видит и достоинства русского народа, еще темного и забитого, его добродушие, любознательность, энергию. Герой гибнет как жертва боярского коварства: вместо прописанного им лекарства татарскому царевичу, которого он врачует, дают яд, обвиняя «басурмана» и отдавая его мести приближенных царевича.

Наряду с боярами-наушниками, лжецами, доносчиками (Мамон, Русалка) Лажечников рисует образы людей иного душевного склада: мужественного юношу Ивана Хабарова, романтизированной героини, возлюбленной «басурмана» Анастасии. Но, по справедливому указанию Белинского, именно положительные персонажи романа в значительной степени отличаются бесплотностью; это добродетельные герои без определенных черт индивидуальности (Б, III, 20—21).

Творческой удачей писателя является образ Иоанна III. Человек сурового нрава и высокого чувства ответственности за родину, он считает себя выше толков и суждений даже близких ему людей. Перед ним стоит задача — сделать богаче и красивее деревянную Москву, и во имя этой идеи, во имя своей жажды строительства он бывает груб и даже жесток. В пору, когда малейшее отступление от заветов церкви считалось грехом и ересью, он отличается веротерпимостью и свободой воззрений. Подлинного драматизма достигает писатель в сцене встречи царя и Марфы Посадницы как выразителей двух исторических тенденций: тесного слияния всех областей под единой державной властью и свободы отдельных земель, хранящих свой уклад государственности. При повышенном интересе писателей-декабристов, восхвалявших древнюю Новгородскую республику, эта сцена представляет особый интерес: писатель проводит в ней идею могучей государственной сплоченности.

В «Басурмане» в большей степени, чем в центральном своем произведении, Лажечников проявил интерес к бытовым сценам старины, рисуя

<sup>56</sup> В. В. Виноградов. О языке художественной литературы, стр. 557—558.

картины старых московских улиц, народной нищеты, жестоких казней, уклада боярской жизни, борьбы религиозных воззрений. По сравнению с романами Загоскина историческому в романе Лажечникова уделено много внимания и исторические эпизоды слиты с действием, с вымыслом более органично. Но и в «Басурмане» в ряде мест интрига становится чисто авантюрной, а вымысел — неправдоподобным. Таков, например, эпизод спасения от гнева Иоанна III его ближайшего сподвижника и отечественного героя князя Холмского, спрятавшегося в шкафу у лекаря Антона. Как и в «Последнем Новике», экспозиция затянута, первая часть романа почти не связана с последующими. Действие в «Басурмане» развивается драматически напряженно и увлекательно. Но Лажечников нередко прибегает к искусственным поворотам в судьбе персонажей романа, заставляя некоторых из них поступать не в соответствии с их характером. Таковы мгновенное чудесное согласие боярина Образца на брак его дочери с ненавистным ему иноземцем, раскаяние вдовы Селиновой, спасение Антона от разбойников и вообще вся таинственная роль добродетельного еврея Схарии (покровителя Антона).

Как и первые два романа Лажечникова, «Басурман» проникнут идеями гуманизма и дворянского просветительства. Автор видит в деспотизме Иоанна III причину гибели талантливого и честного лекаря, бичует невежество, защищая культуру и свободу чувств человека. Трагическая судьба интеллигента XV века, ставшего жертвой дикости и деспотизма, не могла не напомнить о бедственном положении в условиях николаевской реакции той демократической интеллигенции, представителем которой был сам Лажечников. То, что положительным героем своего романа Лажечников сделал безвестного лекаря, утратившего дворянские привилегии, видевшего свое человеческое достоинство и свою гордость не в происхождении, а в знаниях и культуре, составляло несомненную заслугу писателя, свидетельствовало о его прогрессивных гуманистических позициях. В русском историческом романе 30-х годов образ такого героя, да еще играющего центральную роль в произведении, был глубоко новаторским, несмотря на недостатки его художественного воплощения.

С первых лет своего творчества Лажечников стремится к тщательному изучению и правдивому изображению исторического прошлого. «Я долго изучал эпоху и людей того времени, особенно главные исторические лица, которые изображал, — рассказывает Лажечников о своей работе над романами. — Например, чего не перечитал я для своего „Новика“! Могу прибавить, я был столько счастлив, что мне попадались под руку весьма редкие источники. Самую местность, нравы и обычаи страны списывал я во время моего двухмесячного путешествия, которое сделал, проехав Лифляндию вдоль и поперек, большею частью по проселочным дорогам».<sup>57</sup>

Природа, быт и нравы помещичьей Лифляндии и составляют сильную сторону романа, его реалистический элемент. В этом отношении Лажечников пошел дальше ливонских повестей Бестужева на историческую тему, которые являются прямым литературным предшественником «Последнего Новика». Тщательно и подробно воссоздается местный колорит, напоминаются необходимые страницы из истории Лифляндии. Значительное место в романе занимают описания местной природы, связанные с прошлым края. В увлечении историческим пейзажем особенно сказалось влияние романов великого английского писателя, которого Лажечников называл «наш дедушка Вальтер Скотт». Никакая другая местность России не представляла Лажечникову такого широкого поля для

<sup>57</sup> И. И. Лажечников, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 217—218.

подражания Вальтеру Скотту, как Лифляндия с ее феодальными замками, с подъемными мостами, рвами, бойницами. Но романтическое отношение к истории мешало развитию реалистических элементов в его творчестве. «Историческую верность главных лиц моего романа старался я сохранить, сколько позволяло мне поэтическое создание, ибо в историческом романе истина всегда должна уступить поэзии, если та мешает этой. Это аксиома», — писал он.<sup>58</sup>

Лажечников прибегает к цитатам из летописей, использует фольклорный материал, дает обстоятельные описания быта, одежды, вещей, воссоздавая местный колорит, умело использует краски народно-поэтического языка. Восхищенный «Басурманом» рецензент «Современника» по этому поводу с увлечением писал: «Едва ли остался какой-нибудь источник, из которого бы он (Лажечников, — С. П.) не почерпнул материалов. Летописи, сказания, песни, пословицы, поверья, предания, древности — всё употреблено им в пользу его сочинения. Таким образом, роман его, между сочинениями русскими того же разряду, представляет что-то странное, не сходственное с тем, к чему уже мы почти привыкли».<sup>59</sup> Несходство заключалось в довольно рельефно выраженном стремлении Лажечникова к реалистическому изображению старины, что, однако, понималось писателем односторонне, главным образом со стороны нравов и обычаев. Внутренний мир героев романа выпадал из рамок их времени.

Используются в «Басурмане» язык, характерные выражения и слова XV века, но употребляются они в большинстве случаев нарочито, без той естественности, с которой они входят в исторический роман Пушкина и Гоголя.

«— Что это, сынишка твой? — спросил он <дружинник> мельника, указывая на мальчика.

«— Приемыш, батюшка. Вот в *оспожино говейно*<sup>60</sup> минет три года, нашел я его в монастырском лесу. Словечка не выронил, знать, *обошел его лесовик*. С того денечка нем, аки рыба».<sup>61</sup>

Но часто колорит среды и эпохи достигается в романе «Басурман» путем контраста языка и мышления русских людей XV века и приезжих в Московию иноземцев, говорящих в романтическом стиле времен самого писателя.

Восхищение Лажечникова временем и деятельностью Ивана III и Петра I, защита культуры и просвещения без того охранительного национализма, который был присущ Загоскину, гуманные чувства, воодушевлявшие писателя, любовь к эпохе 1812 года, к русской национальной славе и вражда ко всем проявлениям аракчеевщины и засилья немцев при Николае I — выражали живую связь Лажечникова с прогрессивными общественными силами его времени. Несмотря на умеренность его политического идеала, Лажечников был близок по духу своему к патриотизму Пушкина и декабристов. Не случайно, что в конце 40-х годов, когда политическая обстановка обострилась, цензура не хотела пропускать без купюр и поправок новое издание романов «Последний Новик» и «Ледяной дом».<sup>62</sup> В 1842 году Белинский с полным основанием констатировал: «Романы Лажечникова были фактами эстетического и нравственного образования русского общества и навсегда будут достойны почетного упоминания в истории русской литературы» (5, VI, 34).

<sup>58</sup> «Русский архив», 1880, кн. III, № 2, стр. 461.

<sup>59</sup> «Современник», 1839, т. XIV, стр. 131.

<sup>60</sup> Успенский пост. (Примеч. И. И. Лажечникова).

<sup>61</sup> И. Лажечников. Басурман, ч. III. М., 1838, стр. 183.

<sup>62</sup> См.: В. Нечаева. И. И. Лажечников. Пенза, 1945, стр. 55—56.

В то время, как Загоскин, Полевой, Лажечников обращались в своих романах главным образом к истории русской государственности, молодой, никому еще не известный Лермонтов обращается к теме народного восстания в историческом прошлом. В 1831—1832 годах он начинает писать исторический роман из времен пугачевщины «Вадим», оставшийся незавершенным. Роман Лермонтова близок к исторической прозе Лажечникова и Марлинского. Но в «Вадиме», как и у декабристов, романтика становится орудием борьбы с ненавистным Лермонтову крепостничеством и деспотизмом. В изображении помещиков-крепостников и вражды к ним народных масс Лермонтов идет дальше декабристов, сближаясь с Радищевым и предвзято Герцена. Правдивое изображение основного социального конфликта крепостной России питало реалистические тенденции исторического романа Лермонтова. Народ в его романе представлен как могучая и проникнутая ненавистью к угнетателям стихия, он готов в любой момент к мятежу и возмущению против крепостного гнета. В «Вадиме» отмечено пробуждение в крепостном человеке в момент восстания чувства иронии и насмешки по отношению к барину, как форма социального сознания. Лермонтовский роман исполнен жажды мщения и духа отрицания по отношению к миру крепостничества, утверждения исторической справедливости народного возмущения. Однако Лермонтова в то же время и страшит народная бунтарская стихия, в чем сказалось влияние на него дворянско-просветительского недоверия к разуму народа. Отсюда морально-бытовой аспект изображения крепостной действительности, социальной коллизии романа.

Указанное противоречие воплощено в образе главного героя — Вадима. Сама по себе фигура революционно настроенного героя, бунтаря и борца с крепостническим миром была вполне реальной для эпохи декабризма. Лермонтов писал роман после 14 декабря. Он придал своему романтическому герою роковой, зловещий облик, заострив присущее ему чувство ненависти, жажду мести. Это, разумеется, не было следствием одних лишь чисто книжных литературных влияний Гюго и других произведений западноевропейских романтиков, как доказывали компаративисты. Черты мрачного, отчаянного, готового на всё человека были присущи некоторым байронически настроенным лицам в декабристской среде, как например Якубовичу, Каховскому. Облик такого романтического героя-мстителя запечатлен Пушкиным в рассказе «Выстрел», Лермонтовым — в «Маскараде». В Вадиме воплощены психологические переживания и настроения последних представителей дворянской революционности 20-х годов, очутившихся в 30-е годы в положении трагических одиночек, что, однако, придавало им подлинный, а не фальшивый (образ Юрия с его пародированной Лермонтовым «романтической» любовью к прекрасной Заре) романтический ореол. И прежде всего таким был сам Лермонтов.

Вместе с тем поэт констатирует историческую несостоятельность романтического героя. Вадим оказывается чуждым народной среде, и сами восставшие крестьяне не признают его своим. Между романтическим протестантом-мстителем и революционной крестьянской стихией нет единства, хотя обе эти силы ненавидят крепостнический мир. В романе отражено исторически сложившееся разъединение между передовыми людьми эпохи декабристов и народными массами.

Особенности раннего исторического романа Лермонтова коренились также и в особенностях его исторического мировоззрения. Молодому Лермонтову не была присуща та оптимистическая вера в неизбежность исторического прогресса как фактора свободы, которая составляла пафос историзма Пушкина. Но когда Лермонтов, как свидетельствует Белин-

ский, стал преодолевать пессимизм и скепсис и его «орлиный взор спокойнее стал вглядываться в глубь жизни» (Б, V, 455), намечилась перемена и в развитии его исторического жанра. От «Вадима» через «Бородино» он переходит к замыслу исторического романа-трилогии, предвещающему появление в русской литературе «Войны и мира» Л. Н. Толстого.

Не сразу пришел к реализму в изображении исторического прошлого и Гоголь. Принципы реализма вырабатывались в творчестве Гоголя первоначально на изображении современной ему украинской помещной и казацкой действительности.

В «Страшной мести», где Гоголь обращается к прошлому, историческое мешается с романтической фантастикой. Не глубок и историзм задуманного Гоголем исторического романа «Гетьман». Суровая и героическая тема борьбы народных масс под руководством Острицы отодвинута в сторону историй его любви к дочери врага, сторонника Польши, т. е. тем, что в «Тарасе Бульбе» составило лишь эпизод, хотя и необходимый. Реалистические наброски некоторых персонажей романа (запорожца Пудько и его матери, миргородского полковника Глечика) не определяют его стиля.

Противоречивость романа «Гетьман» выражается в том, что рядом с реалистическими картинами здесь немало мелодраматических сцен, насыщенных фантастикой. Таковы эпизоды, описанные в «Кровавом бандуристе»: мрачное подземелье, кровавые истязания пленника, невидимые голоса, ободряющие истязаемого и наводящие ужас на поляков. Подобные эпизоды переводили повествование в романтический план. Всё же «отдельные образы и сцены „Гетьмана“ являются как бы эскизами для „Тараса Бульбы“». <sup>63</sup>

Таким образом, в историческом романе первой половины 30-х годов обозначились три направления. Два из них можно было бы определить как дидактическое и романтическое направления. Первое, представленное Загоскиным, Булгариным, Масальским, Зотовым, генетически восходит к исторической прозе Карамзина, к его сентиментально-моралистической повести на историческую тему. Особенности дидактического направления были определены еще Белинским. «Всякая мысль, которая является вне художественного и литературного интереса, самостоятельно и особо от формы, принимая ее совершенно случайно, не как необходимое условие своего осуществления, но как средство высказаться, — такая мысль неизбежно делается отвлеченною и мертвою, а романы, порождаемые ею, *дидактическими*. . .», — писал критик (Б, III, 291).

Предшественницей романтического исторического романа Полевого и Лажечникова была повесть Бестужева 20-х годов. Исторический роман Полевого испытал сильное влияние французского романтизма. Лажечников с самого начала своего творчества обнаружил тенденцию к реализму и близость к Вальтеру Скотту. В «Вадиме» Лермонтова происходит столкновение реалистических элементов с романтической стихией. Это же столкновение ощущается в первых опытах Гоголя в историческом жанре («Гетьман»).

«Арап Петра Великого» и «Рославлев» Пушкина прокладывали дорогу к реализму в историческом романе.

В идейно-политическом отношении воинствующе-реакционный роман Булгарина, охранительный, проникнутый идеологией официальной народности роман Загоскина, либерально-просветительский роман Полевого и Лажечникова, сторонников прогрессивного развития России в духе ре-

<sup>63</sup> М. Б. Храпченко. Творчество Гоголя. Изд. 3-е, изд. «Советский писатель», М., 1959, стр. 166—167.

форм Петра I, — отражали идейную обстановку, сложившуюся после 14 декабря.

И дидактический, и романтический исторический роман вырастают на почве идеалистического понимания истории. Но следует подчеркнуть различия. У Загоскина история движется религиозными и нравственными идеями и чувствами человека, божественной волей. В романах Лажечникова она находит для себя более объективную основу. Автор «Последнего Новика» и «Ледяного дома» придает большое значение влиянию нравов, образа правления и просвещения на судьбы и характеры людей. В изображении Лажечникова находит некоторое отражение и роль общественной среды. Но само понятие среды не выходит еще за рамки быта и просвещения. Социальный момент почти не учитывается, человеком движут страсти. Романтическая интерпретация человеческой личности особенно ощутима у Полевого.

Присущее романтизму преувеличение роли личности в истории отразилось в историческом романе русских романтиков в том, что выдающийся исторический деятель всегда в их изображении проявляет себя как исключительная личность, свободная в своих поступках, как носитель необыкновенных страстей. Это придавало отвлеченность их образам, нередко превращая реальное историческое лицо в простой рупор автора, в политического резонера и порождая риторизм и напыщенность, которые роковым образом рондили романтизм с его противником — классицизмом. Открытый Вальтером Скоттом «домашний» способ изображения исторического деятеля большинством его подражателей был понят чисто внешне, как снисхождение исторического героя к слабостям обыкновенных людей. Большинству исторических романов было свойственно также метафизическое деление их персонажей на героев добродетели или чудовищ злодейства. Так рисуют людей прошлого и Загоскин, и Булгарин. Лажечников уже пытается преодолеть этот схематизм в образах Волынского и особенно Ивана III («Басурман»).

Психологическая индивидуализация в романах Полевого и Лажечникова неизмеримо более ощутима, чем в дидактическом романе. Лажечников приближается к реалистическому решению важнейшей проблемы исторического романа — созданию исторически типичных характеров и отношений. Однако вторжение романтического мелодраматизма влекло за собой искажение национальных элементов русской истории, в частности в романах о древней Руси, на что неоднократно указывал Белинский. В большинстве случаев вымышленное плохо сливалось с историческим. История и поэзия оказывались не всегда совместимы, и историческая истина нередко приносилась романтиками в жертву ложно понятой поэтичности. Субъективистский, правоучительный или романтический подход к прошлому, отступление от правды истории в угоду тем или другим политическим и моральным целям приводили к широкому вмешательству самого автора или таинственных сил в ход действия произведения, к использованию чудесного, к машинерии (образы таинственного Гудочника в «Клятые при гробе господнем» Полевого, еврея Схариа в «Басурмане» Лажечникова).

Недостатки большинства исторических романов 30-х годов были связаны с непониманием объективных закономерностей исторического развития, роли и значения народных масс в историческом процессе. В изображении Загоскина народ — хранитель вековых консервативно-патриархальных устоев и традиций. В романах Полевого и Лажечникова простые люди выступают противниками деспотизма, сторонниками просвещения и гуманности. Но вообще в историческом романе первой половины 30-х годов народ выступает как стихия, лишенная исторического разума, как нечто, формируемое сверху. В то же время стремление к соблюдению



народности, к воспроизведению народных нравов и у Загоскина, и у романтиков являлось прогрессивным фактором в развитии исторического жанра, сближало его с реальной действительностью. Уже в историческом романе романтического направления формировались художественные средства для воплощения народности, *couleur locale*. Широко, хотя еще в условном, преимущественно декоративном, стилизаторском плане используется фольклор, который рассматривается как источник исторических красок и как арсенал художественных средств для поэтизации национально-исторического прошлого, даются картины национального пейзажа, вводятся этнографические элементы.

Белинский не раз справедливо указывал на механическое следование Загоскина, Лажечникова и других романистов иностранным образцам и прежде всего романам Вальтера Скотта. В «Ледяном доме», в «Басурмане» намечается преодоление традиций. Однако художественная форма русского исторического романа как отражения своеобразия национальной истории в ту или другую эпоху складывается лишь в произведениях Пушкина и Гоголя.

В спорах вокруг исторического романа возник важный вопрос о характере его языка. На Западе вопрос этот был поставлен и правильно решен самим Вальтером Скоттом: «Язык его . . . не должен допускать, насколько это возможно, слов или выражений, сохраняющих следы своего позднейшего происхождения», — писал Вальтер Скотт о языке исторического романа. Великий романист связывал вопрос о языке с проблемой исторической психологии. «Одно дело — пользоваться языком и чувствами, общими и нашим предкам, и нам, и другое дело — наделять их чувствами и языком, свойственными только их потомкам», — указывал он.<sup>64</sup>

Русская критика обратила внимание на проблему языка исторического романа сразу же после появления «Юрия Милославского». «Вестник Европы» поставил в заслугу Загоскину, что он в своем романе «заставляет их <персонажей> говорить языком якобы тогдашнего времени». В то же время журнал, отмечая в речи персонажей романа и элементы современного писателю языка, ставит общий вопрос: «Позволяется ли . . . влагать в уста людям почти XVI века слова, поговорки и самое наречие теперешних простолюдинов? . . .». Отвергая модернизацию языка исторического романа, «Вестник Европы» считает правильным, чтобы автор его писал роман «нынешним языком с искусным применением к званию лиц, их возрасту и обстоятельствам».<sup>65</sup> Наметившаяся в романах Булгарина и особенно Вельтмана тенденция к нарочитой архаизации языка исторического романа встречает решительное возражение со стороны Марлинского. «Пусть не залетают настоящие мысли в минувшее и старина говорит языком ей приличным, но не мертвым. Так же смешно влагать неологизмы в уста ее, как и прежнее наречие, потому что первых не поняли бы тогда, второго не поймут теперь», — пишет он.<sup>66</sup> Однако в художественной практике исторического романа 30-х годов это правильное положение редко соблюдалось. Только в исторической прозе Пушкина и Гоголя оно нашло свое художественное воплощение.

Восходящая еще к временам «Руслана и Людмилы» Пушкина борьба за введение в русскую литературу, в русский литературный язык просторечия, народного языка развернулась и на почве исторического романа. Марлинский видел свою заслугу в сближении исторической прозы с на-

<sup>64</sup> Б. Г. Рейзов. Вальтер Скотт и проблема исторического романа в первой трети XIX века. «Литературная учеба», 1935, № 4, стр. 65.

<sup>65</sup> «Вестник Европы», 1830, ч. 169, № 3, стр. 239, 241.

<sup>66</sup> А. А. Бестужев-Марлинский, Сочинения, т. 2, стр. 611.

родным просторечием. Пушкин упрекает Загоскина за то, что его Минин лишен народного красоречия. Сам поэт в «Борисе Годунове» широко использует в речевых характеристиках персонажей народную речь. С другой стороны, решительным противником демократизации языка исторического жанра выступила реакционная критика. Как отмечалось, Булгарин «почитал . . . неприличным и даже незанимательным» введение в исторический роман «всей грубости простонародного наречия». <sup>67</sup> «Тарас Бульба» Гоголя подвергся нападкам реакционной критики за обращение к народному языку.

Делая общий вывод о языке и стилях русского исторического романа первой половины 30-х годов, академик В. В. Виноградов пишет:

«Во всех романтических и натуралистических художественных решениях проблемы языка и стиля исторического романа, появившихся в русской литературе 30-х годов XIX века, обозначилось несколько общих противоречий:

«Это, во-первых, резкий контраст между повествовательным стилем автора и речью исторических лиц. Язык художественно-исторического повествования. . . , нося на себе яркий отпечаток личности автора, его взглядов, его субъективного отношения к изображаемой исторической действительности, непосредственно сливался с общим потоком художественно-повествовательной литературы 20—30-х годов XIX века, . . . чаще всего он был неисторичен, не носил на себе никакого отпечатка духа эпохи и не воспроизводил ее. . .

«Во-вторых, принципы построения речей действующих лиц исторического романа также были слишком схематичны. Исторические лица изредка говорили цитатами из своих сочинений, писем или из современных им документов, чаще же употребляли в своей речи установившиеся штампы современной литературной фразеологии или простонародной речи. Оставалась неразрешенной проблема развития характера и его индивидуально-стилистического воплощения». <sup>68</sup>

Как ни значительны идейные и художественные недостатки русского исторического романа первой половины 30-х годов, заслуга его, как и романа нравоописательного, заключалась в сближении литературы с действительностью. На это указал Белинский во «Взгляде на русскую литературу 1847 года». Русский роман 30-х годов «всеми силами стремился к сближению с действительностью, к натуральности», — писал критик (Б, X, 291). В развитии русского исторического романа первой половины 30-х годов происходила борьба между дидактизмом и романтической стихией, которые были проявлением определенного уровня исторического мышления, всё еще пораженного субъективизмом. Происходил также процесс накопления в исторической прозе и реалистических элементов, что не могло не оказать благотворного воздействия на общий ход развития русской литературы 30—40-х годов по пути к реализму. Однако торжество реализма в художественном воссоздании исторического прошлого совершается на почве более высокого и более прогрессивного исторического и эстетического мировоззрения. Основоположником реалистического исторического романа в русской литературе явился Пушкин. Его могучее влияние сказалось и на реализме «Тараса Бульбы» Гоголя.

## 7

Замысел повести «Тарас Бульба» возникает у Гоголя осенью 1833 года, когда он задумывает писать «Историю Малороссии». К концу 1834 года повесть была написана и в 1835 году напечатана в «Мирго-

<sup>67</sup> Ф. Булгарин. Дмитрий самозванец, ч. I, стр. XV.

<sup>68</sup> В. В. Виноградов. О языке художественной литературы, стр. 574, 575.

роде». Но в 1842 году Гоголь публикует значительно более расширенную новую редакцию. В усилении народно-эпических элементов повести во второй редакции, в большей разработанности в ней образа Тараса Бульбы как выразителя национальных народных черт, в более органическом сочетании бытовых деталей с изображением героической борьбы запорожцев отразилось более глубокое понимание Гоголем истории и реалистического изображения ее. Под влиянием поразившей его своей народностью и безыскусственностью «Капитанской дочки» Пушкина Гоголь уничтожает во втором варианте своей повести те присущие ей ранее элементы романтического мелодраматизма, которые были в той или иной степени характерны для всей русской исторической беллетристики первой половины 30-х годов. Свою эпопею Гоголь назвал повестью потому, что хотел подчеркнуть ее эпический и реалистический характер, отличавший «Тараса Бульбу» от современных писателю исторических романов школы романтизма.

В повести как жанре Гоголь видел возможность развития поэмы. «Повесть разнообразится чрезвычайно. Она может быть даже совершенно поэтической и получает название поэмы. . .», — замечает писатель.<sup>69</sup> Героиня «Тараса Бульбы» и сделала повесть «совершенно поэтической», т. е. поэмой, однако не романтической поэмой, посвященной драматической судьбе личности, а поэмой героической, эпопеей, воспевающей судьбу целого народа, целой нации. «Судьба народная», волновавшая Пушкина и Лермонтова, явилась источником вдохновения и Гоголя.

Историческое содержание повести Гоголя дала эпоха национально-освободительного движения украинского народа в XVI—XVII веках. Сила этого движения заключалась в общенародном его характере и значении, в массовости восстаний, приводивших в трепет и смятение польских магнатов и шляхту. Но в большинстве случаев после временных побед казацко-крестьянские восстания до середины XVII века жестоко и коварно подавлялись более развитой в социально-экономическом, военном и культурном отношениях феодально-королевской Речью Посполитой. Героическая эпопея украинского национально-освободительного движения до Богдана Хмельницкого имела поэтому глубоко трагический характер, что отразилось в народных песнях. В своей повести Гоголь сумел воссоздать эпическую мощь и величие борьбы украинского народа за свою национальную независимость и вместе с тем историческую трагедию этой борьбы. Эпической основой «Тараса Бульбы» явилось национальное единство украинского народа, сложившееся в борьбе с иноземными поработителями, особенности общественно-патриархального быта запорожского казачества, а также то, что Гоголь в изображении прошлого возвысился до всемирно-исторической точки зрения на судьбы целого народа в одну из наиболее значительных эпох его истории.

Столкновение Запорожской Сечи как представительницы всей Украины с панской Польшей Гоголь не сводит только к главным событиям. Борьба раскрывается в аспекте различий и столкновений двух общественных систем — патриархальной демократии Сечи и феодально-королевской Речи Посполитой, двух культурно-бытовых укладов, в противоречиях между суровым и во многом отсталым укладом жизни запорожского казачества и теми новыми веяниями, которые восходили к индивидуалистической культуре Запада.

Запорожскую Сечь Гоголь показывает в зените ее развития, авторитета и славы. По замечанию Чернышевского, Гоголь нашел в «Тарасе

<sup>69</sup> Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 482. Все последующие ссылки на это издание (тт. I—XIV, 1937—1952) даются в тексте так: (Г, том, страница).

Бульбе» сюжет, «удобный для осуществления его идеи — представить Запорожье и казачество в полном разгаре борьбы за веру и народность».<sup>70</sup> Этот период представлял Гоголю как художнику ту наибольшую «полноту объекта», т. е. избранного им предмета, воссоздание которой Гоголь справедливо считал необходимым условием эпического произведения.

Образ Запорожской Сечи впервые возникает в повести в картине широкого многоводного Днепра и бескрайней степи с ее дикой, нетронутой природой, могучей травой, с парящими над ней «неподвижными ястребами» и «тысячами птиц», такими же свободными, как и запорожцы. Гоголь воспроизводит черты национального украинского пейзажа, а вместе с тем создает у читателя ощущение могучей силы Запорожской Сечи и особенностей ее суровой жизни.

Кого только не было в Сечи? Здесь были те, кто больше всего в жизни любил свободу, а жизнь любил во всем ее разгуле. Запорожская Сечь всегда ощущала себя в опасности. Коренные запорожцы всё пережили, переиспытывали на своем веку, у многих из них «моталась около шеи веревка», многие не раз бывали в битвах с татарами, с туречиной, с польской шляхтой. Беспечное, беспашабное веселье и военные походы и подвиги — две стихии жизни запорожского казака. Постоянные опасности воспитали хладнокровие и спокойствие как типические черты его характера.

Основным нравственным принципом и моральным требованием в Запорожской Сечи была преданность родине, вере и казацкому товариществу. Изменивший родине, нарушивший законы товарищества казак предается страшной казни. Страстно говорит Тарас Бульба о любви к родине, о верности товариществу. Гоголь отмечает талантливость запорожского казака, знание им разнообразных ремесел, то, что он был мастер на все руки и в труде, и в гулянке. Они не заботились об имуществе, «никогда не любили торговаться, а сколько рука вынула из кармана денег, столько и платили» (Г, II, 66).

Запорожцы «не были строгие рыцари католические: они не налагали на себя никаких обетов, никаких постов; не обуздывали себя воздержанием и умерщвлением плоти», — замечает Гоголь в статье «Взгляд на составление Малороссии» (Г, VIII, 48). Эту черту он отмечает и в повести. Но всякую попытку преследования православия запорожцы справедливо оценивали как угрозу их свободе и независимости.

Характеризуя общественно-политическое движение народных масс в феодальной Европе, Ф. Энгельс пишет: «... всякое общественное и политическое движение вынуждено было принимать теологическую форму. Чувства масс вскормлены были исключительно религиозной пищей; поэтому, чтобы вызвать бурное движение, необходимо было собственные интересы этих масс представлять им в религиозной одежде».<sup>71</sup> Напомним определение «Слова о полку Игореве», сделанное К. Марксом в письме к Ф. Энгельсу: «Вся песнь носит христиански-героический характер».<sup>72</sup> Н. В. Водовозов справедливо замечает: «Тот же характер имеет и повесть Гоголя „Тарас Бульба“».<sup>73</sup> Не следует забывать, что православие в древней Руси было одним из важных факторов ее государственного объединения.

Гоголь не отметил противоречий между реестровым казачеством и Запорожской Сечью, противоречий, часто приводивших к столкновениям

<sup>70</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, 1947, стр. 541.

<sup>71</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 21, стр. 314.

<sup>72</sup> Там же, т. XXII, стр. 122.

<sup>73</sup> Н. В. Водовозов. Н. В. Гоголь и «Слово о полку Игореве». «Ученые записки Московского городского педагогического института им. В. П. Потемкина», т. XXXIV, Кафедра русской литературы, вып. 3, 1954, стр. 7.

на Украине. Его повесть была посвящена не столько внутренним общественным отношениям на Украине и в Запорожской Сечи, сколько борьбе украинского народа с иноземными угнетателями. Гоголю важно было подчеркнуть единство казачьей массы перед лицом всё возрастающей угрозы национального порабощения и усиления религиозного гнета со стороны феодально-католической Польши. Это влекло за собой некоторое сглаживание противоречий внутри казачества.

Обобщением типических черт запорожского казачества является в повести образ Тараса Бульбы. Распространено мнение, что Гоголь не стремился сделать героем своей повести какого-либо определенного исторического деятеля потому, что его вообще интересовала не биография выдающейся исторической личности, а образ народной массы. Однако Гоголь далек от такого противопоставления. Дело заключается не в том, что Гоголь не интересовался личностями исторических деятелей. Как отмечалось, в задуманном им историческом романе «Гетьман» на первом плане выведен руководитель народного восстания 1638 года гетман Острица. О нем упоминается и в повести «Тарас Бульба». Избрание главным героем эпопеи вымышленного лица вытекало из особенностей самой истории Запорожской Сечи. В самом общественном бытии запорожского казачества не было больших различий между историческими и не историческими деятелями; выбранный казачьим кругом сегодня кошевой атаман или полковник завтра становился рядовым казаком, и наоборот. Во-вторых, выбор реально существовавшего исторического лица в качестве главного героя повлек бы за собой то ограничение событий во времени и месте, которое Гоголь сознательно избегал, стремясь дать широкую эпическую картину всей судьбы Украины. Несомненно, что, создавая образ Тараса Бульбы, Гоголь вспоминал личности таких исторических деятелей освободительной борьбы Украины, как Тарас Трясило, старый Гуня и сам Богдан Хмельницкий, полковник Нечай. Но героем своей эпопеи Гоголь избрал не реально существовавшего деятеля Запорожской Сечи, а лицо вымышленное, которое вместе с тем явилось бы таким обобщенным образом народного героя, каким являются герои украинских дум. «Что такое Тарас Бульба? Герой, представитель жизни целого народа, целого политического общества в известную эпоху жизни», — пишет Белинский (Б, III, 439).

Безаветная преданность родине и товариществу в той обстановке, в которой находилась тогда Украина, обуславливает и воинственность гоголевского героя, и ясность его политической концепции, сводящейся к тому, что казаку всегда есть время и основание пойти походом на «туретчину» и «татарву». Этим определяется и эстетический идеал Тараса. Отправляясь в Сечь, он заранее тешил себя мыслью, как он представит своих сыновей всем старым и закаленным в битвах товарищам, «как поглядит на первые подвиги их в ратной науке и бражничестве, которое почитал тоже одним из главных достоинств рыцаря» (Г, II, 48). Его восхищала в сыновьях их «свежесть, рослость, могучая телесная красота», что в совокупности и составляло понятие Тараса Бульбы о красивом. Им определялись и его вкусы, и одежда; в еде, в отдыхе он любил, чтобы всё было так же сильно, могуче, крупно, размашисто, как размашиста русская порода и весь его собственный былинно-богатырский облик казака, под двадцатипудовой тяжестью которого вдрагивает конь.

Образ Тараса Бульбы как выразителя черт запорожского казачества — наиболее развернутый образ повести, но произведение Гоголя не было бы народно-героической эпопеей, если бы за образом Тараса Бульбы не возникал бы образ всей Запорожской Сечи, если бы в повести не была непосредственно представлена народная масса. Бесспорна заслуга Гоголя

в том, что он впервые в русской литературе и в историческом романе сделал предметом своего изображения непосредственно народ, народные массы. В философско-историческом смысле роль народных масс в истории была раскрыта Пушкиным еще в «Борисе Годунове», вызвавшем восхищение Гоголя. Но ни в «Борисе Годунове», ни в «Капитанской дочке» нет такого развернутого образа народной массы, как в повести Гоголя. Когда вместе с Тарасом Бульбой и его сыновьями читатель попадает в Запорожскую Сечь, его поражает мастерски воспроизведенное Гоголем непрерывное, шумное, говорливое движение народа, населяющего Сечь, образы бурлящего, гуляющего или готовящегося к очередным битвам запорожского казачества. Таковы образы любимца Сечи, молодого куренного атамана Кукубенко; хитроумного казака Шило, которого долго прославляли бандуристы за его подвиги, пока он не совершил недостойный поступок; руководителя многих морских походов куренного атамана Балабана; старейшего седого казака Бовдюга и других. В их жизни и боевых приключениях отмечены эпизоды истории Запорожской Сечи, ее борьбы с *басурманами*. Каждый имеет свои особенные черты и главное, чем индивидуализирует их Гоголь, это разнообразие воинских подвигов, ими совершенных. Такой принцип индивидуализации, вытекающий из самой природы изображаемого явления, создает типический образ запорожского казачества как народа, проникнутого воинственным духом, как народа-героя, всегда готового с оружием в руках защищать честь и независимость родины. Этот образ выделяет повесть Гоголя и в русской литературе его эпохи, и среди произведений современных ему писателей Запада.

Эпически глубоко решает Гоголь проблему героя и народа. Декабристы в своих произведениях на исторические темы в образах положительных героев стремились воплотить черты национального характера. Но им не удавалось добиться этого не только потому, что понятие о национальном характере было у них вневременным, неисторическим. За образами национальных героев, например в «Думах» Рыльева, не стоял народ: они были героями-одиночками, такими же далекими от народа, как и сами декабристы. Восприняв у писателей-декабристов их гражданскую патетику в обрисовке героического, Гоголь преодолевает противоречие героя и народа и на конкретно-исторической почве рисует облик народного героя как индивидуального выразителя народных масс, их чаяний и стремлений.

Запорожское казачество воплощало в себе свободлюбивые традиции украинского народа и обычно возглавляло все восстания против социального и национального гнета феодально-католической Польши. Вместе с тем по широкому размаху своей вольной жизни, по демократическому устройству и своеобразному быту, по богатству, оригинальности и разнообразию людских характеров, по всему эпическому складу своей жизни и судьбы Запорожская Сечь представляла собой поразительное явление в истории и буквально клад для писателя, так влюбленного в славное народное прошлое, как был влюблен в героическое прошлое Украины автор «Тараса Бульбы».

Но Гоголь не идеализирует Запорожскую Сечь, не допускает никаких «подчисток» в дидактических целях, к чему прибегали в своих романах не только Булгарин и Загоскин, но даже и Лажечников. Он показывает варварские порой обычаи и нравы запорожцев, их националистические предрассудки, стихийность и непрочность их общественного быта, его отсталость, особенно ярко проявлявшуюся в бесправном положении женщины, в ее трагической судьбе, что подчеркивает Гоголь образом матери Остапа и Андрия. Всё это наряду с антинациональными тенденциями в верхушке украинского казачества было источником ослабления Сечи,

нарастания в ней внутренних противоречий, одним из проявлений которых была и драма Андрия.

Отсталая, полуварварская сторона запорожского быта, грубые нравы запорожца подготовили любовную драму Андрия, для которого любовь к женщине оказалась совсем не тем, чем она была у его отца, не признававшего никакой «нежбы». Однако не было бы никакой острой общественной коллизии, если бы пламенная любовь Андрия к прекрасной полячке не столкнулась с еще более сильным и святым чувством — любовью к Родине. Он «полюбил девушку из враждебного племени, которой он не мог отдаться, не изменив отечеству: вот столкновение (коллизия), вот сшибка между влечением сердца и нравственным долгом», — замечает Белинский (Б, III, 444). Высокое человеческое чувство, любовь Андрия к дочери ковенского воеводы оказалась преступной: страсть поработила его волю, и он стал изменником. Личная драма Андрия превратилась в общественную. Но Гоголь углубляет и обостряет коллизию, Андрий не только изменяет своим, он выступает против родины и товарищей с оружием в руках, на стороне врага. Это была двойная измена. Простой уход Андрия из казацкого стана не создал бы такой сильной и трагической ситуации, в которой столкновение двух нравственных начал, двух разных и враждующих миров проявилось столь страшно и выразительно.

Естественно, что коллизия разрешается гибелью изменника. Тарас Бульба без колебания предаст сына смерти. Преданность и верность родине и товариществу старый казак ставит выше своих отцовских чувств и вообще кровного родства. В этом эпизоде Гоголь также отражает становление более прогрессивного нравственного идеала, возникшего в борьбе с иноземными захватчиками, — национально-народного единства с остатками патриархально-родового быта. Вместе с тем великий писатель-гуманист указывает на бесчеловечность и жестокость таких отношений между народами, при которых, говоря его словами, «диво дивное» — любовь — приводит к измене и смерти сына от руки отца.

Свою гуманистическую идею Гоголь выразил в форме конкретно-исторической коллизии, связанной с изображением народно-освободительного движения на Украине. У Тараса Бульбы и должно было быть два сына. Из них старший воплощает собой продолжение героических традиций, народный, национальный путь непримиримой борьбы за свободу и независимость Украины, и другой — младший, объективно выразил собой антинациональную тенденцию к сближению с феодальной Польшей, дававшей себя чувствовать в привилегированной верхушке украинского казачества. Ситуация, изображенная Гоголем, соответствовала исторической истине.

Судьба Андрия и Остапа отражала тот исторический факт, что феодально-королевская Речь Посполитая несла порабощение украинскому народу и путем вовлечения слабых духом в измену и предательство, и путем подавления народной борьбы превосходящей воинской силой и коварной политикой. Эта вторая сторона исторической трагедии воплощена и в судьбе самого Тараса Бульбы. Гибель старого казака, заключающая неудачу восстания гетмана Острианицы, послужившего конкретной исторической основой содержания повести Гоголя, как бы завершает трагический период в истории народно-освободительного движения на Украине. Однако в пленении Тараса «не старость была виною: сила одолела силу. Мало не тридцать человек повисло у него по рукам и ногам» (Г, II, 170).

Особенности развития сюжета «Тараса Бульбы» отражают реальные особенности и черты истории украинского народа в период его национально-освободительной борьбы с феодально-католической Речью Поспо-

литой. Перед читателем постепенно как бы проходит вся история Запорожской Сечи. То, что показывает Гоголь в начале повести, повторялось в истории Сечи из поколения в поколение. Старый казак везет в Сечь свою смену, подросших сыновей. Они полны молодой силой, мужества, жажды славы. В Сечи они видят матерых казаков, «уваженных по заслугам всю Сечью» (63). Достоин и сам Бульба прожил лучшую и большую часть своей жизни. Вырастил для Сечи двух красавцев-сыновей, славных рыцарей, немало принял заслуженного почета от казаков. Горд и счастлив старый Тарас. Во всем горделивом, мощном и несколько торжественном облике его в момент появления в Сечи вместе с сыновьями Гоголь передает не только законченную удовлетворенность отца, старого коренного запорожца, но и возвышенный характер нравственного идеала Сечи.

Приехав в Сечь, Тарас Бульба многих из старых товарищей уже не досчитывает: погибли они в боях с басурманами. Понурил голову старый Бульба и раздумчиво сказал: «Добрые были козаки!» (64). Так устанавливается типическая судьба каждого «доброего казака» и преемственная связь между поколениями.

Возникают картины запорожского быта. Сечь живет обычной жизнью. Молодежь требует воинского опыта, походов на «Туретчину» или против польской шляхты. Центральным моментом в развитии сюжета, естественно, и является то, чем жили запорожцы, — походом против врагов Украины. Один из таких походов и показан в повести.

Но вот Гоголь рисует неудачу казаков, гибель лучших воинов Сечи. Такова и была обычная судьба каждого поколения запорожского казачества: редко кто из казаков умирал своей смертью. Композиция повести как бы воспроизводит весь цикл жизни запорожского казака, целого поколения Сечи.

Изображенная Гоголем трагическая коллизия состояла в том, что нравственная справедливость была на стороне Запорожской Сечи, возглавлявшей борьбу всего украинского народа с иноземным гнетом, но общественный строй, военная мощь и уровень культуры Речи Посполитой оказывались в конечном счете сильнее. В истории классового общества так бывало нередко. Достаточно напомнить гибель туземных народов Северной и Центральной Америки с их своеобразной культурой, оказавшихся более слабыми, чем жадные и жестокие европейские завоеватели.

Известно, что первоначальные, порой значительные успехи казацких походов против польских захватчиков сменялись неудачами и поражениями. Так было с походами Косинского, Наливайки, Павлюка и других. Более совершенное вооружение, которым располагала феодальная Польша, ее большая экономическая и воинская мощь подавляли силу казацкую. Гоголь отметил этот факт былинно-гиперболическим образом необычайной по величине польской пушки, «какой никто из козаков не видывал дотеле». «И как грянула она, а за нею следом три другие, четырёхкратно потрясши глухо-ответную землю, — много нанесли они горя... Так, как будто и не бывало половины Незамайновского куреня!» (136). Пластически-зримо великий писатель-реалист создает ощущение не вины, а беды народной, представление об исторической невозможности для Запорожской Сечи, для одинокой в своей борьбе и более отсталой Украины победить в непрерывных схватках с сильной феодально-королевской Речью Посполитой. Жизнерадостный тон первых глав повести, рисующих эпически-былинный образ Запорожской Сечи, сменяется к концу трагическими мотивами. Но твердая уверенность Тараса Бульбы в том, что нет на свете такой силы, которая бы пересилила русскую силу, обращает мысль читателя к тому моменту, когда украинский народ и его руководитель поняли необходимость воссоединения с братским рус-



ским народом. Завет Тараса своим бойцам и бодрая концовка повести («и говорили про своего атамана»; 172) не только призывает к продолжению борьбы, но и, подобно концовке «Песни о вещем Олеге» Пушкина, передает героическое прошлое народной памяти, народной песне.

Героическая эпопея Гоголя имела глубоко освободительное значение в эпоху расцвета крепостничества на Украине, в пору только что прогремевшего по всей Украине восстания Кармелюка, погибшего в 1835 году, в обличении реакционной шовинистической политики царского самодержавия.

«Тарас Бульба» Гоголя принадлежит к числу тех немногих в мировой литературе повествовательных произведений исторического жанра, в которых нашло свое отражение не столько определенное историческое событие, сколько содержание целой эпохи в жизни народа, различия и столкновения общественных условий и культурно-бытовых укладов. В этом аспекте некоторые аналогии могут быть проведены между эпопеей Гоголя и романами его современника американского писателя Фенимора Купера. Центральной их темой является столкновение двух цивилизаций, причем как в романах Купера, так и в повести Гоголя трагическую судьбу испытывает та из них, на чьей стороне нравственная справедливость, отражающая, однако, более отсталый, уже отходивший в прошлое общественный строй и уклад жизни.

Как и в античном эпосе, основой эпопеи Гоголя являются события, решающие судьбу целого народа, а главный герой воплощает в себе лучшие черты национального характера. Генетически она связана с народным эпосом: старинные украинские народные песни послужили ей не только историческим источником, но и явились арсеналом ее поэтических средств и образов. Фольклор у Гоголя теряет свою романтическую условность и становится органическим и необходимым элементом эпического повествования. Однако единство и героизм мира, изображенного в гоголевской эпопее, нарушены проникновением чуждого ему индивидуалистического элемента. Это проникновение внесло в эпическую целостность произведения драматический конфликт между жизнью личной и общественной, принесший с собой элементы романа. Так сложилась своеобразная и необычная для русской и мировой литературы начала XIX века жанровая форма героической эпопеи в сочетании с элементами историко-бытового романа. В мастерском изображении сложного переплетения различных национальных (поляки, украинцы, евреи), религиозных, патриархально-родовых и феодально-куртуазных отношений и культур Гоголь превосходит Вальтера Скотта. Великий английский романист раньше русского писателя показал такого рода сплетения и коллизии в истории Англии и Шотландии. Но Вальтер Скотт никогда не возвышался до широкого эпического изображения народно-освободительной борьбы с иноземными угнетателями-захватчиками, хотя история его страны давала ему эту возможность.

Дважды имел эту возможность и Загоскин, но и в «Юрии Милославском», и в «Рославлеве» роль народных масс оказалась искаженной. Ни у Загоскина, ни у Полевого, ни у Лажечникова мы не находим полноты изображения народного быта и прав, присущей «Тарасу Бульбе». До повести Гоголя не было в русской литературе и таких могучих типов народной среды, как сам Тарас Бульба, Остап и другие запорожцы.

Повестью Гоголя русская литература делала громадный шаг вперед в изображении народа как могучей силы исторического процесса.

Применяя введенный в русскую литературу Пушкиным национально-исторический принцип изображения прошлого, Гоголь вслед за «Борисом Годуновым» воссоздает характерные черты польской феодально-католической культуры того времени. Ее облик возникает перед читателем

и в образе прекрасной полячки, и в обрисовке польского шляхетского воинства, с его хвастовством и показной пышностью, и в описании реальной бытовой обстановки католического городка и замка. При этом в отличие от романтического направления *couleur locale* неразрывно связан у Гоголя с характером общественной среды. Национально-исторический пейзаж не представляет у него самостоятельного описания, как у Полевого, а неотделим от быта, нравов и характеров Запорожской Сечи. Национально-исторический принцип проведен Гоголем и в портретной живописи, и в речевых характеристиках персонажей его эпопеи. Сочетание в языке повести патетического стиля с народным просторечием обусловлено тем высоким пафосом, с которым вел свою священную борьбу простой народ Украины, и соответствовало стилистическим особенностям изображения этой борьбы в украинской народной песне.

Реалистическая повесть Гоголя объективно воспроизводит историческое прошлое. Романтичен лишь ее пафос борьбы за патриотический идеал, лиризм, пронизывающий повесть. Своей суровой правдой «Тарас Бульба» противостоял не только сентиментально-идиллическому историзму школы Карамзина-Загоскина, но и романтической идеализации прошлого. Эпическая широта изображения народной борьбы за независимость родины и реалистические принципы этого изображения исторически подготавливали могучую эпопею Л. Н. Толстого о героическом подвиге русского народа в 1812 году.

## 8

Художественный опыт зарубежного и отечественного исторического романа послужил созданию реалистической теории исторического романа в критике Белинского, боровшегося как против дидактического направления, так и против недостатков романтического направления с его тенденцией к модернизации истории.

Для Белинского развитие исторического романа 30-х годов было не результатом влияния Вальтера Скотта, как это утверждали Шевырев и Сенковский, а проявлением «духа времени», «всеобщим и, можно сказать, всемирным направлением». Внимание к историческому прошлому, отражая рост национального самосознания народов, вместе с тем свидетельствовало о всё более глубоком проникновении действительности и ее интересов в искусство и общественную мысль. Белинский указывает, что вся дальнейшая деятельность передовой мысли будет и должна опираться на историю, вырастать на исторической почве. От верований и идеалов, не подкрепленных историей, человечество перешло к новой эпохе, проникнутой историческим сознанием. Вера в абстрактный разум, столь характерная для XVIII века, а также эпоха романтического волюнтаризма и субъективизма сменяются периодом объективного познания истории, ее закономерностей. По мнению Белинского, значение Вальтера Скотта и заключалось в том, что он «докончил соединение искусства с жизнью, взяв в посредники историю». Вальтер Скотт «разгадал потребность века и соединил действительность с вымыслом, примирил жизнь с мечтою, сочетал историю с поэзиею», — писал великий критик (Б, I, 267, 342). Самое искусство теперь сделалось по преимуществу историческим, исторический роман и историческая драма интересуют всех и каждого больше, чем произведения в том же роде, принадлежащие к сфере чистого вымысла, отмечал Белинский. Его наблюдение опиралось на бурный успех исторического романа у русского читателя.

Современная форма исторического романа, по мнению Белинского, порождена тем, что «в самой действительности исторические события ... переплетаются с судьбою частного человека»; «частный человек... при-

нимает... участие в исторических событиях», как то особенно показала история Европы конца XVIII и начала XIX века. И даже в том случае, если писатель ограничивается изображением главным образом исторических деятелей, исторический роман, подобно всякому роману, раскрывает их облик и их жизнь с общечеловеческой стороны. «Всякое историческое лицо, хотя бы то был и царь, . . . есть в то же время и просто человек, который, как и все люди, и любит, и ненавидит, страдает и радуется, желает и надеется», — пишет критик (Б, V, 41).

Одну из заслуг Вальтера Скотта Белинский видит в том, что английский писатель первый в своих романах разрешил проблему связи исторической жизни с частною. Как и в романе о современной действительности, так и в историческом романе образы людей должны быть поняты и раскрыты в связи с общественной средой, их окружающей, в сфере того конкретно-исторического общества, представителями которого они являются.

В историческом романе Белинский выделял особый подвид, который он сам называл «*поэтической биографией*» (Б, II, 194), в наше время получившей название историко-биографического романа. Характеристическую черту этого подвида Белинский видел в том, что автор, беря факт из жизни исторического деятеля, «описывает это происшествие, как оно представилось его воображению» (191).

Главное назначение исторического романа нового времени Белинский видел в раскрытии им национально-исторического облика народа, его национального характера. В этом смысле Белинский продолжал и развивал традиции эстетической мысли декабристской поры.

Вопрос об историческом романе рассматривался критиком в связи с решением им проблемы народности в литературе. Белинский выступал против псевдонародности, выражавшейся в пасторальной идилличности, в романтическом стилизаторстве, в подмене народности простонародностью, вульгарностью.

Исторический роман был в глазах Белинского важным средством познания прошлого.

Имея в виду Сенковского и других скептиков, Белинский писал: «Есть люди, которые от души убеждены, что *исторический роман* есть род ложный, оскорбляющий достоинство и искусства, и истории. Одно из важнейших доказательств их состоит в том, что романисты часто искажают историческую истину; но понимают ли эти люди, что такое историческая истина?». Почему мы не можем изображать истории в вымышленном произведении, если в произведении на современную тему писатель также домысливает обстоятельства, характеры героев и т. д.? — спрашивает Белинский. Ведь даже сами историки тоже создают характеры людей прошлого не всегда на основании полностью достоверных документов. В этом смысле Белинский считал, что «искусство совпадает с наукою; историк делается художником и художник историком» (Б, I, 134).

Художественное познание исторического прошлого имеет в отличие от научного свои специфические особенности. Определяя эти особенности в применении к жанру исторического романа, устанавливая отличие его задач от задач исторической науки, Белинский пишет: «История представляет нам событие с его лицевой, сценической стороны, не приподнимающая завесы с закулисных происшествий, в которых скрываются и возникновение представляемых ею событий, и их совершение в сфере ежедневной, прозаической жизни. Роман отказывается от изложения исторических фактов и берет их только в связи с частным событием, составляющим его содержание; но через это он разоблачает перед нами внутреннюю сторону, *изнанку*, так сказать, исторических фактов, вводит нас в кабинет и спальню исторического лица, делает нас свидетелями его

домашнего быта, его семейных тайн, показывает его нам не только в парадном историческом мундире, но и в халате с колпаком. Колорит страны и века, их обычаи и нравы выказываются в каждой черте исторического романа, хотя и не составляют его цели. И потому исторический роман есть как бы точка, в которой история как наука сливается с искусством; есть дополнение истории, ее другая сторона. Когда мы читаем исторический роман Вальтера Скотта, то как бы делаемся сами современниками эпохи, гражданами стран, в которых совершается событие романа, и получаем о них, в форме живого созерцания, более верное понятие, нежели какое могла бы нам дать о них какая угодно история» (Б, V, 41—42).

С точки зрения Белинского, под художественным воссозданием исторической истины следует понимать не только воспроизведение материально-исторической обстановки, исторического колорита, или соблюдение хронологии событий, или натуралистически точное воспроизведение языка эпохи. Решительно борясь с историческим натурализмом, Белинский цели исторического романа видел в создании исторически верного образа эпохи, выражающегося в мыслях, чувствах и характерах людей этой эпохи, в изображении частной жизни народа, взятой в отношении к жизни исторической, государственной.

Критик указывал, что поэт должен проникнуть в дух времени, понять исторические формы национальной жизни, постараться стать современником событий, пережить их, понять то, что он избрал предметом своего изображения, а затем творчески воссоздать его. «Поэт не может и не должен быть рабом истории, так же как он не может и не должен быть рабом действительной жизни, потому что, в том и другом случае, он был бы списчиком, копистом, а не творцом. Поздравляем поэта, если герой его романа или драмы совершенно сходен с героем истории, которого он выводит в своем создании; но это может быть только в таком случае, когда поэт *угадает* историческое лицо, когда его фантазия свободно сойдется с действительностью», — пишет Белинский (Б, II, 132).

Необходимым условием, определяющим правильное отношение художника к истории, Белинский считал глубокую его связь с современностью, овладение современным взглядом на историческое прошлое. Это было связано с общей мыслью критика о том, что поэт больше, нежели кто-нибудь, должен быть сыном своего времени.

Белинский неустанно боролся с романтическим субъективизмом в изображении исторического прошлого. Равным образом отвергал Белинский и то дидактическое, нравоучительное, назидательное отношение к истории, которое, восходя к Карамзину, представляло собой другое препятствие развитию реализма в историческом жанре.

Важным источником художественного познания исторического прошлого Белинский считал народную поэзию. Достоинство «Песни о купце Калашникове» Лермонтова он видел в том, что образ Ивана Грозного был создан поэтом не под влиянием Карамзина и Погодина, а на основе народных песен и сказок. Наряду с этим он критиковал использование фольклора только в целях стилизации или создания местного колорита.

Предоставляя широкие права вымыслу художника в воспроизведении прошлого и, в частности, в обрисовке выдающихся его деятелей, Белинский не считал возможным, говоря словами Пушкина, «своевольное искажение» вполне индивидуальных, но отмеченных историей черт исторического деятеля. Критик ограничивал вымысел писателя в отношении тех деятелей истории, черты которых составляют историческое достояние народа (Б, III, 9—10). При обрисовке исторического лица Белинский считал необходимым обставить его «обстоятельствами, частью истинными, но больше вымышленными, которые бы характеризовали его исто-

рическую и человеческую личность» (Б, 1, 343). Он требовал изобразить характер исторического лица так, чтобы оно возникало в нашем воображении, проходило перед нашими глазами со всеми оттенками своей индивидуальности. Именно людские характеры, раскрывающие своеобразие исторической эпохи, и жизненные судьбы героев должны стоять в центре внимания романиста, а не нравы и обычаи, изображение которых — дело второстепенное и вспомогательное.

Внимание Белинского привлекли также проблемы композиции исторического романа. Критик справедливо указывает на то, что в центре вальтер-скоттовского романа всегда стоит вымышленный герой. Исторические личности, как правило, появляются в отдельных эпизодах, им отводится в романе композиционно второстепенная роль, что Белинский считал правильным и целесообразным. В западноевропейской и русской исторической беллетристике постепенно усиливалась тенденция к большим хроникальным формам, характеризовавшимся вялостью композиции, растянутостью действия. На Западе против этой тенденции выступил Бальзак. В русской критике она встретила возражения Белинского. Он осуждал, например, бесконечное расширение действия в романе «Басурман» Лажечникова.

Проницательно решал Белинский и проблемы языка исторического романа. Решительно отвергая всякую модернизацию языка прошлого, иронизируя по поводу перенесения риторической стилистики и языка светского общества «во времена *Стеньки Разина*», Белинский допускал в историческом романе язык, «по местам искусно и удачно подделывающийся под старину» (Б, II, 97, 194).

Расцвет и популярность у читателя жанра исторического романа падает на 30-е годы. В 40-е годы ничего примечательного в этой области не появилось. В историко-бытовом романе «Кузьма Петрович Мирошев» (1842), содержание которого относится к временам Екатерины II, в романе «Брынский лес» (1846) из эпохи Петра I Загоскин повторяет худшие черты своих первых романов, проводя всё те же идеи официальной народности. Некоторую известность получил появившийся в 1841 году роман Н. В. Кукольника «Эвелина де Вальероль». Действие романа происходит во Франции во времена кардинала Ришелье. Под влиянием исторической концепции романа «Сен-Мар» Альфреда де Виньи Кукольник проводит в своем произведении мысль о том, что в торжестве французской революции повинен кардинал Ришелье, его борьба против феодальной аристократии, политика усиления королевского абсолютизма во Франции. Белинский назвал такой взгляд смешным и странным, неисторически преувеличивающим роль личности в истории. Вместе с тем, критик нашел, что роман Кукольника не лишен занимательности и предназначен для образованной публики. Более высокую оценку Белинского получили исторические повести Кукольника и его историко-бытовой роман «Два Ивана, два Степаныча, два Костылькова» (1844), содержание которых взято из эпохи Петра I. Начатый еще в 1824 году и появившийся в 1843 году роман Б. М. Федорова «Князь Курбский» представлял собой уже совершенно архаическое явление.

Передовая русская литература 40-х годов всё более проникается современностью. «Мертвые души» Гоголя кладут начало социальному роману о современности, который одерживает в конце 40-х годов одну победу за другой. В 1852 году в рецензии на роман Евг. Тур «Племянница» Тургенев констатирует упадок жанра исторического романа. «Исторический, вальтерскоттовский роман — это пространное, солидное здание, со своим незыблемым фундаментом, врытым в почву народную,

с своими обширными вступлениями в виде портиков, со своими парадными комнатами и темными коридорами для удобства сообщения, — этот роман в наше время почти невозможен, — пишет Тургенев, — он отжил свой век, он несовременен... У нас, может быть, его пора еще не пришла, — во всяком случае он к нам не привился — даже под пером Лажечникова. Романы „à la Dumas“ с количеством томов ad libitum<sup>74</sup> у нас существуют, точно; но читатель нам позволит перейти их молча-нием. Они, пожалуй, факт, но не все факты что-нибудь значат.<sup>75</sup>

Новый подъем исторического романа в русской литературе относится к 60-м годам: он дал читателю «Войну и мир» Л. Н. Тостого — русскую национальную эпопею, вершину классического исторического романа в русской и мировой литературе.



---

<sup>74</sup> До бесконечности (лат.).

<sup>75</sup> И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. XI, Гослитиздат, М., 1956, стр. 122.

## ПРАВООПИСАТЕЛЬНЫЙ РОМАН. ЖАНР РОМАНА В ТВОРЧЕСТВЕ РОМАНТИКОВ 30-х ГОДОВ

### 1

Широкая популярность исторической тематики в русском романе на рубеже 20-х и 30-х годов была связана, в конечном счете, со стремлением исторически осмыслить современность. Обращение к жанрам исторической повести и романа в эти годы было вызвано желанием подойти к анализу вопросов настоящего и будущего с учетом опыта прошлой исторической жизни русского общества. Таким образом, несмотря на господство исторических тем и сюжетов, в центре внимания русских романистов конца 20-х—начала 30-х годов стояла не история, а современность: позиция, занимаемая Пушкиным, Гоголем и остальными русскими историческими романистами — Загоскиным, Лажечниковым, Полевым — в вопросах общественной борьбы своего времени, объясняет их отношение к историческому прошлому. Эта позиция определяла различное решение ими вопросов о движущих силах русской истории и о русском национальном характере.

Не удивительно поэтому, что исторический роман и повесть даже в пору наибольшего своего успеха и распространения не могли удовлетворить всех запросов русской читающей публики, которая испытывала острую потребность в романе и повести из современной жизни. Темы настоящего, вопросы современной общественной жизни и современной борьбы властно вторгались в сознание русских писателей, побуждали их к художественной работе не только над прошлой, но и над современной темой. Не случайно в творчестве Пушкина, Лермонтова и Гоголя проблемы истории и современности не противостоят друг другу, а непосредственно переплетаются: Пушкин одновременно работает над «Евгением Онегиным» и над «Арапом Петра Великого», от «Повестей Белкина» и «Дубровского» переходит к «Истории Пугачева» и «Капитанской дочке». Лермонтов после «Вадима» пишет «Княгиню Лиговскую». По свидетельству Белинского, после «Героя нашего времени» поэт задумал историческую эпопею, посвященную трем эпохам жизни русского общества. Гоголь, подобно Пушкину, параллельно работает над незаконченным «Гетьманом» и «Тарасом Бульбой» и над повестями из современной жизни — украинской и петербургской; не закончив еще первого тома «Мертвых душ», он в конце 30-х годов возвращается к работе над «Тарасом Бульбой» и создает вторую, расширенную редакцию своей исторической повести. При этом необходимо отметить не только постоянное чередование в творчестве Пушкина, Лермонтова и Гоголя исторической и современной тематики, но и другое, пожалуй, еще более важное обстоятельство: тесную связь идей и проблематики названных произведений

Пушкина, Лермонтова и Гоголя на исторические и современные темы. Сознание нераздельного единства проблем исторического прошлого и современности приводит Пушкина в последние годы жизни к поискам такого художественного синтеза, который позволил бы нераздельно слить изображение исторического прошлого и современности, как это имеет место в «Пиковой даме» и в «Медном всаднике». Историческая и современная тематика здесь не только не противостоят друг другу, но органически переходят одна в другую: современные психологические типы, общественные противоречия и конфликты изображаются как результат исторического прошлого. История осмысливается, таким образом, как пролог и подготовка современности.

Основные задачи, стоявшие перед русскими романистами 30-х годов, работавшими над созданием социально-психологического романа на темы современной общественной жизни, наиболее выразительно и отчетливо были сформулированы в 30-е годы Белинским и Гоголем. Размышляя над вопросами драматургии, Гоголь указал, что недостатком, свойственным большей части драматургов XVII—XVIII веков в России и на Западе, было то, что план своих произведений они составляли, хотя и «искусно», но «по законам старым», «по одному и тому же образцу», «независимо от века и тогдашнего времени».<sup>1</sup> Перед литературой же XIX века, по словам Гоголя, встала задача отказаться от традиционных, унаследованных от прошлого, окостенелых и догматически неподвижных сюжетов и композиционных схем, которые не соответствовали изменившемуся содержанию общественной жизни, задача «вывести законы действий из нашего же общества».<sup>2</sup> Романисту XIX века нужно было найти такие формы сюжетной связи и взаимоотношений персонажей, которые не представляли бы более или менее шаблонной, устойчивой, лишь слегка варьируемой отдельными романистами схемы сюжетного построения, но которые рождались бы каждый раз заново, выражая собой типические связи и отношения между людьми, существующие в самой жизни (и при этом отношения, складывающиеся независимо от воли и сознания людей).

Близкую вышеприведенным замечаниям Гоголя мысль высказывал В. Г. Белинский. Основным недостатком большей части русских романов начала 30-х годов Белинский видел в том, что в них «*басня или содержание* ... одна и та же, независимо от народа и эпохи, к которым она относится». Этот условный сюжет (обычно любовно-авантюрного характера) служил, по словам критика, «только рамою» для нравоописательных картин или «диссертаций на разные ученые предметы».<sup>3</sup> По основному же своему сюжетному построению роман еще оставался «сказкою, где действующие лица полюбили, разлучились, а потом женились и стали богаты и счастливы» (VI, 219).

Действительно, наиболее распространенной схемой сюжетного построения русского романа вплоть до начала 30-х годов XIX века оставалась схема авантюрного (или любовно-авантюрного) романа. Такой роман состоял из ряда новеллистических эпизодов, внешне соединенных между собою похождениями главного героя или двух главных героев-любовников. По этой схеме, неизменной в своей основе, строились не только произведения таких романистов XVIII века, как Ф. А. Эмин и М. Д. Чулков (при всем несходстве их романов между собой), но и произведения рома-

<sup>1</sup> Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 554.

<sup>2</sup> Там же, стр. 555.

<sup>3</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 132. Все последующие ссылки на это издание (тт. I—VIII, 1953—1959) даются в тексте.



нистов начала XIX века — А. Е. Измайлова и В. Т. Нарезного. Романы русских писателей XVIII и начала XIX века не имели еще, как правило, единого сюжета, прочно связывающего всё произведение в один узел, а распадались на самостоятельные, независимые друг от друга эпизоды правоописательно-сатирического или авантюрного характера.

В виде цепи слабо скрепленных между собой новеллистических эпизодов были построены и «путешествия» конца XVIII—начала XIX века, независимо от того, развивали ли авторы этих «путешествий» гражданско-патриотические традиции Радищева или сентиментальные традиции Карамзина и его последователей.

Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву» касается самых жгучих проблем русской общественной жизни. Но Радищев не мог еще сделать реальные ситуации русской общественной жизни основой действия, непосредственными элементами сюжетного развития. Отдельные яркие реальные факты, характеризующие крепостнические отношения или политический строй абсолютизма, Радищев проводит перед мысленным взором «путешественника», наблюдателя, который, реагируя на эти факты мыслью и чувством, извлекает из них серьезные обобщающие революционные выводы. Аналогичное соотношение между личностью «путешественника», представляющей связующий центр произведения, и проходящими перед его умственным взором лицами и событиями характерно и для «Писем русского путешественника» Карамзина, хотя самая личность путешественника, так же как и круг наблюдений, попадающих в его орбиту и фиксируемых им, у Карамзина принципиально иные, чем у Радищева.

Перед русским романом XIX века стояла задача преодолеть новеллистическое построение, характерное и для различных разновидностей романа XVIII и начала XIX века, и для литературы «путешествий». Для того чтобы превратить русский роман в глубокое и всестороннее зеркало общественной жизни, чтобы сделать его подлинным средством познания общественной жизни и орудием национального самосознания, необходимо было отказаться от традиционного взгляда на сюжет как на условное средство объединения отдельных, разрозненных новеллистических эпизодов, извлечь из самой окружающей общественной жизни новые романтические сюжеты, представляющие собой как бы мельчайшие выразительные «клеточки» этой жизни, отражающие внутреннее строение общества, различные стороны и тенденции его развития.

Романист XIX века должен был сделать реальные общественные отношения современной ему России основой динамики, фундаментом сюжетного развития своих произведений. Он должен был заставить непосредственно мыслить и действовать перед читателем тех лиц, которые в произведениях предшествующих писателей играли роль фона, сливаясь в более или менее безликий, социально нерасчлененный образ «толпы», окружающей героя, или служили для этого героя предметом наблюдений и выводов. Выхваченные яркими лучами света из полутьмы, где они прежде скрывались, выставленные на всеобщее обозрение, на «всенародные очи»,<sup>4</sup> рядовые представители различных классов русского общества должны были подвергнуться в романе XIX века глубокому анализу непосредственно в их практической каждодневной деятельности, в движении их страстей и жизненных интересов.

Большинство романистов XVIII и начала XIX века еще рассматривали отдельного индивидуума в духе просветительской философии и эстетики как первоначальную «клеточку» общества. Общественные же связи между людьми они считали чем-то вторичным и производным.

<sup>4</sup> Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VI, 1951, стр. 134.

Взгляд на изолированного индивидуума, на «обособленного одиночку»<sup>5</sup> как на основную «клеточку» общественной жизни и обусловил собой форму сюжетного построения романа в виде серии сменяющихся авантюрных эпизодов из жизни главного героя, в глазах которого другие люди, с которыми он сталкивается, являются лишь средством, способствующим или задерживающим достижение его узко личных, «частных» целей.

В противоположность роману XVIII века, в литературе XIX века свойственный просветителям взгляд на общественную жизнь как на арену столкновения самостоятельных, независимых друг от друга индивидуумов должен был смениться более глубоким проникновением в историческую взаимосвязь и взаимообусловленность личного и общественного, в диалектику «частной» и социально-исторической жизни. Перед реалистической литературой встала теперь задача преодолеть и отбросить просветительское воззрение на изолированного индивидуума как на первооснову общественной жизни, задача показать реальную связь индивидуального и типического, личного и общего.

Вот почему необходимым условием развития романа и на Западе, и в России в XIX веке был отказ от старых, условных схем авантюрного, приключенческого романа. Для того чтобы изобразить общество не как сумму изолированных индивидуумов, а как сложное по своему характеру, драматически противоречивое и в то же время единое целое, различные элементы которого спаяны между собой определенной внутренней связью, нужно было создать принципиально новый тип романа с единым, развивающимся сюжетом, объединяющим судьбы нескольких героев и являющимся как бы своеобразной мельчайшей художественной клеточкой общества, в котором живут эти герои, клеточкой, отражающей историческое своеобразие самого этого общества, уровень и потенциальные возможности его развития, сильные и слабые его стороны.

Таким образом, роль сюжета в реалистическом романе XIX века должна была, по сравнению с романом XVII—XVIII веков, принципиально измениться, а самый сюжет приобрести новый, качественно иной характер. Если роман XVII—XVIII веков строился как цепь походов героя, то роман XIX века должен был отказаться от этого традиционного, устойчивого сюжетного стержня, заменить его системой многообразных, новых в каждом отдельном случае сюжетных связей, выразительно раскрывающих ту или другую сторону современного общества и господствующих в нем социальных отношений.

Для развития русской литературы XIX века преодоление традиционной сюжетной схемы авантюрного романа имело особое значение. Авантюрный роман в различных своих формах — от «плутовского» романа XVII века до «романа воспитания» XVIII века — сложился на Западе в условиях разложения феодального «старого порядка» и начинающегося подъема буржуазных классов. В лице своего главного героя — одаренного энергией и здравым смыслом выходца из низов или представителя «среднего сословия» — этот роман выразил идеалы и общественные настроения, сложившиеся в период подъема западноевропейской буржуазии и ее борьбы с абсолютизмом.

В России XVIII и XIX веков сложилась иная, отличная от Запада социально-историческая ситуация. Здесь отсутствовали те энергичные и передовые буржуазные слои, которые на Западе смогли возглавить народные массы и повести их на штурм абсолютизма. Вот почему и традиция «плутовского» романа или просветительского «романа воспитания» пе-

<sup>5</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12, стр. 710.

могла получить в России такого полного и широкого развития, как в Западной Европе.

В XVII веке русская рукописная повествовательная проза создала образы ловких и энергичных героев типа Ерша Ершовича и Фрола Скобеева, во многом родственные центральным образам западноевропейского «плутовского» романа.<sup>6</sup> В следующий период образ энергичного, умного и предприимчивого героя из низовой дворянской или купеческой среды получил свое дальнейшее развитие в повестях петровского времени. Отдельные элементы этого образа мы встречаем и позднее в XVIII веке в романах Чулкова и Эмина, а в начале XIX века — в романах Нарезного. И всё же образ умного, веселого и ловкого выходца из среды «третьего сословия» не получил в России XVII—XVIII веков столь полного и широкого развития, как в западноевропейском романе и комедии той же эпохи, ибо для этого здесь отсутствовала реальная социально-бытовая почва.

Подобно Лесажу, Нарезный строит «Российский Жилблаз» в виде цепи сменяющих друг друга «похождений» героя. Но если герой Лесажа покоряет читателя своей предприимчивостью, активностью и изобретательностью, ловко применяется к новым, неожиданным для него положениям и хитроумно подчиняет неблагоприятные обстоятельства своей воле, то герой Нарезного гораздо менее ловок и целеустремлен. Он не столько направляет и ведет за собою события и обстоятельства, сколько подчиняется им, действует под их влиянием и притом почти всегда без определенной цели и ясного плана. Поэтому цепь приключений героя у Нарезного служит не той цели, какую преследовал Лесаж, — создать импонирующий читателю образ ловкого и предприимчивого героя из демократической среды, добывающегося для себя жизненного успеха, — а является скорее объединяющим композиционным стержнем, «рамой» (I, 132) для ряда нравоописательных сатирических картин-эпизодов. С образа самого героя Нарезный перемещает главный художественный акцент на окружающую героя действительность, при изображении которой он опирается на традицию русской комедии и нравоописательно-сатирической литературы XVIII века. Если авторам «плутовских» романов и Лесажу импонировала ловкость и изобретательность их героев, хотя бы эта изобретательность проявлялась в проделках, не вполне безупречных с моральной точки зрения, то Нарезный ни на минуту не отказывается от моральной оценки своего героя, которого он судит, руководствуясь отвлеченным рационалистическим идеалом добра и зла. Это накладывает на его художественный метод отпечаток просветительского дидактизма и рассудочности.

К этому следует добавить, что уже в «Российском Жилблазе» Нарезный вводит в сюжетную канву своего романа мотивы различного рода «тайн», неожиданных встреч и узнаваний. Унаследованные романом XVIII века из репертуара античной и волшебной-рыцарской романистики, эти мотивы в начале XIX века вновь завоевали себе популярность у романистов преромантического и раннеромантического направлений. В следующих романах Нарезного (в частности, в «Бурсаке») значение подобных условных, «сказочных» мотивов, по сравнению с «Российским Жилблазом», значительно возрастает. Происхождение героя и история его похождений окутаны в «Бурсаке» романтически-мелодраматической дымкой, которая лишь постепенно рассеивается к концу романа. В первых главах, во время учения в бурсе, герой сохраняет активный, волевой характер. Но в дальнейшем жизнью его управляет уже не он сам, а его

<sup>6</sup> См. об этом: Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 130.

покровители и стихийное течение событий, которое благополучно приводит героя к счастливому концу, помогая ему, почти без всяких усилий с его стороны, обрести свое место в жизни. Проповедь активного, ответственного отношения к жизни сменяется упованием на стихийный ход вещей, неизбежно приближающий конечное торжество разума и добродетели.

Задача, стоявшая перед русским романом в 30-е годы XIX века, заключалась в том, чтобы, с одной стороны, отказаться от взгляда на общественную жизнь как на сферу действия случайности или роковых и стихийных потусторонних сил, недоступных человеческому пониманию, сделать непосредственно эти силы предметом художественного анализа; с другой же стороны, русский роман должен был освободиться от наследия авантюрной романистики. От представления об обществе как о простой сумме (или совокупности) отдельных, независимых друг от друга, обособленных индивидуумов он должен был приблизиться к пониманию личной и общественной жизни как единого по своему содержанию исторически противоречивого процесса социально-исторического развития. На этот путь русский классический роман XIX века впервые вступил в 20-е годы в «Евгении Онегине». В 30-е годы художественные открытия Пушкина-романиста продолжают развиваться в различных направлениях. Лермонтов и Гоголь; каждый из них создает свой, глубоко оригинальный тип романа, с сюжетом, который через анализ жизни и судьбы отдельной личности ведет читателя к проникновению в важнейшие стороны общественно-исторической жизни страны и народа.

## 2

Характеризуя русский роман 30-х годов, Белинский писал, что различным романистам этого периода было свойственно общее стремление «сблизить роман с действительностью, сделать его верным ее зеркалом». Но, несмотря на ряд замечательных попыток в этом направлении, все романисты 30-х годов, за исключением Пушкина, Лермонтова и Гоголя, «стремились к новому, не оставляя старой колеи», а потому произведения их неизбежно «отзывались переходною эпохою». «Весь успех заключался в том, что, несмотря на вопли староверов, в романе стали появляться лица всех сословий, и авторы старались подделываться под язык каждого. Это называлось тогда *народностью*». Однако то, что романисты 30-х годов считали народностью, по словам Белинского, еще «слишком отзывалось маскарадностью: русские лица низших сословий походили на переряженных бар, а бары только именами отличались от иностранцев». Лишь Пушкин и Гоголь своим «гениальным талантом» навсегда освободили «русскую поэзию, изображающую русские нравы, русский быт, из-под чуждых ей влияний», вывели русский роман на путь подлинной «натуральности», самобытного и свободного развития (IX, 291, 292). Они явились творцами в России «совершенно новой романтической литературы», качественно отличной от творчества их предшественников и современников (IX, 9).

В приведенных словах Белинского дана справедливая историческая оценка произведений большей части русских романистов 30-х годов. Не такие популярные романисты этого десятилетия, как А. Погорельский, В. А. Ушаков, Д. Н. Бегичев, А. Ф. Вельтман, Н. А. Полевой, а Лермонтов и Гоголь завершили начатый Пушкиным поворот в развитии русского романа. Но еще до появления «Героя нашего времени» и «Мертвых душ» в русском романе стал чувствоваться порыв к «натуральности», к чему-то «лучшему против прежнего», в силу чего на произведениях названных русских романистов 30-х годов лежал «отпечаток переходности» (IX, 9). В то время как жанр правоописательно-авантюрного романа с его хитро-

умной и занимательной новеллистической тканью вырождается, получает под пером Булгарина и его последователей открыто реакционный характер, в борьбе с «нравственно-сатирическим» романом в литературе 30-х годов возникает ряд новых, интересных явлений, объединенных — при всем их внешнем разнообразии — стремлением к преодолению старых, традиционных, схематических приемов сюжетосложения; к сближению формы романа, его художественного строя и языка с реальными формами жизни.

Растущий интерес русской читающей публики к произведениям романистов Запада, успех повестей Карамзина, декабристской прозы, романов Нарезного, обращение Пушкина в середине 20-х годов от жанра романтической поэмы к жанру «романа в стихах» — все эти причины побудили реакционно-охранительный литературный лагерь в 20-е годы пересмотреть свое прежнее отношение к роману как к «низшему» литературному жанру, недостойному внимания серьезного читателя, отношение, унаследованное от эстетики русского классицизма XVIII века. Если в 10-х годах XIX века школьная теория литературы и критика продолжала отводить высшее место в литературе «высоким» стихотворным жанрам, прежде всего эпопее и трагедии, то в 20-е годы не только деятели передовой литературы, но и представители официально-правительственного лагеря начинают осознавать важное значение романа. В связи с растущим влиянием художественной прозы литературная реакция не только вынуждена признать законное место романа в системе литературных жанров, но с конца 20-х годов пытается активно воспользоваться им в целях борьбы с освободительным движением, в целях утверждения идей самодержавия и «официальной народности».

С этой точки зрения особенно характерна, как отметил Белинский (X, 284—285), та эволюция, которую претерпели взгляды на роман одного из наиболее типичных представителей идей «официальной народности» в литературе и журналистике 30-х годов — Н. И. Греча.

В «Обзрении русской литературы в 1814 году» (1815) Греч писал, что, по его мнению, «нельзя не порадоваться» бедности русской литературы в «разряде романов». <sup>7</sup> Это казалось Гречу подтверждением того, что публика в России «наскучила чтением пустых сказок и принимается за книги истинно полезные и поучительные». Единственным оправданием чтения романов Греч считал то, что «начинающий чтением романов доходит потом до стихотворений, до истории, до философии». <sup>8</sup> Но уже вскоре Греч был вынужден изменить свое отношение к роману. В третьей части «Учебной книги российской словесности» (1820) он признал за романом его законное право на существование, хотя и отвел ему (наряду с повестью и сказкой) всего несколько кратких параграфов в конце тома. <sup>9</sup> В 1829 году Греч восторженно приветствовал роман своего соотечественника по изданию «Северной пчелы» Булгарина, а еще через два года сам вступил на попрание романиста, выпустив роман в письмах «Поездка в Германию».

Еще более показательным для изменения отношения реакционной части русского общества к роману то официальное признание, которое получил в правительственных кругах роман Булгарина «Иван Выжигин». Вышедший в 1829 году, роман этот удостоился похвалы и одобрения не только шефа жандармов и начальника III Отделения А. Ф. Бенкендорфа, но и самого Николая I. Оба они рекомендовали декабристу А. О. Корниловичу, сидевшему в крепости, роман Булгарина, рассматривая его в качестве

<sup>7</sup> Н. Греч. Сочинения, ч. V, СПб., 1838, стр. 166.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Н. Греч. Учебная книга российской словесности, ч. III. СПб., 1820, стр. 360—362.

полезного, с точки зрения царского правительства, противоядия идеям декабристов.<sup>10</sup>

Булгарин принялся за сочинение «Ивана Выжигина» еще в 1825 году. Первые отрывки из будущего романа появились в журнале Булгарина «Северный архив» в 1825—1827 годах под заглавием «Иван Выжигин, или Русский Жилблаз».<sup>11</sup> Однако позднее Булгарин отказался от подзаголовка, намекавшего на жанровую и идейно-тематическую связь его романа с романом Лесажа и «Российским Жилблазом» Нарезного. Отдельное издание «Ивана Выжигина», вышедшее в 1829 году, имеет другой подзаголовок: «Нравственно-сатирический роман». «Выжигин» и другие романы Булгарина стали образцом для многочисленных консервативно-настроенных лубочных романистов, из-под пера которых в начале 30-х годов вышло множество «нравственно-сатирических романов», рассчитанных, подобно романам Булгарина, на успех не только у дворянского читателя, но и у более широкой читающей массы из разночинно-мещанских кругов.

Следуя примеру Лесажа, а также Чулкова, Нарезного и других представителей демократической правоописательно-авантюрной романистики XVIII и начала XIX века, Булгарин разворачивает в «Выжигине» пеструю картину «похождений» главного героя. Выжигин начинает жизнь в качестве обиженного судьбой, безымянного «сиротки» в доме белорусского помещика Гологордовского, а на последних страницах романа оказывается наследником миллионного состояния, незаконным сыном князя Милославского. Цепь приключений героя, которого автор бросает из одного конца России в другой, от Белоруссии до киргизских степей, переносит из провинции в Москву и Петербург, позволила Булгарину сочетать в романе внешнюю занимательность фабулы, обеспечившую «Выжигину» недолговечный успех у читателей, с элементами отвлеченного морального назидания и «благонамеренной» сатиры. Конечной целью автора, по его собственному признанию, было доказать, что «всё дурное происходит от недостатков нравственного воспитания» и что «всем хорошим люди обязаны» «великодушным намерениям» царя, «вере и просвещению».<sup>12</sup>

Булгарин сделал героем «Выжигина» юношу темного происхождения, которого детские годы знакомят с изнанкой жизни и которого позднее увлечения и дурные влияния не раз толкают на путь «порока». Но в то время, как западноевропейские буржуазные писатели XVIII века, а в России — Чулков или Нарезный, изображая похождения сметливого, ловкого и изобретательного человека из низов, стремились поколебать представление читателя о незыблемости норм феодально-сословной морали, утверждали мысль о преимуществе ума и личных достоинств перед происхождением, цель Булгарина была прямо противоположной. Он хотел доказать, что обязанность человека из «низов» в любых обстоятельствах неизменно хранить веру в мудрость царя и благость providения. На всем протяжении своих похождений Выжигин остается ограниченным и благонамеренным мещанином, исполненным доверия к промыслу и всех верноподданнических добродетелей. Недостатки воспитания, дурные друзья и советчики, личная слабость и легкомыслие заставляют Выжигина не раз сбиваться с прямого пути, толкают его в общество актрис, фальшивых игроков, развращенной богатой молодежи и т. д., но всякая мысль о несправедливости существующего строя и о борьбе с ним остается Выжигину

<sup>10</sup> П. Е. Щеголев. Благоразумные советы из крепости. «Современник», 1913, № 2, стр. 293.

<sup>11</sup> «Северный архив», 1825, ч. XV, № 9, стр. 67—113; ч. XVI, № 13, стр. 56—79; 1826, ч. XXIII, № 17 и 18, стр. 144—155; 1827, ч. XXV, № 1, стр. 87—99.

<sup>12</sup> Ф. Булгарин. Иван Выжигин, ч. I, Изд. 3-е, СПб., 1830, стр. VIII, XIV.

совершенно чуждой. Подобный образ ограниченного, верноподданнически настроенного героя из «низов», всецело занятого мыслью о своих личных жизненных успехах и при этом далекого от серьезных культурных или общественных интересов, как нельзя более отвечал потребностям правительственных кругов в годы после 14 декабря 1825 года. Этим объясняется высокая оценка «Выжигина» Николаем I и Бенкендорфом.

Таким образом, Булгарин снизил, по сравнению со своими предшественниками, образ главного героя авантюрного романа. Он лишил Выжигина остроумия, практической энергии, свободного и независимого отношения к жизни, чувства превосходства над знатной верхушкой общества — всех тех привлекательных черт, которые были свойственны героям Лесажа и его первых русских последователей. Соответственно снизилась в «Выжигине» содержательность и сатирическая насыщенность бытовых нравоописательных эпизодов. Традициям передовой русской демократической комедии и сатиры XVIII и начала XIX века Булгарин противопоставил идеал «благонамеренной» сатиры в духе Екатерины II. Живые и яркие, при всем присутствии им схематизма, бытовые образы Нарезного Булгарин заменил абстрактными олицетворениями пороков и добродетелей. Картину общественных нравов он подчинил наперед заданной рационалистической тенденции, с целью доказать незыблемость норм охранительной, верноподданнической морали. Рядом с каждым появляющимся на страницах романа «дурным», нерадивым помещиком или чиновником автор вывел противопоставленный этому персонажу образ «добродетельного» помещика или чиновника, стремясь таким образом доказать, что единственной причиной общественного зла являются печальные случаи отклонения отдельных людей от господствующей в обществе нормы, сама же эта норма прочно установлена и не подлежит пересмотру.

«Иван Выжигин» и последующие романы Булгарина были рассчитаны на успех прежде всего у провинциальной дворянской, чиновничьей и мещанской публики, которой, по замыслу автора, они давали вполне благонамеренное и в то же время достаточно разнообразное и занимательное чтение. Однако Булгарин и его друг и единомышленник Греч понимали, что даже в момент своего выхода в свет «Выжигин» не мог удовлетворить читателя с более развитым и утонченным вкусом. Вот почему Греч, хотя он и охарактеризовал в 1830 году во втором издании своей «Учебной книги русской словесности» роман Булгарина как «лучший из русских романов»,<sup>13</sup> в своих собственных романах попытался дать публике образцы чтения иного, более высокого типа. Первым опытом в этом направлении явился его роман «Поездка в Германию» (1831), построенный не по образцу нравственно-сатирических романов, а по типу «Записок русского офицера» Ф. Н. Глинки и других «писем» и «путевых записок» патристически настроенного русского офицерства преддекабристской эпохи. Но как и Булгарин, воспользовавшийся схемой романов Нарезного для того, чтобы пропитать ее консервативным, охранительным содержанием, Греч переработал жанр заграничных путевых записок русского офицера 1812—1815 годов в духе идеалов мещанской благонамеренности и верноподданнического монархизма. Центральное место в его романе, действие которого приурочено к 1815—1816 годам, заняло не сопоставление общественной жизни России и Запада или описание патристического возбуждения русского общества, вызванного борьбой с Наполеоном (как это было у Глинки), а идиллическое изображение семейных добродетелей, «нравов и обычаев петербургских немцев».<sup>14</sup> Во втором своем романе

<sup>13</sup> Н. Греч. Учебная книга русской словесности, ч. III. Изд. 2-е, СПб., 1830. стр. 326.

<sup>14</sup> Н. И. Греч, Сочинения, ч. III, стр. II.

«Черная женщина» (1834), завязка которого отнесена к эпохе итальянских походов Суворова, а развязка к 1815 году, Греч отдал дань вульгаризированной им романтической традиции. Основав сюжет «Черной женщины» на модной в 30-е годы теме о животном магнетизме, Греч наполнил действие романа загадочными, таинственными происшествиями, которые должны были, по замыслу консервативно настроенного автора, свидетельствовать о возможности повседневного вмешательства божественного промысла в человеческую жизнь, в силу чего человеку должно терпеливо сносить удары судьбы и полагаться на волю провидения.

Появление болгаринского «Выжигина» (и почти одновременно «Юрия Милославского» Загоскина) вызвало в последующие годы в литературе и критике долго незатухавшую, оживленную дискуссию о путях и перспективах развития русского романа. В то время как Булгарин, Греч, Сенковский и их литературные соратники поспешили после выхода «Выжигина» признать Булгарина «отцом» русского романа, а самого «Выжигина» — образцом этого жанра, передовая литература и критика 30-х годов, от Пушкина до Белинского, объявила романам Булгарина и принципам возглавлявшейся им линии реакционной «нравственно-сатирической» романистики войну не на жизнь, а на смерть. Вспыхнувшие в критике горячие споры о художественных традициях и путях развития русского романа явились одним из факторов, определивших его развитие в 30-е годы.

### 3

В борьбе с влиянием Булгарина и связанной с его именем «нравственно-сатирической романистики» формировались те явления русского романа 30-х годов, которые, несмотря на свойственные им переходные черты, справедливо отмеченные Белинским, всё же знаменовали собой шаг вперед в сторону углубления и расширения идейно-тематического содержания, совершенствования художественных образов и структуры этого жанра. К числу подобных явлений в литературе начала 30-х годов следует отнести роман А. Погорельского «Монастырка» (1830—1833).

В «Монастырке» Погорельский во многом непосредственно продолжает линию таких романов Нарежного, как «Бурсак» и «Два Ивана». Действие романа происходит на Украине, в среде грубоватого и отсталого украинского провинциального дворянства. Но Погорельский не ставит своей задачей нарисовать одну лишь яркую картину провинциального быта и нравов. Героиня романа Погорельского Аня — девушка, воспитанная в Смольном монастыре, где она не только получила обычное светское воспитание, но и развила в себе потребности души и сердца, привыкла жить более глубокой, чем окружающая ее среда, внутренней жизнью. Таков же и избранник Аняты — молодой офицер Владимир Блистовский. Несмотря на то, что внутренний мир обоих главных героев не раскрыт автором до конца, всё же по своему психологическому складу молодые герои Погорельского ближе к героям баллад Жуковского и пушкинского незаконченного «Романа в письмах», чем к действующим лицам нравоописательных романов Измайлова или Нарежного. И хотя нравственная жизнь героев Погорельского, подобно героям карамзинских повестей, еще сосредоточена почти всецело в сфере чувства, перед нами не пассивные и созерцательные, сентиментальные натуры, а люди, способные стойко переносить невзгоды и даже активно бороться за свою любовь.

Таким образом, Погорельский пытается в какой-то мере объединить в своем романе художественные традиции обеих главных линий допушкинской русской повести и романа. Бытовой реализм, жанровую живопись



Нарежного и нравоописательного романа XVIII века он сочетает с элементами сентиментально-романтического психологизма в духе Карамзина и Жуковского.

Как и в романах Нарежного, в «Монастырке» немало ярких и выразительных фигур и эпизодов чисто бытового характера, хотя юмор Погорельского значительно мягче юмора Нарежного, а его демократизм носит более умеренный и осторожный характер. К числу наиболее ярких жанровых образов романа относится фигура опекуна Анюты — жестокого и мстительного владельца трех тысяч крепостных душ Клима Сидоровича Дюндика. Описание различных махинаций Клима Сидоровича, его обращения с губернскими чиновниками и со своей родней, картины домашней жизни этого провинциального вельможи и воспитания его дочерей содержат яркие штрихи, характеризующие быт украинских и русских помещиков-крепостников 20—30-х годов. Жестокому и деспотичному Климу Сидоровичу в романе противостоит тетушка Анюты, добрая и честная, хотя и малообразованная небогатая помещица Анна Андреевна Лосенкова, любимая своими крестьянами и самоотверженно заботящаяся об интересах своей племянницы.

Как уже говорилось выше, традиционные приемы нравоописательного романа сочетаются у Погорельского со стремлением к более глубокой психологической обрисовке характеров главных героев, в лице которых им сделана попытка наметить черты людей иного, нового поколения, глубоко отличного по своему психологическому складу, по строю своих чувств и нравственных понятий от Дюндика и его среды.

Противопоставление более высокого, чистого и поэтического внутреннего мира Анюты и ее возлюбленного окружающему их традиционному быту и нравам помещичье-крепостнической среды вносит в роман Погорельского элементы той поэзии и лирической задумчивости, которых не было в русском допушкинском романе. В то же время выбор в качестве главных героев романа людей, которые нравственно и психологически не растворяются в окружающей среде, но, наоборот, выделяются из нее и противостоят ей, позволил Погорельскому осветить борьбу между Дюндиком и молодыми героями романа как подлинно драматическую борьбу, обусловленную историческим изменением общественных нравов и психологии, неизбежным прогрессивным развитием жизни.

Сделав попытку психологически раскрыть внутренний мир своих молодых героев, осмыслить их конфликт с дикими и старозаветными помещичье-крепостническими нравами как морально-психологическое столкновение двух поколений русского дворянства, Погорельский не смог удержаться на высоте этого замысла. Во второй части романа писатель воспользовался для развития действия традиционными романтическими приемами романов Анны Радклиф и ее многочисленных подражателей. По воле опекуна Анюту разлучают с тетушкой, а затем отвозят на отдаленный хутор, чтобы насильно выдать замуж за отвратительного ей Прыжкова. По дороге ей удается бежать, но преследователи настигают ее. В последний момент на помощь Анюте неожиданно приходит благородный «цыганский атаман» Василий, который спасает ее и возвращает Блистовскому. Так, во второй половине романа автор соскальзывает на старую, традиционную дорогу авантюрного романа. И всё же, несмотря на условно-романтические эффекты и сентиментальную развязку, «Монастырка» даже с композиционной точки зрения была шагом вперед по сравнению с романами Нарежного, не говоря уже о «нравственно-сатирическом» романе Булгарина. Отказавшись от пестрой, калейдоскопической интриги нравоописательного романа с его многочисленными, меняющимися героями и вставными эпизодами, Погорельский построил весь роман с начала до конца в виде единой, стройно и логически развивающейся

цепи событий из жизни одной и той же главной героини. Фабула романа крайне проста, действующих лиц в нем немного, причем с первой до последней страницы внимание автора и читателя приковано к одним и тем же неизменным персонажам как первого, так и второго плана. К этому следует прибавить, что и авантурные эпизоды «Монастырки» принципиально, качественно отличаются по своему духу от авантурных эпизодов более раннего нравоописательного или «нравственно-сатирического» романа. Главы, изображающие поездку Блистовского на ярмарку или похищение Анюты, позволяют Погорельскому вынести действие за пределы той сравнительно узкой «семейной» площадки, на которой оно происходит в других главах романа. Большая дорога, лес, в который попадает Анюта, цыган Василий и его сын символизируют в романе тот большой и широкий мир, который лежит за пределами поместий Дюндика, Анютиной тетушки и их соседей. И хотя фон романа Погорельского насыщен условными мотивами то мрачной и страшной, то благородно-разбойничьей романтики, всё же даже такое условное изображение мира, расстилавшегося за оградой помещичьего дома, было известным шагом вперед по сравнению со схематическим миром «нравственно-сатирического» романа с его шаблонными олицетворениями ходячих пороков и добродетелей и с присущей ему казенной благонамеренностью.<sup>15</sup>

В «Монастырке» ощущается желание автора отрешиться от пестрого чередования авантурных эпизодов (которое придавало внешнюю занимательность романам Нарезного), найти более глубокий источник внутреннего драматизма в простой истории столкновения героини, обладающей душой и сердцем, с грубой, дикой и эгоистической средой провинциальных помещиков. Подобную же тенденцию к раскрытию социально-психологического драматизма взаимоотношений мыслящего и чувствующего героя с дворянским обществом мы встречаем в романе В. А. Ушакова «Киргиз-кайсак» (1829—1830). Белинский в «Литературных мечтаниях» охарактеризовал этот роман как «явление удивительное и неожиданное», как «истинно художественное произведение», отличающееся «глубоким чувством» (I, 95). Ни до написания этого романа, ни после него Ушаков, примкнувший вскоре к лагерю Булгарина — Греча и скатившийся в болото реакционной журналистики, не смог подняться на ту высоту, которая отличает «Киргиз-кайсака».

Придав своему роману внешнюю форму светской повести, близкой к повестям Марлинского начала 30-х годов,<sup>16</sup> автор воспользовался ею для изображения глубокой и сложной по своему смыслу социально-психологической драмы. Его герой — молодой, блестящий и образованный офицер Виктор Славин, наследник огромного состояния, собирающийся жениться на княжне-аристократке и любимый ею, внезапно узнает, что он сын уральского казака и простой киргизки (казапки), усыновленный дворянином. Это расстраивает брак Славина с княжной, отец которой, полный сословной слеси, не может согласиться на брак дочери с «киргиз-кайсаком». Славин погибает в бою, а сердце его невесты, хотя и сохранившей покорность отцу, остается разбитым. Несмотря на недостаточно глубокую,

<sup>15</sup> Более обстоятельную характеристику «Монастырки» и ее автора см. в статье Н. Л. Степанова «Антоний Погорельский» в книге: А. Погорельский. Двойник, или Мои вечера в Малороссии. Монастырка. Гослитиздат, М., 1960, стр. 3—22.

<sup>16</sup> Определяя жанр «Киргиз-кайсака», автор также назвал свое произведение повестью. Однако в предисловии он же соотносит «Киргиз-кайсака» с романами Булгарина, Загоскина, Погорельского и обещает вскоре «издать другой роман» (В. Ушаков. Киргиз-кайсак. М., 1830, стр. II). Подобное колебание в определении жанра, отсутствие четких границ между романом и повестью вообще характерно для всего периода 30—40-х годов, когда роман обычно еще распадался на ряд новеллистических эпизодов, а повесть, наоборот, часто перерастала в социально-психологический роман уже не с многими, а с единым сюжетом.

романтически-условную трактовку социальной темы, которая в романе Ушакова подчинена развитию любовной интриги и не вызывает самостоятельного, более пристального внимания автора, роман Ушакова объективно всё же вливался в тот поток произведений о судьбе крепостной интеллигенции, которые всё чаще стали появляться в России 30-х годов. Таким образом, роман Ушакова готовил одну из важных тем последующей социально-психологической повести и романа. Особый интерес для тогдашнего читателя представляли этнографические эпизоды романа, правдиво знакомившие с жизнью и судьбой одного из угнетенных в царской России народов.

Интерес к этнографии и быту отдаленных областей и народов России, сказавшийся не только в «Киргиз-кайсак», но и в болгаринском «Выжигине», получил в 30-е годы яркое отражение в романах сибирского писателя, уроженца Иркутска И. Т. Калашникова (1797—1863), которого критика 30-х годов нередко называла русским Купером. Романы Калашникова «Дочь купца Жолобова» (1831) и «Камчадалка» (1833) — романы «из недавнего прошлого», формально стоящие как бы посредине между жанром исторического романа и романа нравов. Приурочение времени действия к концу XVIII века было вызвано, по-видимому, не только желанием автора воскресить страницы местной старины, но и цензурными причинами. В центре внимания Калашникова — жизнь патриархального сибирского купечества и простых, честных и трудолюбивых русских людей, подвергающихся несправедливым преследованиям со стороны местных правительственных властей, чиновников, а также корыстолюбивых и жадных представителей того же купечества. Любовно-авантюрная фабула и рационалистический дидактизм противоречиво сочетаются в романах Калашникова с элементами документальности, прекрасным знанием сибирского быта и этнографии. Несмотря на наивные, сентиментально-моралистические приемы изображения психологии героев, в произведениях Калашникова ощущается живая симпатия к простому русскому человеку из демократической среды, желание любовно воссоздать свойственную ему духовную силу и стойкость. По словам самого автора, одной из главных задач его было познакомить читателя «с сибирскою природою и туземными обитателями».<sup>17</sup> В соответствии с этим целые главы Калашников посвящает быту, нравам, этнографическим обрядам бурят, тунгусов, камчадалов и других народов Сибири. Язык своих романов автор сознательно насытил образцами местной сибирской речи, выражениями, заимствованными из языков описываемых народов. Белинский, оценивая «Дочь купца Жолобова» с точки зрения фабулы и изображения характеров главных героев как «плохой роман», в то же время отмечал, что автор «хорошо знает Сибирь и любит ее» (VI, 441), а И. А. Крылов, по свидетельству Пушкина, «ни одного из русских романов... не читывал с большим удовольствием».<sup>18</sup>

Стремление преодолеть условность и схематизм приемов авантюрного или любовно-авантюрного романа, желание положить в основу сюжетного построения романа не цепь условных «похождений» героев, а реальные социально-психологические коллизии, порождавшиеся бытом и нравами русского общества, проявилось не только в этнографических правоописательных романах Калашникова с их драматическими сюжетами, почерпнутыми из живой сибирской старины. Это же стремление иначе сказалось в попытках построения романа в форме семейной хроники, пред-

<sup>17</sup> И. К а л а ш н и к о в. Камчадалка, ч. I. СПб., 1833, стр. 2.

<sup>18</sup> П у ш к и н, Полное собрание сочинений, т. XV, Изд. АН СССР, М., 1948, стр. 59. О И. Т. Калашникове см.: А. А. Богданова. Сибирский романист И. Т. Калашников. «Ученые записки Новосибирского гос. педагогического института», вып. VII, серия историко-филологическая, 1948, стр. 87—120.

вещавшей появление будущих реалистических образцов этого жанра, подобных «Семейной хронике» С. Т. Аксакова или «Захудалому роду» Н. С. Лескова. Самым обширным и выдающимся опытом подобной семейной хроники в литературе 30-х годов было «Семейство Холмских» (1832) Д. Н. Бегичева.

Изданное автором (братом друга Грибоедова С. Н. Бегичева) анонимно, «Семейство Холмских» имеет подзаголовок «Некоторые черты нравов и образа жизни, семейной и одинокой, русских дворян». Это своего рода дворянская эпопея, в которой живая наблюдательность и любовь автора к патриархальной помещной жизни пробивается сквозь схему правоучительно-дидактического «семейного» романа с характерной для него горомоздкой фабулой, многочисленными отступлениями и вставными эпизодами.

Как заявляет автор «Семейства Холмских» устами одного из своих героев, «человек частный» обычно не умеет разумно управлять «собственным своим, небольшим состоянием», а потому «не должен позволять себе суждений о государственных делах».<sup>19</sup> В соответствии с этим автор отказался от обрисовки общественных и политических событий, предоставив заботу о них правительству и «благости провидения».<sup>20</sup> Свое внимание он сосредоточил на изображении семейной жизни и нравственных переживаний своих героев, руководствуясь, в духе Жуковского, мыслью, что «во всяком состоянии можно и должно быть счастливым, ежели мы будем *делать свое дело* по тому званию и месту, в которые волею божиею поставлены».<sup>21</sup> Многих своих героев автор назвал именами персонажей русских комедий XVIII и начала XIX века, в том числе именами героев «Горя от ума», видоизменив при этом, однако, их характеры и судьбу.

В романе рассказаны биографии четырех сестер Холмских, проанализированы история замужества и семейная жизнь каждой из них. Сопоставляя между собой их жизненные истории и судьбы, автор доказывает, что истинное счастье заключается в спокойной семейной жизни в своем кругу и основывается на «правилах хорошей нравственности», состоящей в сочетании сердечной доброты с моральной стойкостью и «твердостью духа».<sup>22</sup> В сатирических эпизодах романа Бегичев обличает разбогатевших выскочек, представителей губернской власти и бюрократию. Не пользуется его расположением и высшая титулованная столичная знать. Свои симпатии автор отдает помещному дворянству, потомкам «старинных дворянских фамилий»,<sup>23</sup> разорение и упадок которых вызывают у него грустные размышления.

В предисловии «Семейству Холмских» «Разговоре автора с своим приятелем» Бегичев писал, что «не дерзнул» «наименовать свою книгу романом», так как «в ней нет никаких необыкновенных и чрезвычайных происшествий», — герои его, «избранные, большею частию, из среднего состояния русских дворян, действуют в тесном кругу своих семейств».<sup>24</sup> Отказ от «необыкновенных и чрезвычайных происшествий», характерных для авантюрного романа, избранная автором форма «семейной хроники», простота рассказываемых им жизненных историй, свойственное ему любовно-поэтическое отношение к помещному быту, внимание к течению повседневной жизни, к ее мелким, незначительным деталям, к бесхитростным семейным радостям и горестям героев, — эти особенности романа Бегичева выгодно отличали его от романов Булгарина и других «нрав-

<sup>19</sup> Д. Н. Бегичев. Семейство Холмских, ч. IV. Изд. 3-е, М., 1841, стр. 131.

<sup>20</sup> Там же, ч. III, стр. 183.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Там же, ч. IV, стр. 130; ч. III, стр. 185.

<sup>23</sup> Там же, ч. IV, стр. 130.

<sup>24</sup> Там же, ч. I, стр. LVI.

ственно-сатирических» романов 30-х годов. Это не только дало основание Белинскому, несмотря на консерватизм автора, свойственный ему дидактизм и склонность к наивному морализаторству, отнести роман Бегичева к числу наиболее заслуживающих упоминания романов 30-х годов (IX, 9), но и привлекло позднее к «Семейству Холмских» внимание Льва Толстого.<sup>25</sup> Последний назвал роман Бегичева среди тех произведений, которые оказали на него серьезное влияние в молодости. «Семейство Холмских» увлекло автора «Войны и мира» и внимательным отношением Бегичева к «домашней» жизни русского дворянства, и поэтизацией повседневных эпизодов помещичьего быта (среди которых есть такие близкие Толстому эпизоды, как охота, катанье на тройках по снегу, именины в помещичьем доме, русская пляска и т. д.), и интересом автора к нравственным проблемам. В частности, роман Бегичева познакомил Толстого с разработанным Франклином методом самовоспитания, которым Толстой увлекался в молодые годы.<sup>26</sup>

Форма семейно-бытовой хроники до некоторой степени роднит «Семейство Холмских» Бегичева с другим популярным романом 30-х годов — «Постоялым двором» (1835) А. П. Степанова. В 1857 году, в период ожесточенной борьбы между дворянской эстетической критикой и революционно-демократическим направлением «Современника», роман Степанова, сурово встреченный при его выходе в свет Белинским, был поднят на щит А. В. Дружининым как «верное и... весьма поэтическое воспроизведение светлой стороны русской помещичьей жизни за старое время». <sup>27</sup> По своим идейным и художественным качествам «Постоялый двор», с его пространными авторскими сентенциями, пафосными, ходульными образами и неестественными положениями, не идет в сравнение с «Семейством Холмских». Но известный исторический интерес роману Степанова придает противоречие между консервативными симпатиями автора, его прочной привязанностью к уходящему помещичьему быту и сложившимся под романтическими влияниями пристрастием к «ужасным» и «чудовищным» мелодраматическим эффектам. Это пристрастие заставило Степанова при изображении жизни своих героев выдвинуть на первый план, в отличие от Бегичева, не картины уюта, покоя и семейного счастья, а черты нравственного упадка и разложения помещичьей дворянской среды.

#### 4

В годы, когда то или иное крупное литературное явление формируется или переживает период внутренней ломки, художественные замыслы, не получившие завершения, но таившие в себе для своего времени зерно нового, иногда не менее, а даже более важны для понимания общих тенденций литературного развития, чем законченные произведения, задуманные и осуществленные в рамках более традиционной, исторически изжившей себя художественной системы. Вот почему для анализа существа тех процессов, которые совершались в русской литературе в 30-е годы, очень важны и симптоматичны не только незавершенные художественные замыслы Пущкина, но и искания в области романа русских романтиков 30-х годов. Искания эти не увенчались крупными достижениями. Но они явились отчетливым свидетельством назревшей необходимости в создании прозаического романа нового типа, принципиально отличаю-

<sup>25</sup> Н. Н. Гусев, Л. Н. Толстой. Материалы к биографии, т. I, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 238, 277, 278, 283, 665—666.

<sup>26</sup> «Франклинова метода» подробно охарактеризована в главе XII четвертой части «Семейства Холмских» (стр. 222—231; см. также стр. 318—319).

<sup>27</sup> А. В. Дружинин, Собрание сочинений, т. VII, СПб., 1865, стр. 750.

щегося от тех образцов романа, которые создала русская литература до-пушкинского периода.

Одной из слабых сторон русского романа XVIII—начала XIX века было то, что романисты этого периода еще не умели создать образ мыслящей личности, живущей богатой и разносторонней интеллектуальной жизнью. Литература XVIII века создала ряд образов интеллектуальных героев, мысль которых занята сложными политическими и моральными вопросами. Но подобные герои в XVIII веке действовали в политическом романе, трагедии или произведениях, стоящих на грани литературы и публицистики (как радищевское «Путешествие из Петербурга в Москву»), а не в романе бытовом. Основным же героем правоописательно-бытового романа XVIII и начала XIX века оставался «частный» человек, занятый мыслью о личном успехе в обществе или о препятствиях, мешающих его соединению с любимой девушкой. Карамзин в своих повестях создал образ нового для литературы конца XVIII—начала XIX века героя, наделенного более сложными, утонченными и богатыми чувствами, чем герои Чулкова и Нарежного. Но герои повестей Карамзина в еще большей мере, чем герои правоописательно-бытовых романов XVIII века, замкнуты в кругу переживаний «сердца», в сфере «частной», а не общественной жизни. Поэтому Карамзин и его последователи, давшие образцы русской повести, не смогли создать русского романа, который требовал разработки — средствами художественной прозы — образа не «чувствительного», а интеллектуального героя. В таких романах 30-х годов, как «Монастырка» Погорельского или романы Калашникова, «чувствительный» элемент повестей Карамзина соединился с картинами «нравов» и с традиционной авантюрной схемой, но при этом рождения нового романического жанра не произошло.

Выбор в качестве центральной положительной фигуры романа образа героя-авантюриста, поглощенного мыслью о личном возвышении и успехе, или «чувствительного» героя карамзинистов ограничивал моральный и интеллектуальный кругозор романиста. Для создания романа, который раскрывал бы драматическую и сложную картину реальных общественных противоречий и общественной борьбы, был нужен образ нового героя с широким моральным и интеллектуальным горизонтом, с умом и сердцем, способными отъезжаться на большие вопросы своего времени.

Первыми опытами разработки подобного нового типа героя стали русская романтическая лирика и романтическая поэма 10—20-х годов. Историческая задача следующего периода состояла в том, чтобы перенести достижения Жуковского, Пушкина, Грибоедова, поэтов-декабристов, выразивших средствами лирики, поэмы, драмы образ передовой мыслящей и чувствующей личности своей эпохи, в сферу художественной прозы и прежде всего в сферу романа и повести.

Эту труднейшую задачу, стоявшую перед русским романом второй четверти XIX века, впервые гениально разрешил Пушкин методами своего уже не романтического, а реалистического искусства. В лице Онегина, Ленского, Татьяны Пушкин создал образы таких героев романа, которые впитали в себя всю драматическую сложность и богатство внутренней жизни, свойственные образам романтической лирики, поэм Пушкина и других русских поэтов-романтиков 10—20-х годов. Вместе с тем в отличие от пушкинской лирики и романтических поэм в «Онегине» характеры современных поэту героев с богатыми интеллектуальными запросами и сложным внутренним миром становятся для него предметом глубокого социально-исторического анализа. Характеры эти воспринимаются в тесной связи со всей картиной окружающего их русского общества, являются ее органической частью; анализ их помогает поэту выявить общие исторические тенденции развития своей страны и народа.

Значение различных опытов русских романтиков 20-х и 30-х годов в области художественной прозы определяется прежде всего тем, что, так же как и Пушкин, они стремились перенести из поэмы и трагедии в прозаические повествовательные жанры образ передовой, мыслящей и чувствующей личности. Это давало повествователям-романтикам возможность сделать центром сюжетного развития повести и романа не пеструю историю авантюрных «похождений» героя, как это было в нравоописательном романе предшествующей поры, а конфликт передовой личности с обществом, трагедию ее духовных порывов и исканий. Таким образом, в истории русской повествовательной прозы проза романтиков была важным поворотным моментом на пути от романа, построенного в виде цепи приключений и неожиданных сюжетных сцеплений, к роману с драматически выразительными и сложными сюжетными коллизиями, насыщенными философской мыслью, с коллизиями, отражающими подлинную сложность и драматизм современной писателю общественной жизни.

Однако опыты романтиков 20—30-х годов в области повествовательной прозы и в особенности в жанре романа не только раскрыли сильные и плодотворные стороны романтического художественного метода, но и показали отчетливо его исторические границы.

Сконцентрировав свое внимание по преимуществу на конфликте передовой личности с обществом, ее духовных исканиях и разочарованиях, романтики 20—30-х годов не умели вскрыть глубокие социально-исторические основы этого конфликта. Личность и общество, идеальные духовные порывы передового мыслящего человека и неудовлетворяющая его «низменная» действительность в изображении повествователей-романтиков превратились в отвлеченные, извечные противоположности. Отрыв передовой личности и ее духовного мира от породившей их социальной действительности, неумение представить личность и окружающее ее общество в их единстве и подлинной диалектической взаимосвязи ограничивали художественный кругозор повествователей-романтиков. Внеисторическое, метафизическое представление о взаимоотношениях личности и общества мешало повествователям-романтикам дать глубокий социально-исторический анализ образа современной им передовой личности, раскрыть единство ее психологии с «временем», как это впервые удалось в русском романе Пушкину и Лермонтову. И это же отвлеченное представление мешало романтикам широко обрисовать условия жизни и реальный облик рядовых представителей общества, окружающих главных героев, той «толпы» «обыкновенных» людей, которая (по определению Белинского) стала главным объектом художественного наблюдения для Гоголя и писателей «натуральной» школы 40-х годов (X, 294). Исторически обусловленный, драматически сложный, многообразный по своим проявлениям конфликт между современной им передовой личностью и дворянско-крепостническим обществом под пером повествователей-романтиков превращался в неизменный в своей основе, вечный «раздор» личности и общества, «мечты» и «существенности». Это неизбежно накладывало на повествовательную прозу романтиков, посвященную темам современной жизни, печать однообразия, заставляло их мысль вращаться здесь в кругу одних и тех же, возможно повторяющихся конфликтов и сюжетных ситуаций, не давая возможности создать большое, широкое по охвату жизни художественное полотно, как это в известной мере удалось романистам-романтикам в области исторического повествования. В этом причина господства поэмы и повести над романом на современную тему в творчестве русских романтиков 20-х и 30-х годов. И в этом же, вероятно, конечная причина того, что большая часть их романов на темы современности, несмотря на обилие планов и творческих замыслов, остались незавершенными.

Один из наиболее ранних, известных нам замыслов романа о современном молодом поколении, возникших в первые годы после восстания декабристов, — незаконченный роман Д. В. Веневитинова «Владимир Паренский» (1826—1829). По словам близко осведомленного современника, «роман сей был главным предметом мыслей Д. Веневитинова в последние месяцы его кратковременной жизни».<sup>28</sup> Начальные страницы романа были опубликованы после смерти Веневитинова в альманахе «Северные цветы» на 1829 год; с общим же планом его нас знакомит предисловие издателя к посмертному изданию прозы Веневитинова.<sup>29</sup> Герой Веневитинова — сын одного из «знатнейших» польских панов, богато одаренный молодой человек, обуреваемый жаждой познания и могучими страстями, но раздвоенный и душевно надломленный. Вступив в жизнь с пылким сердцем и горячим интересом к науке, он кончает ее опустошенный, сгибающийся под бременем своих преступлений, полный безверия и мучительного скептицизма. Замысел романа отразил философские интересы Веневитинова и вместе с тем идейный кризис, который Веневитинов и близкий ему круг московской дворянской молодежи переживал после поражения декабристов. Конфликт между мыслящей личностью и обществом переносится здесь из конкретной сферы социальных отношений в более отвлеченную сферу внутренних борений добра и зла в сознании одинокой выдающейся личности.

Так же как «Владимир Паренский», не был завершен задуманный спустя несколько лет роман другого бывшего «любоумра» И. В. Киреевского «Две жизни» (1831—1832). Роман этот писался до того, как к концу 30-х годов определилось славянофильское направление взглядов Киреевского; он предназначался для издававшегося молодым Киреевским журнала «Европеец» (1832), запрещенного цензурой после выхода первых двух номеров. В опубликованных Киреевским в 1834 году двух первых главах романа кратко очерчены характеры его обоих главных героев: умного, критически настроенного по отношению к дворянской Москве Бронского, «который недавно возвратился из чужих краев, с еще свежими воспоминаниями и с несчастною охотою сравнивать», и одной из «замечательных» по уровню своих интересов и образованию русских девушек, Софьи Вельской.<sup>30</sup>

Роман Киреевского «Две жизни» вызвал одну из наиболее принципиальных и интересных в русской литературе первой половины XIX века дискуссий, посвященных вопросам о судьбах романа. Отражение этой замечательной дискуссии мы находим в письмах Е. А. Баратынского к И. В. Киреевскому 1831 года. В связи с размышлениями над жанром романа, вызванными сообщением о замыслах Киреевского, Баратынский высказал здесь свое глубоко примечательное суждение о задачах, поставленных историей перед романистом начала XIX века: «Все прежние романисты неудовлетворительны для нашего времени по той причине, что все они придерживались какой-нибудь системы. Одни — спиритуалисты,

<sup>28</sup> Д. В. Веневитинов, Сочинения, ч. II, Проза. М., 1831, стр. VIII.

<sup>29</sup> Там же, стр. VII—XVI.

<sup>30</sup> Отрывок из «Двух жизней» был впервые опубликован в «Телескопе» (1834, ч. XIX, стр. 377—390); перепечатан: И. В. Киреевский, Полное собрание сочинений, т. I, М., 1861, стр. 139—146. Сформировавшиеся в последующие годы славянофильские воззрения Киреевского получили отражение в его (также незаконченной) утопии «Остров» (1838), опубликованной посмертно в 1861 году в Полном собрании сочинений И. В. Киреевского (т. I, стр. 147—187). Здесь изображена жизнь фантастической колонии греческих эмигрантов, живущих на уединенном острове в Средиземном море, вдали от политических бурь Европы и создавших на этом острове род коммунистической общины («Земля была общая, труды совместные, деньги без обращения, роскошь неизвестна... В их занятиях работа телесная сменялась умственной деятельностью» (стр. 152).



другие — материалисты. Одни выражают только физические явления человеческой природы, другие видят только ее духовность. Нужно соединить оба рода в одном. Написать роман эклектический, где бы человек выражался и тем, и другим образом. Хотя всё сказано, но всё сказано по-разному. Сблизив явления, мы представим их в новом порядке, в новом свете». <sup>31</sup>

Свои суждения о задачах романа Баратынский попытался обосновать глубоким критическим разбором «Новой Элоизы» Руссо: «... я перечитал „Элоизу“ Руссо. Каким образом этот роман казался страстным? Он удивительно холоден, ... это трактаты нравственности, а не письма двух любовников. В романе Руссо нет никакой драматической истины, ни малейшего драматического таланта... Видно, что Руссо не имел в предмете ни выражения характеров, ни даже выражения страсти, а выбрал форму романа, чтобы отдать отчет в мнениях своих о религии, чтобы разобрать некоторые тонкие вопросы нравственности. ..., он знает чувства, определяет их верно, но самое это самопознание холодно в его героях, ибо оно принадлежит не их летам». <sup>32</sup>

Для того чтобы оценить по достоинству суждения Баратынского о романе, следует сопоставить их с знаменитым рассуждением на ту же тему Бальзака, открывающим его «Этюды о Бейле» (1840). Подобно Баратынскому, Бальзак характеризует здесь новое литературное направление, созданное в XIX веке в области романа Вальтером Скоттом, как «литературный эклектизм», объединяющий «лирику и действие, драму и оду», «образы и идеи». Реалистический роман XIX века рассматривается Бальзаком как синтез «литературы идей», связанной по преимуществу с просветительскими философскими традициями XVIII века, и романтической «литературы образов». <sup>33</sup> Сопоставление мыслей Баратынского о романе со взглядами Бальзака свидетельствует о том, что развитие романа в начале XIX века в России и на Западе совершалось, при всем национальном своеобразии литературы разных стран, в сходном направлении. Утверждение принципов классической реалистической литературы XIX века было связано в России и на Западе с новым взглядом на роман как на широкий и свободный, синтетический литературный жанр, чуждый всякой односторонности, способный охватить жизнь во всем богатстве ее физических и духовных проявлений, сочетать в себе «образы и идеи», «лирику и действие», «драму и оду».

Призывая создать роман, обнимающий в едином широком синтезе всю физическую и духовную жизнь человека, Баратынский с удивительной проницательностью охарактеризовал то направление, в котором развивалась в его эпоху творческая мысль лучших представителей русского и мирового романа. Но осуществить на практике подобный широкий, всеобъемлющий синтез поэзии и прозы не мог ни корреспондент Баратынского Киреевский, ни другие русские повествователи-романтики 20—30-х годов. В этом отношении показательна судьба не только уже известных нам романтических замыслов Веневитинова и Киреевского, но и судьба многочисленных опытов романа еще одного бывшего участника кружка «любомудров» 20-х годов — В. Ф. Одоевского.

Мысль о романе упорно преследовала В. Ф. Одоевского на протяжении почти двадцати лет — с 20-х годов до 40-х. Об этом свидетельствуют многочисленные наброски и планы неосуществленных романов, сохранившиеся в бумагах Одоевского. Ни один из романов Одоевского не был доведен автором до конца, но несколько отрывков из них были опублико-

<sup>31</sup> Е. А. Баратынский. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. Гослитиздат, М., 1951, стр. 497.

<sup>32</sup> Там же, стр. 499.

<sup>33</sup> О. Бальзак, Собрание сочинений, т. 15, Гослитиздат, М., 1955, стр. 363, 362.

ваны им при жизни; в этом незаконченном виде они стали своеобразным, характерным фактом литературной жизни эпохи.

Первые замыслы романов Одоевского относятся к тому периоду, когда вместе с В. К. Кюхельбекером он выступил в качестве одного из издателей альманаха «Мнемозина». В это время Одоевский работает над оставшимся незаконченным романом «Алциндор и Мария» (1823), выдержанном еще в духе карамзинской традиции.<sup>34</sup> Через год в «Мнемозине» Одоевским были напечатаны «Елладий», «Картина из светской жизни», и «Следствия сатирической статьи», «отрывок из романа».<sup>35</sup> После восстания декабристов, в 1825—1827 годах, Одоевский под очевидным влиянием немецкого идеалистической натурфилософии, и в частности Шеллинга, задумывает исторический роман о Джордано Бруно — «Иордан Бруно и Петр Аретино».<sup>36</sup> В 1829 году в «Московском вестнике» он снова печатает «отрывок из романа» на современную тему «Утро ростовщика».<sup>37</sup> К следующему десятилетию относятся «отрывок из романа» на сюжет из жизни современного русского общества «Катя, или История воспитанницы»;<sup>38</sup> черновые наброски неопубликованного романа в письмах «Семейная переписка» (конец 30-х—начало 40-х годов)<sup>39</sup> и, наконец, сложившийся в те же годы план романической трилогии, в первой части которой должна была быть изображена эпоха Петра I, во второй — 1830-е годы и в последней — 4338 год. Из этой трилогии лишь отрывок последней части, фантастическая повесть «4338 год», была напечатана при жизни автора.<sup>40</sup>

Пестрота и разнообразие романических замыслов Одоевского, среди которых встречаются и наброски исторических романов, и отрывки романов о современной автору русской жизни, и план незаконченного романа-утопии; эволюция автора от жанровых и языковых норм сентиментальной карамзинской прозы до образцов новой для русской литературы романтической философской новеллы и реалистически окрашенной бытовой повести из светской жизни — характерны, при всем своеобразии писательской индивидуальности Одоевского, для русской литературы 30-х годов. Самая быстрота смены романических замыслов Одоевского, так же как и тот факт, что ни один из этих замыслов не был доведен автором до конца, наглядно свидетельствуют о процессе быстрого изменения и внутренней перестройки, который переживали в 30-е годы русский роман и повесть. Широка и чуткость мысли, интерес к проблемам современной науки и общественной жизни толкали Одоевского на путь исканий в области романа. Но своеобразный дилетантизм, узость общественного мировоззрения и склонность к отвлеченному морально-философскому решению вопросов реальной жизни, влияние на Одоевского идей романтической философии и эстетики ставили предел его реалистическим исканиям, мешали ему создать единое, целостное произведение на темы современной ему русской жизни. Не случайно итогом писательского пути Одоевского оказался не роман, а цикл повестей «Русские ночи», объединенных между собой философско-публицистическими отступлениями и диалогами. По

<sup>34</sup> См.: П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский, т. I, ч. 1. М., 1913, стр. 214.

<sup>35</sup> «Мнемозина», ч. II, 1824, стр. 94—135; ч. III, стр. 125—146.

<sup>36</sup> П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма, т. I, ч. 2, стр. 6—18.

<sup>37</sup> «Московский вестник», 1829, ч. II, стр. 147—159.

<sup>38</sup> «Новоселье», ч. II, СПб., 1834, стр. 369—402.

<sup>39</sup> П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма, т. I, ч. 2, стр. 117—121.

<sup>40</sup> «Утренняя звезда» на 1840 год, СПб., 1840, стр. 307—352; о замысле трилогии в целом см.: П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма, т. I, ч. 2, стр. 170—202. Название утопии Одоевского перекликается с названием более раннего фантастического романа А. Ф. Вельмана «3448 год. Рукопись Мартына Задека» (М., 1833), в котором, однако, элементы романа-утопии полностью отсутствуют.

замыслу автора, отдельные индивидуальные персонажи выступают здесь лишь в качестве условных «символических лиц», причем жизнь одного героя служит «вопросом» или «ответом» на вопрос, выдвигаемый жизнью другого.<sup>41</sup> Оставаясь верным принципам идеалистической философии и эстетики, Одоевский в «Русских ночах» до некоторой степени предвосхитил тот синтез науки и жизни, поэзии и философии, который несколькими годами позже на иной, реалистически-материалистической философской основе А. И. Герцену удалось осуществить в «Кто виноват?», а еще позднее, в 50-е годы, в «Былом и думах».

Об интересе романтиков 30-х годов к жанру романа говорят не только незаконченные опыты Д. В. Веневитинова, И. В. Киреевского, В. Ф. Одоевского и других русских романтиков, тесно связанных с идеалистическими философскими и эстетическими исканиями этой поры. Едва ли не наиболее ярким свидетельством пристального внимания романтиков к жанру романа является то, что мысль о создании романа упорно преследовала в 30-е годы корифея русской романтической повести этой эпохи А. А. Бестужева-Марлинского. Еще в 1833 году в своей знаменитой статье о «Клятве при гробе господнем», Н. А. Полевого Бестужев признал, что роман стал «потребностью всего читающего мира» и охарактеризовал свои повести как «двери в хоромы полного романа».<sup>42</sup> Из писем Бестужева и воспоминаний о нем мы знаем, что мысль о романе постоянно волновала его начиная с 1831 года и не оставляла до самой смерти.<sup>43</sup> В письме к К. А. Полевому Бестужев изложил и сюжет одного из отрывков задуманного романа — картину трагической гибели поэта, который, умирая от чумы, «сознает свой дар и видит смерть, готовую поглотить его невысказанные поэмы, его исполинские грезы, его причудливые видения горячки».<sup>44</sup>

Бестужев не написал задуманного романа на излюбленную романтиками 30-х годов тему о трагической судьбе поэта и художника в дворянско-крепостническом обществе. Но не исключена возможность, что замысел его оказал влияние на Н. А. Полевого, посвятившего этой теме повесть «Живописец» (1833), а вскоре вслед за нею — роман «Аббаддонна» (1834).

В «Живописце» в центре стоит трагедия молодого русского художника-разночинца, которого окружающее дворянско-чиновничье общество клеймит «позором и насмешкою».<sup>45</sup> В «Аббаддонне» та же ситуация — конфликт между художником и враждебным ему обществом — развернута более широко. Но желание избежать возможных цензурных затруднений побудило Полевого на этот раз перенести действие из России, где разворачивались события «Живописца», в одно из небольших немецких княжеств, в обстановку, хорошо знакомую тогдашнему русскому читателю из шиллеровского «Коварства и любви», а также из произведений Гофмана и Жан-Поля. Герой «Аббаддонны» Вильгельм Рейхенбах — молодой поэт с романтической душой и бурными стремлениями, находящийся в глубоком разладе с окружающим придворным обществом. Судьба ставит Вильгельма на распутье между бесхитростной и наивной мещаночкой Генриеттой и жертвой общественных условностей, много пережившей,

<sup>41</sup> В. Ф. Одоевский, Сочинения, ч. I, Русские ночи, СПб., 1844, стр. VII.

<sup>42</sup> А. А. Бестужев-Марлинский, Сочинения, т. 2, Гослитиздат, М., 1958, стр. 594, 595.

<sup>43</sup> Там же, стр. 637, 643, 651, 661; ср.: Н. Коварский. Ранний Марлинский. В кн.: Русская проза. Сборник статей. Под редакцией Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова, изд. «Academia», Л., 1926, стр. 158.

<sup>44</sup> «Русский вестник», 1861, т. 32, № 4, стр. 439; ср.: В. Базанов. Очерки декабристской литературы. Гослитиздат, М., 1953, стр. 516—517.

<sup>45</sup> Н. Полевой. Мечты и жизнь. Были и повести, ч. II, Живописец, М., 1834, стр. 93.

но не утратившей своей возвышенной и гордой природы актрисой Элеонорой, которая, полюбив Вильгельма, хочет начать вместе с ним новую жизнь. После долгих колебаний герой отдает предпочтение Генриетте. В позднее написанном эпилоге к роману<sup>46</sup> Полевой вернулся к судьбе Элеоноры, заставив ее отказаться от задуманного ею плана мщения и покончить с собой.

В романе Полевого есть ряд метких сатирических штрихов, иронически обрисована придворная жизнь и нравы немецкой провинциальной мещанской среды. Белинский отметил, что в образах всемогущего министра барона Калькопфа, директора театра, советницы Шницер-Памер и в других отрицательных персонажах романа (которые не были лишены актуального значения для России 30-х годов) много «истины и действительности» (V, 82). Но, по свидетельству автора, «сатирические картины» романа должны были служить «только оправкою главной идее». «Цель моя, — писал Полевой, — показать, что безумные мечты поэтов не годятся для мира вещественного...».<sup>47</sup> Отвлеченное представление об извечной, непреодолимой противоположности между «святою душою поэта»<sup>48</sup> и окружающей его прозой жизни проходит через весь роман, многократно формулируется на его страницах не только Рейхенбахом, но и другими персонажами. По словам героя Полевого, «вся жизнь природы» есть «беспрерывное разрушение для возрождения, беспрерывное возрождение для разрушения, причем никогда и нигде нет мира душе, и мира с миром!».<sup>49</sup> Идеей извечной противоположности между художником и обществом, между передовой, мыслящей личностью и толпой обусловлена развязка романа — смиренный отказ Рейхенбаха от волновавших его возвышенных, романтических идеалов, желание героя найти «простое» счастье путем примирения с жизненной прозой, в объятиях Генриетты. Белинский сурово осудил эту слащаво-идиллическую развязку — предпочтение, отданное Рейхенбахом и его создателем «добренькой кухарочке» перед «сильной, пламенной и страстной душой». Великий критик увидел в развязке «Аббадонны» доказательство того, что «ложная, натянутая идеальность сходитя наконец с пошлою прозою жизни, мирится с нею на конфетных страстишках, картофельных нежностях и плоских шутках» (V, 81).

Последующая история русского романа показала, что сюжетная коллизия, которой воспользовался Полевой в «Аббадонне», таила в себе большие потенциальные возможности. В повестях и романах Тургенева, в «Идиоте» и «Братьях Карамазовых» Достоевского психологические ситуации, встречавшиеся в драме и романтической поэме, но впервые разработанные в русском романе Полевым, — столкновение двух противоположных (сильного и кроткого) женских характеров, положение героя-мужчины с неустойчивым, пассивным характером на распутье между двумя активно борющимися за него женскими натурами, — возродились на новой, реалистической основе. Они приобрели здесь глубокую, социально-психологическую выразительность, благодаря раскрытию романистом диалектики личного и общественного, проявляющейся в подобных сложных любовно-психологических коллизиях. Но подход к противоречиям индивидуальной психологии, свойственный реалистическому искусству и помогающий романисту раскрыть скрытый идейно-философский и социально-психологический смысл противоречивых душевных движений героев, еще не был доступен Полевому, исходившему при изображе-

<sup>46</sup> См.: «Сын отечества», 1838, т. IV, стр. 17—82; т. V, стр. 101—156.

<sup>47</sup> Н. К. Козмин. Очерки из истории русского романтизма, СПб., 1903, стр. 148.

<sup>48</sup> Там же.

<sup>49</sup> Н. Полевой. Аббадонна, ч. IV. М., 1834, стр. 169.

нии своих персонажей из туманного романтического представления о «вечной» противоположности мира поэзии и прозы, высокой мечты и низкой сущности.

## 5

Одним из самых оригинальных и плодovitых романистов 30-х годов был А. Ф. Вельтман. Первое произведение Вельтмана «Странник» (1831—1832) трудно отнести к жанру повести или романа. По форме — это фантастическое «путешествие» по географической карте Бессарабии, представляющее пародию на сентиментальные «путешествия» начала XIX века. Эту условную канву Вельтман причудливо расшил узором из реальных путевых записок, прихотливо сменяющихся военно-исторических и бытовых эпизодов, статистических и топографических описаний, этнографических и фольклорных мотивов и т. д. В следующие годы, продолжая развивать ту же манеру иронически-фантастического повествования, Вельтман пробует свои силы в области повести и романа — исторического и бытового. Вскоре после первого своего исторического романа «Кашей Бессмертный» (1833) Вельтман публикует фантастический псевдоисторически-авантюрный роман «3448 год. Рукопись Мартына Задека» (1833), где действие происходит в вымышленном царстве Босфорании. В следующие годы параллельно с историческими романами Вельтмана выходят его бытовые романы с темами из недавнего прошлого или из современной жизни: «Виргиния, или Поездка в Россию» (1837), «Сердце и думка» (1838), «Новый Емеля, или Превращения» (1845).

Главной отличительной особенностью Вельтмана-романиста является характерная для него подчеркнута субъективная, шутливо-ироническая манера повествования.

Вельтман — одаренный рассказчик. В этом отношении талант его из последующих русских романистов больше всего родствен таланту Лескова. Каждый роман Вельтмана построен в виде большого числа прихотливо сменяющихся и более или менее условно нанизанных на одну нить, искусно рассказанных бытовых или фантастических эпизодов. Но в отличие от Лескова самодовлеющий интерес к искусному плетению тонкого «кружева» рассказа (пользуясь выражением Горького о Лескове)<sup>50</sup> в романах Вельтмана почти всегда превалирует над интересом автора к психологии героев и к их жизненной судьбе. Еще меньше интересуют Вельтмана те объективные общественные, социально-исторические факторы, которые определяют собой жизненную судьбу и психологию его героев. Не эти факторы, а субъективная точка зрения рассказчика, его фантазия, ведущая героев за собой, подвергающая их жизнь всё время воздействию всё новых, неожиданных случайностей, играют обычно определяющую роль в сюжетном построении романов Вельтмана, в прихотливом сцеплении отдельных их звеньев и эпизодов.

С излюбленной Вельтманом «сказовой» манерой тесно связан особый склад его юмора. Романы Вельтмана подчеркнута ироничны. Автор всё время как бы «играет» с читателем, которому он не дает настроиться на серьезный лад, неожиданно разрывая нить рассказа, вводя в его ткань самые неожиданные и откровенно неправдоподобные, фантастически-гротескные хитросплетения. Столь же прихотливо отношение Вельтмана-романиста и к своим героям. Серьезный и обстоятельный, чуть иронический рассказ об их повседневном быте, их переживаниях и судьбе многократно сменяется в романах Вельтмана откровенной насмешкой, элементами пародии и автопародии.

<sup>50</sup> М. Горький, Собрание сочинений, т. 24, Гослитиздат, М., 1953, стр. 236.

Ироническое отношение Вельтмана к традиционным литературным догмам, свойственные ему сатирические мотивы и вкус к реальному русскому быту, прекрасное знание стихии живого разговорного языка, ощущение национального и бытового колорита, остроумие, богатая и изобретательная фантазия — все эти черты дарования романиста завоевали ему в 30-е годы успех у читателей и критики. На фоне плоских, безжизненно-дидактических произведений Булгарина и других «нравственно-сатирических» романистов, проникнутых догматической казенной моралью, романы Вельтмана с их живой и остроумной, иронической манерой рассказа естественно вызвали к себе сочувствие передового читателя. Уже самые ирония и остроумие Вельтмана воспринимались в эти годы как отражение его идейной независимости, как своеобразный дерзкий вызов писателя старым идейным и литературным догмам. Этим объясняется высокая оценка, которую неизменно давал Вельтману Белинский в 30-е годы, хотя уже в это время такие романы Вельтмана, как «Виргиния» и «Сердце и думка», вызвали его серьезные критические замечания.

В 40-е годы талант Вельтмана значительно вырос по сравнению с предыдущим десятилетием. В это время Вельтман создает лучшие свои романы — «Новый Емеля» и «Саломея» (1846—1848; отдельное издание — 1848; это был первый роман из цикла «Приключения, почерпнутые из моря житейского»). Однако, хотя Белинский при появлении каждого из этих романов высоко оценил их, отметив их значительные литературные достоинства, слава Вельтмана в это время уже не могла сравниться с его славой 30-х годов. Успех «Героя нашего времени» и «Мертвых душ», появление повестей Достоевского, Герцена, Тургенева, Григоровича и других писателей гоголевской школы нанесли удар популярности Вельтмана-романиста. Рядом с глубокими по социальной проблематике и психологической обрисовке характеров произведениями писателей гоголевского направления иронически-фантастические романы Вельтмана воспринимались не как явления живой и передовой литературы, а как отголосок архаической, исторически отживающей литературной традиции. Появление «Саломеи» и выход отдельного издания этого романа еще привлекли внимание критики. Но следующие романы Вельтмана из цикла «Приключения, почерпнутые из моря житейского» — «Чудодей» (1849—1856), «Воспитанница Сара» (1862) и «Счастье-несчастье» (1863) прошли почти незамеченными. Самое имя Вельтмана в 50—60-е годы оказалось забытым.

И то, что Вельтману-романисту довелось пережить свою славу, и то, что его романы 40-х годов, давшие ему литературное имя, не имели того успеха у читателя, какой имели более слабые романы 30-х годов, было явлением закономерным. Идейный горизонт Вельтмана оказался достаточно свободным и широким для того, чтобы уже в молодые годы он мог без особого труда почувствовать узость традиционных схем карамзинской сентиментально-психологической повести или «нравственно-сатирического» романа. Однако, отталкиваясь от традиций романа XVIII и начала XIX века, Вельтман смог им противопоставить лишь свое более свободное и независимое, ироническое отношение к этим традициям. Лермонтов, Гоголь и последующие русские романисты, отказавшись от следования традиционным схемам и приемам авантюрно-занимательной романистики, пришли к выводу о том, что для выражения общественных условий русской жизни должны быть найдены новые герои и новые сюжеты, соответствующие духу общественной жизни и ее законам. Вельтман же, шутивно-иронически относясь к приемам авантюрной романистики и высмеивая их, сам тем не менее продолжал следовать этим схемам. Ирония автора, отдельные живые образы, верные бытовые мотивы и сатирические эпизоды не разрывают условной и традиционной авантюрной схемы, ко-

торая, в конечном счете, в несколько обновленном и усложненном виде всё же сохраняет свое господствующее положение в романах Вельтмана. Как и произведения других романистов 30-х годов, они лишены единого разивающегося жизненно-типического и художественно выразительного сюжета и распадаются на ряд пестрых бытовых, авантурных, условно-фантастических или «сказовых» эпизодов.

Наиболее интересный, сохранивший свое значение для современного читателя роман Вельтмана — «Саломея». Для своей излюбленной формы авантурного повествования, изобилующего неожиданностями, фантастическими спелениями событий, столкновениями различных характеров и судеб, Вельтман нашел здесь реальную, бытовую мотивировку. Центральным сюжетным узлом романа он сделал историю похождения бывшего офицера, «героя бывалых времен», игрока и авантюриста Дмитрицкого и его возлюбленной, гордой и мстительной Саломеи, которую с Дмитрицким соединяет сложное чувство любви-ненависти. Несмотря на то, что в «Саломее», так же как в других произведениях Вельтмана, роман, по определению Белинского, «смешан с сказкою, невероятное с вероятным, невозможное с возможным» (X, 348), автор не мог остаться в стороне от влияния Гоголя, «физиологического» очерка и реалистической повествовательной прозы 40-х годов. Отсюда идет пристальное внимание Вельтмана к реальному московскому и провинциальному быту, «изображение купеческих, мещанских и простонародных нравов», в чем Белинский усматривал наиболее сильную сторону «Саломеи» (X, 349). Несмотря на родственное славянофильским идеям пристрастие Вельтмана к старине, на его желание «доказать превосходство старинных нравов перед нынешними» (X, 43), широкая, хотя и несколько калейдоскопическая по своему характеру панорама жизни всех слоев общества, нарисованная в романе, отчетливо свидетельствует о крушении патриархальных устоев и пробуждении в русском обществе 30—40-х годов чувства личности. Недаром сам автор в предисловии к отдельному изданию «Саломеи» писал, что его роман — «не собрание» сложившихся и определившихся «типов разных слоев общества», а, напротив, ... очерки и характеры неопределенных личностей, резко отделяющихся от общества своею нравственною и физическою наружностью, странностями и даже безобразием». <sup>51</sup> Сказавшийся в «Саломее» интерес к анализу сложных душевных коллизий и лиц с неопределенным характером, жизнь которых, по выражению автора, «не могла иначе идти, как не через невероятные мытарства», <sup>52</sup> явился своеобразным отражением переходного характера эпохи. По тонкому наблюдению современного исследователя, изображение сложных, раздвоенных характеров Дмитрицкого и Саломеи и их «больной» страсти, несмотря на скованность и ограниченность психологического мастерства Вельтмана, предвещает до некоторой степени более глубокую обрисовку аналогичных раздвоенных характеров и страстей в романах Достоевского. <sup>53</sup> Последний, как мы знаем из воспоминаний его младшего брата, ценил Вельтмана. Он зачитывался в юношеские годы романом Вельтмана «Сердце и думка», <sup>54</sup> где в условно-романтической, фантастической форме изображена психология молодой девушки, чувства и разум которой враждебно сталкиваются между собой. Борьба между «сердцем» и «думкой» этой героини Вельтмана, параллельное изображение жизни двух ее пси-

<sup>51</sup> А. Вельтман. Приключения, почерпнутые из моря житейского. Саломея, кн. I, М., 1848, стр. 1.

<sup>52</sup> Там же.

<sup>53</sup> См.: В. Ф. Переверзев. У истоков русского реального романа. Гослитиздат, М., 1937, стр. 78—79, 143—145.

<sup>54</sup> См.: А. М. Достоевский. Воспоминания. «Изд. писателей в Ленинграде», 1930, стр. 69.

хологических «двойников» должны были (несмотря на несходство романтического художественного метода Вельтмана с позднейшим реализмом Достоевского) произвести сильное впечатление на творческое воображение будущего писателя, в романах которого тема «двойников», трактованная Вельтманом в духе романтической иронии, получила социально и психологически углубленную трагическую интерпретацию.

По сравнению с гениальными художественными открытиями Пушкина, Лермонтова и Гоголя, раскрывшими перед русским романом новые, широкие горизонты, достижения остальных перечисленных выше романистов 30-х годов имели значительно более скромный характер. И всё же творчество полузабытых ныне романистов 30-х годов не было исторически бесплодным. Романы их не только оказали влияние на сознание русской читающей публики той эпохи, во многом изменив ее отношение к художественной прозе, вызвав у нее интерес к роману и постоянную потребность в этой форме литературного творчества. Несмотря на отмеченную Белинским художественную «нерешительность» (IX, 9), переходный характер произведений большинства романистов 30-х годов (вследствие чего им не удалось сохранить живое значение для последующих поколений), отдельные художественные открытия и наблюдения этих романистов, их попытка присмотреться к малоизученным областям и явлениям жизни, отыскать новые художественные формы и методы их изображения не прошли бесследно для позднейших великих русских писателей-романистов второй половины XIX века. Опыт писателей 30-х годов помог писателям последующих десятилетий в ряде случаев найти свое, более глубокое художественное решение тех же проблем. Художественный этнографизм и документальность романов Калашникова, интерес Вельтмана к пестрому «кружеву» разговорной речи, его попытка в иронической форме выразить загадочный смысл сложных, противоречивых душевных состояний, интерес Бегичева к внешне незначительным, но согретым поэзией сценам повседневной поместной жизни, попытки Полевого и других русских романтиков изобразить конфликт мыслящего и ищущего героя с окружающей его средой, проникнуть в смысл его затаенных исканий и трагических переживаний — все эти разнообразные по своему характеру достижения романистов 30-х годов оставили в истории русского романа глубокий след. Они получили свое продолжение в творчестве романистов второй половины XIX века на основе дальнейшего совершенствования принципов созданного Пушкиным и Гоголем реалистического метода.





## «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

## 1

В русской литературе 30-х годов с полной ясностью определилось движение от больших стиховых жанров к прозе — от поэм разных видов к повести и роману. Последние главы «Евгения Онегина» Пушкин писал уже в предвидении этой новой перспективы. И в самом деле: его «роман в стихах» оказался началом бурного роста прозы. В статье «О движении журнальной литературы» (1836) Гоголь отметил как несомненный факт замену стихов «прозаическими сочинениями» и упрекал критику, что она не занялась этим вопросом. В «куче» появившихся у нас романов и повестей он разглядел «искры света, показывающие скорее зарождение чего-то оригинального».<sup>1</sup> Дальнейшее развитие русской прозы подтвердило верность этих мыслей и наблюдений: за годы 1836—1842 появились такие произведения, как «Путешествие в Арзрум», «Капитанская дочка» и «Дубровский» Пушкина, «Мертвые души» Гоголя, «Герой нашего времени» Лермонтова, «Записки одного молодого человека» Герцена, «Ледяной дом» и «Басурман» Лажечникова, «Княжна Зизи» В. Одоевского, «Тарантас» В. Соллогуба. К этим отдельным вещам надо добавить такие сборники, как «Наши, списанные с натуры русскими».

В статье, посвященной «мнению М. Е. Лобанова» (1836), Пушкин признал, что французская словесность должна была «отозваться» на русской литературе 30-х годов; однако, заявил он тут же, ее влияние (в отличие от прежнего времени) оказалось слабым: «Оно ограничилось только переводами и кой-какими подражаниями, не имевшими большого успеха».<sup>2</sup> Действительно, русская передовая проза 30-х годов (при всем внимании к зарубежным литературам) шла своей дорогой.

Во французской литературе 20-х годов главное место занимали исторические романы вальтерскоттовского типа; к началу 30-х годов положение резко изменилось: после июльской революции ведущую роль стал играть роман из современной жизни,<sup>3</sup> и притом преимущественно роман психологический, интимный. В программной статье 1830 года Стендаль, отказываясь от традиций вальтерскоттовского романа, спрашивал: «Описать ли одежду персонажей, пейзаж, среди которого они находятся, их лица? Или лучше описывать страсти и разные чувства, которые их волнуют?» Ответ был ясен и категоричен: «Легче описать одежду и медный

<sup>1</sup> Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 172, 539.

<sup>2</sup> Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XII, Изд. АН СССР, М., 1949, стр. 71. Все последующие ссылки на это издание (тт. I—XVI, 1937—1949, Справочный том, 1960) даются в тексте так: (II, том, страница).

<sup>3</sup> См.: Б. Г. Рейзов, Французский исторический роман в эпоху романтизма. Гослитиздат, Л., 1958, стр. 4.

ошейник какого-нибудь средневекового раба, чем движения человеческого сердца». Характеризуя позицию Стендаля, Б. Г. Реизов говорит: «...Стендаль резко противопоставляет психологический и исторический элемент в романах Вальтера Скотта. Он не обращает внимания на то, что психология, в виде „нравов“ и „характеров“, также исторична и что значительные достижения в области такой исторической психологии у Скотта, конечно, есть. Для него важно полное экспрессии и тонких подробностей реалистическое изображение *страстей*, и в том числе любви, чем Вальтер Скотт не мог похвастаться».<sup>4</sup>

В русской литературе картина была иной. Никакой смены исторического романа психологическим у нас в 30-х годах не было. Для русской прозы этого времени характерно как раз сосуществование исторических и психологических тем, причем исторический роман имеет скорее бытовую и правоописательный, чем политический характер, а роман семейный или психологический оказывается на деле выходящим за пределы интимной жизни и соприкасающимся с общественно-политическими проблемами. Пушкин, например, мог одновременно работать над такими разными вещами, как «Рославлев» и «Пиковая дама», «Дубровский» и «Капитанская дочка». Недаром он определил жанр романа в целом как «историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании» (II, XI, 92);<sup>5</sup> роман вальтерскоттовского типа (т. е. «исторический» в узком смысле слова) был для него всего лишь одной из разновидностей, причем в этом типе романа он ценил то, что «мы знакомимся с прошедшим временем» «современно, но домашним образом» (II, XII, 195). По мысли Пушкина, каким бы ни был роман по своему жанру (т. е. историческим или современным, политическим или интимным), он должен развиваться на фоне «исторической эпохи» и в неразрывной связи с нею. Такое понимание романа характерно для поколения, прошедшего через Отечественную войну 1812 года и через катастрофу 1825 года: историзм определил и мировоззрение, и художественное творчество русской передовой интеллигенции 30-х годов.

Очень интересна и показательна в этом смысле статья А. Бестужева-Марлинского о романе Н. А. Полевого «Клятва при гробе господнем» (1833). В этой статье (Белинский признал ее «весьма примечательной»)<sup>6</sup> речь идет преимущественно об историческом романе, но в итоге оказывается, что между ним и романом из современной жизни принципиальной разницы нет — и именно потому, что «мы живем в веке историческом... по превосходству»: «История была всегда, свершалась всегда, — говорит Бестужев. — Но она ходила сперва неслышно, будто кошка, подкрадывалась невзначай, как тать... Теперь история не в одном деле, но и в памяти, в уме, на сердце у народов. Мы ее видим, слышим, осязаем ежеминутно; она проникает в нас всеми чувствами... Мы обвенчались с ней волей и неволею, и нет развода. История — *половина* наша, во всей тяжести этого слова. Вот ключ двойственного направления современной словесности: романтически-исторического».<sup>7</sup> Романы Лажечникова Бестужев хвалит не за точность исторических сцен и подробностей, а за то, что он сумел оживить их «горячею игрою характеров»; Вальтера Скотта он называет романтиком — «по стерновскому духу анализа всех движений

<sup>4</sup> Б. Реизов. Бальзак и французский исторический роман 1820-х годов. «Литературная учеба», 1935, № 7—8, стр. 16—17.

<sup>5</sup> См. в черновом тексте: «Необычайный успех Вальтер Скотта увлек за собою целую толпу подражателей, все кинулись на исторический роман» (II, XI, 363).

<sup>6</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, Изд. АН СССР, М.—Л., 1954, стр. 31.

<sup>7</sup> А. Бестужев-Марлинский, Сочинения, т. II, Гослитиздат, М., 1958, стр. 563—564.

души, всех поступков воли... Древние не знали романа, — утверждает он, — ибо роман есть разложение души, история сердца, а им некогда было заниматься подобным анализом; они так были заняты физической и политической деятельностью, что нравственные отвлеченности мало имели у них места...»<sup>8</sup>.

«Двойственное» («романтически-историческое») направление было особенно характерным именно для русской словесности 30-х годов. Литература «юной Франции» (так называемая «неистовая» словесность) сосредоточилась на анализе страстей; специфической для русской жизни и литературы этих лет была проблема соотношения личной жизни («истории сердца») с жизнью исторической, народной. Декабрьская катастрофа придала этой проблеме трагический характер, обострив вопрос о возможности и целесообразности личной героики. Кто снимет с русского народа цепи крепостничества и деспотизма? Таятся ли эти силы в самом народе или нужны новые люди, новые герои? Какова судьба русского дворянства, русской культуры? Таких вопросов французская литература 30-х годов не знала и не ставила — и потому французский психологический («аналитический») роман шел совсем иными путями, чем русский.

В полемике с М. Е. Лобановым Пушкин отметил, что в 30-х годах влияние французской словесности на русскую ограничилось переводами и кой-какими подражаниями. Упомянув о переводах, он, несомненно, имел в виду прежде и больше всего знаменитый роман Бенжамена Констана «Адольф»: в 1831 году почти одновременно появились два перевода этого романа — П. А. Вяземского<sup>9</sup> и Н. А. Полевого.<sup>10</sup> Известно, что первый из них был сделан при ближайшем участии самого Пушкина. Отдельное издание этого перевода открывается особым письмом Вяземского, обращенным к Пушкину и начинающимся словами:

«Прими мой перевод любимого нашего романа... Мы так часто говорили с тобою о превосходстве творения сего, что, принявшись переводить его на досуге в деревне, мысленно относился я к суду твоему...».

В большом предисловии («От переводчика») Вяземский восторгается этим романом особенно потому, что, по его словам, автору удалось в таком тесном очерке «выказать сердце человеческое, перевернуть его на все стороны, выворотить до дна и обнажить наголо во всей жалости и во всем ужасе холодной истины». Вяземский говорит дальше: «Всё, что в другом романе было бы, так сказать, содержанием, как-то приключения, неожиданные переломы, одним словом, вся кукольная комедия романов, здесь оно — ряд указаний, заглавий. Но между тем во всех наблюдениях автора так много истины, пронизательности, сердцеведения глубокого, что, мало заботясь о внешней жизни, углубляешься во внутреннюю жизнь сердца». Итак, «Адольф» для Вяземского (и для Пушкина<sup>11</sup>) — образец нового, «аналитического» романа, свободного от «драматических пружин» и «многосложных действий». В то же время Вяземский усиленно подчеркивает, что характер Адольфа или, вернее, его поведение — не частное явление, а «отпечаток времени»: «В этом отно-

<sup>8</sup> Там же, стр. 597, 594, 572.

<sup>9</sup> Адольф. Роман Бенжамен-Констана. СПб., 1831. Цензурное разрешение — 8 марта 1831 года.

<sup>10</sup> Адольф (Повесть, рассказанная Бенжамен-Констаном). «Московский телеграф», 1831, ч. XXXVII, №№ 1—4.

<sup>11</sup> А. Ахматова справедливо говорит: «...мы имеем право предположить редактуру, если не сотрудничество Пушкина, а самое предисловие рассматривать как итог бесед Пушкина и Вяземского об „Адольфе“» (А. Ахматова «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина. «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 96). В библиотеке Пушкина есть экземпляр французского издания «Адольфа» (изд. 3-е, 1824) с его отметками (№ 813).

шении, — продолжает Вяземский, — творение сие не только роман *сегод-няшний* (roman du jour), подобно новейшим светским, или гостиним романами, оно еще более роман века сего... Адольф, созданный по образу и духу нашего века, часто преступен, но всегда достоин сострадания: судя его, можно спросить, где найдется праведник, который бросит в него камень? Но Адольф в прошлом столетии был бы просто безумец, которому никто бы не сочувствовал, загадка, которую никакой психолог не дал бы себе труда разгадывать. Нравственный недуг, которым он одержим и погибает, не мог бы укорениться в атмосфере прежнего общества. Тогда могли развиваться острые болезни сердца; ныне — пора хронических: самое выражение *недуг сердца* есть потребность и находка нашего времени». Явно намекая на литературное родство Адольфа с Онегиным, Вяземский пишет: «Б. Констан и авторы еще *двух-трех романов*,

В которых отразился век  
И современный человек,

нелюбимые живописцы изучаемой ими природы».<sup>12</sup> И далее, как будто опять имея в виду «Евгения Онегина», Вяземский утверждает: «... в сем романе должно искать не одной любовной биографии сердца: тут вся история его».<sup>13</sup>

О значении «Адольфа» для русской литературы сказано много. Л. В. Пумпянский, например, видел его отражение не только в «Евгении Онегине», но и в «Герое нашего времени»: «... вся постановка в лермонтовском романе вопроса о Печорине, равно как самый тип литературного суда над современным героем, над „героем нашего времени“, сложились под самым непосредственным воздействием Констанова романа».<sup>14</sup> Е. Н. Михайлова тоже считает, что из всех образцов французского субъективного романа ближе остальных к лермонтовскому роману стоит «Адольф»: «В образах Адольфа и Печорина немало точек соприкосновения».<sup>15</sup> Правда, дальше Е. Н. Михайлова показывает разницу между этими романами — «между принципами художественного построения „Адольфа“ и „Героя нашего времени“, посвященного не истории любви, но общественной судьбе незаурядного человека, обреченного судьбой на бездействие и яростно восстающего против предначертанной ему трагической участи... Ни в сюжете романа, ни во взаимоотношениях персонажей, ни в идейных выводах нельзя найти сходства между „Героем нашего времени“ и „Адольфом“. Единственное, в чем его можно обнаружить, это в характере героя и в методе раскрытия его образа».<sup>16</sup> Однако при этом оставлен в стороне важнейший вопрос — об отражении «Адольфа» в «Евгении Онегине», а главное — нет историко-литературной постановки всего вопроса.

Имя Б. Констана, как автора «Адольфа», ставится у нас часто рядом с Мюссе («Исповедь сына века»), и тем самым Констан оказывается в одном ряду с французскими романтиками 30-х годов. На самом деле «Адольф» был написан в 1807 году, т. е. еще до появления «Чайльд-Гарольда» Байрона (1812),<sup>17</sup> а «Исповедь сына века» вышла в 1836 году.

<sup>12</sup> Ср. заметку Пушкина о переводе «Адольфа» (II, XI, 87).

<sup>13</sup> Б. Констан. Адольф, 1831, стр. V, XII—XIII, XIV, XV, XVI—XVII, XIX, XXI.

<sup>14</sup> Л. В. Пумпянский. Романы Тургенева и роман «Накануне». Историко-литературный очерк. В кн.: И. С. Тургенев, Сочинения, т. VI, ГИЗ, М.—Л., 1929, стр. 13.

<sup>15</sup> Е. Михайлова. Проза Лермонтова. Гослитиздат, М., 1957, стр. 375 (без ссылки на статью Л. В. Пумпянского).

<sup>16</sup> Там же, стр. 376, 377.

<sup>17</sup> По цензурным причинам первое издание «Адольфа» (лондонское) вышло в 1815 году, а второе (парижское) в 1816 году. Пушкин в заметке о переводе

Это произведения не только разных стилей, но и разных эпох. «Адольф» находится в прямой связи с книгой м-м де Сталь «О Германии» (1810) и с традицией «вертеризанства». Недаром герой этого романа — немец (редкий для французской литературы случай), кончивший курс в Геттингенском университете; действие романа происходит частью в Германии, частью в Польше (откуда родом героиня). Во Франции 30-х годов эта книга была явлением прошлого, достаточно забытым. Бальзак упомянул об «Адольфе» в романе «Беатриса» (1839), но именно в связи с литературой начала 20-х годов.<sup>18</sup> В 1824 году вышло третье издание «Адольфа», и в предисловии автора было сказано, что «публика, вероятно, его забыла, если когда-нибудь знала».<sup>19</sup>

Всё это необходимо учитывать при изучении русского романа 30-х годов и «Героя нашего времени», в частности. Появление в 1831 году двух русских переводов «Адольфа» было подсказано «чисто русскими» (как сказал бы Гоголь) литературными проблемами, а не простым «влиянием» моды. Б. Констан закончил «Адольфа» перепиской между бывшим приятелем героя и «издателем» рукописи. Приятель рекомендовал напечатать эту назидательную историю: «Несчастье Элеоноры доказывает, что самое страстное чувство не может бороться с порядком установленным. Общество слишком самовластно... Итак, горе женщине, опершейся на чувство и т. д. Что касается Адольфа, то он, по словам приятеля, «оказавшись достойным порицания, оказался... также и достойным жалости». Издатель ответил, что он издаст эту рукопись — как «повесть довольно истинную о нищете сердца человеческого», которая доказывает, что «сей ум, которым столь тщеславятся, не помогает ни находить, ни давать счастья»: «Ненавижу... сие самохвальство ума, который думает, что всё изъяснимое уже извинительно; ненавижу сию суетность, занятую собою, когда она повествует о вреде, ею совершенном, которая хочет заставить сожалеть о себе, когда себя описывает... Ненавижу сию слабость, которая обвиняет других в собственном своем бессилии и не видит, что зло не в окружающих, а в ней самой... Обстоятельства всегда маловажны: всё в характере; напрасно разделяешься с предметами и существами внешними: с собою разделаться невозможно».<sup>20</sup>

Как всё это далеко от романтизма, от Стендаля или Мюссе! Что касается «Героя нашего времени», то если бы мы не знали, что этот роман написан через тридцать лет после «Адольфа», можно было бы подумать, что Б. Констан написал свой роман именно против Лермонтова — против его предисловия к «Журналу Печорина», в котором сказано о возможности «оправдания» поступков героя: «... мы почти всегда извиняем то, что понимаем».<sup>21</sup> В действительности «Адольф» послужил Пушкину одним из литературных источников для создания «Евгения Онегина» — и то с тем, чтобы роману о «нищете сердца человеческого», о судьбе слабого человека противопоставить роман о судьбе целого поколения, связать

---

«Адольфа» отметил, что Б. Констан «первый вывел на сцену сей характер, впоследствии обнародованный гением лорда Байрона» (II, XI, 87). Вяземский тоже указал на то, что Адольф — «прототип Чайльд-Гарольда и многочисленных его потомков» (Б. Констан. Адольф. 1831, стр. XIV—XV). Рецензент «Московского телеграфа» сделал это утверждение хронологической ошибкой (1831, ч. 41, № 41, № 20, стр. 535), потому что, очевидно, не знал времени написания «Адольфа».

<sup>18</sup> А. Бальзак, Собрание сочинений, т. 2, Гослитиздат, М., 1952, стр. 355.

<sup>19</sup> B. Constant. Adolphe. Ed. 3, Paris, 1824, pp. XI—XII. Интересно, что эту фразу Констан Вяземский оставил без перевода, боясь, очевидно, повредить успеху книги.

<sup>20</sup> Б. Констан. Адольф, стр. 216, 217, 218, 220—221, 222.

<sup>21</sup> М. Ю. Лермонтов, Сочинения, т. VI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1957, стр. 249. Все последующие ссылки на это издание (тт. I—VI, 1954—1957) даются в тексте так: (Л, том, страница).

психологию с историей. В заметке о переводе «Адольфа» Пушкин процитировал собственные стихи — о современном человеке «С его безнравственной душой, Себялюбивой и сухой» (II, XI, 37), как будто совпадающие с образом Адольфа; однако эти слова сказаны не о самом Онегине, а о тех «двух или трех романах», которые он читал: отождествлять его с героями этих романов (в том числе и с Адольфом) нет никаких оснований. Что же касается «Героя нашего времени», то прав был Б. В. Томашевский, когда писал: «...было бы ошибочным думать, что Печорин — герой того же века, что Адольф и Чайльд-Гарольд. В русской литературе наметилась определенная грань между этими героями и всеми возможными новыми героями века. Такой гранью явился „Евгений Онегин“ Пушкина... После романа Пушкина уже исключалась возможность прямого „влияния“ предшествующих героев. Конечно, Лермонтов знал их всех и мог непосредственно переносить некоторые черты их на героев своего романа. Но это перенесение сопровождалось сознанием, что в русской литературе уже был дан наследник этих персонажей... Герои Пушкина и Лермонтова — представители уже нового поколения, для которых герои Констан и Шатобриана представлялись в том же хронологическом отдалении, как для Адольфа отдален был Вертер и его современники».<sup>22</sup>

## 2

Работе Лермонтова над «Героем нашего времени» предшествовали другие опыты в прозе: в годы 1833—1834 он писал роман из эпохи Пугачевского движения («Вадим», в 1836 году — роман из современной светской жизни («Княгиня Лиговская»). Оба романа остались незаконченными и появились в печати много лет спустя — уже в качестве редакторских публикаций. Можно было бы пройти мимо этих юношеских опытов, поскольку никакого значения в истории русского романа 30-х годов они не имели, а в литературе о Лермонтове им уделено достаточно места и внимания.<sup>23</sup> Мы бы так и сделали, если бы в нашем распоряжении были какие-нибудь материалы (письма, дневники, воспоминания), помогающие понять процесс движения Лермонтова от этих незаконченных романов к «Герою нашего времени», понять логику этого движения, которая, как логика всякого творческого процесса, отражает общую историческую закономерность. «Пора оставить несчастное заблуждение, что искусство зависит от личного вкуса художника или от случая, — писал Герцен в 1838 году. — Религия, наука и искусство всего менее зависят от всего случайного и личного...». Эти слова существенны не только как выражение общей идеи, но и как убеждение современника, молодого человека 30-х годов, с юности привыкшего к сознанию, что «есть высшая историческая необходимость».<sup>24</sup> Это сознание было, без сомнения, при-  
суще и Лермонтову.

При полном же отсутствии вспомогательных материалов надо воспользоваться равными художественными опытами Лермонтова — взглянуть на них как на подготовительные движения, найти элементы той «необходимости», которая привела автора от этих «неудач» к созданию такого гениального произведения, как «Герой нашего времени».

Для начала 30-х годов было, конечно, совершенно естественно (мы бы даже сказали — неизбежно) взяться прежде всего за работу над истори-

<sup>22</sup> Б. Томашевский. Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция. «Литературное наследство», кн. 43—44, М., 1941, стр. 497, 498.

<sup>23</sup> См., например, подробный анализ обоих романов в упомянутой выше книге Е. Н. Михайловой «Проза Лермонтова»; см. также литературу, указанную в комментарии к «Вадиму» (Л, VI, 636—638).

<sup>24</sup> А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 326 («Из статьи об архитектуре»).

ческим романом и, конечно, над романом из русской истории: достаточной литературной предпосылкой для этого было наличие «Истории государства Российского» Карамзина и появление «Истории русского народа» Н. А. Полевого. Бурная полемика вокруг этих сочинений свидетельствовала о жизненности и злободневности самих проблем. Надо при этом учесть, что историческая наука и историческая беллетристика были тогда в теснейшем союзе — настолько, что, по словам Пушкина, «новая школа французских историков образовалась под влиянием шотландского романиста» (II, XI, 124). Пушкин в своей художественно-исторической работе последовательно шел от смутного времени («Борис Годунов») к петровской эпохе («История Петра», «Арап Петра Великого»), а отсюда — ко времени Пугачевского движения («История Пугачева», «Капитанская дочка»). Исторические интересы и увлечения юного Лермонтова носили на себе явные следы декабристских тем и традиций: их идейным стержнем была проблема героики в борьбе с самовластьем (поэма «Последний сын вольности», 1830). В последующие годы Лермонтов, как бы повторяя Пушкина, пришел тоже к Пугачевскому движению: оба замысла были подсказаны русской действительностью и историей. В начале 30-х годов крестьянские восстания приняли такие размеры, что стали угрожать новой «пугачевщиной». Однако лермонтовский Вадим становится во главе движения не столько под влиянием социальных идей, сколько по мотивам социальной мести (как Дубровский у Пушкина); тем самым общественно-историческая проблема уступает место проблеме моральной.

Лермонтов работал над своим историческим романом в годы учения в юнкерской школе (1833—1834). Близкий его товарищ А. Меринский (он поступил в юнкерскую школу осенью 1833 года) впоследствии вспоминал, как он, заходя к Лермонтову, почти всегда находил его за чтением Байрона и Вальтера Скотта (на английском языке): «Раз, в откровенном разговоре со мной, он мне рассказал план романа, который задумал писать прозой и три главы которого были тогда уже им написаны. Роман этот был из времен Екатерины II, основанный на истинном происшествии, по рассказам его бабушки. Не помню хорошо всего сюжета, помню только, что какой-то нищий играл значительную роль в этом романе...».<sup>25</sup> Когда Меринский писал это, рукопись «Вадима» не была еще опубликована — и характерно, что у него в памяти остался не сюжет, а только этот «нищий»: начатый Лермонтовым роман был, в сущности, еще очень близок к жанру его же юношеских поэм, в центре которых стоял мститель за нанесенное ему зло сильный герой. Характерно также отмеченное Меринским сочетание Вальтера Скотта с Байроном: оно сказалось на самой ткани романа — на несколько причудливом и противоречивом соединении повествовательного стиля, избыточующего описательными подробностями (начала некоторых глав, глава XVIII с описанием пути к Чортову логовищу), с лирическим, прерывистым рассказом о людях и событиях, при котором исчезает граница между автором и героем, и автор цитирует строки из собственных стихотворений и поэм («Вадим имел несчастную душу, над которой иногда единая мысль могла приобрести неограниченную власть» и пр.; II, VI, 60). Авторский стиль то и дело «соскальзывает с плоскости повествовательного изложения в сферу внутренних монологов и эмоциональных раздумий персонажей... — говорит о «Вадиме» В. В. Виноградов. — Образы автора и романтического героя становятся двойниками».<sup>26</sup>

<sup>25</sup> «Атеней», 1858, ч. 6, № 48, стр. 301, 300.

<sup>26</sup> В. Виноградов. Стиль прозы Лермонтова. «Литературное наследство», кн. 43—44, стр. 533.

Лермонтов «зачитывался» (как говорит А. Меринский) не только Вальтером Скоттом и Байроном, но и произведениями французской «неистовой» (или «френической») словесности, очень популярной тогда в России. «Кто из нас, детей той эпохи, ушел из-под этого веяния?.. — вспоминал Ап. Григорьев. — Ведь „Notre-Dame“ Виктора Гюго расшевелила даже старика Гете... Да и не Гюго один; в молодых повестях, *безнравственных* драмах А. Дюма, разменявшегося впоследствии на „Монтекристо“ и „Мушкетеров“, бьется так лихорадочно пульс, клокочет такая лава страсти, хоть бы в маленьком рассказе „Маскерад“ или в драме „Антони“ (а надобно припомнить еще, что в „Антони“ мы видели Мочалова — да и какого Мочалова!), что потребна и теперь особенная крепость нервов для того, чтобы эти веяния известным образом па нас не подействовали».<sup>27</sup> Министр С. С. Уваров издал в 1832 году особый циркуляр, в котором обращалось внимание на вредное влияние этой «френической школы», произведения которой содержат в себе изображения «нравственного безобразия, необузданности страстей, сильных пороков и преступлений...».<sup>28</sup> В 1834 году А. В. Никитенко записал в своем дневнике, что Уваров приказал «не пропускать» русский перевод «Церкви божьей матери» В. Гюго: «Министр полагает, что нам еще рано читать такие книги, забывая при этом, что Виктора Гюго и без того читают в подлиннике все те, для которого он считает это чтение опасным. Нет ни одной запрещенной иностранною цензурой книги, которую нельзя было бы купить здесь, даже у букинистов».<sup>29</sup> В этом же году был закрыт «Московский телеграф» Н. А. Полевого — журнал, особенно пропагандировавший произведения «юной Франции». Уваров усматривал в этом пропаганду революционных идей: «... Известно, что у нас есть партия, жаждущая революции, — говорил он А. В. Никитенко. — Декабристы не истреблены. Полевой хотел быть органом их».<sup>30</sup>

Замысел «Вадима», несомненно, возник на основе «не истребленных» декабристских идей и традиций, осложненных общественными и философскими проблемами 30-х годов. В том же дневнике А. В. Никитенко есть запись (от 16 февраля 1834 года), в которой объединены, казалось бы, ничего общего не имеющие явления: речь Н. И. Надеждина «О современном направлении изящных искусств», вступительная лекция М. П. Погодина «О всеобщей истории» и повести А. А. Бестужева-Марлинского. Оказывается — «все эти господа кидаются на высокие начала»: «Это было ничего, если б у них был ясный ум и ясный язык... Марлинский, или Бестужев, нося в уме своем много, очень много светлых мыслей, выражает их каким-то варварским наречием и думает, что он удивителен по силе и оригинальности. Это эпоха брожения идей и слов — эпоха нашего младенчества. Что из этого выйдет?»<sup>31</sup>

В «Вадиме» Лермонтова отражены все эти черты «брожения» — вплоть до философских «высоких начал». Вадим и его сестра Ольга — воплощения зла и добра, демона и ангела, но «разве ангел и демон произошли не от одного начала?» (21). И в роман вводится диалектика Шеллинга: «... что такое величайшее добро и зло? — два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга» (29). Это сделано не для того, чтобы оправдать всякое зло (как и Шиллер, по словам Пуш-

<sup>27</sup> Аполлон Григорьев. Лермонтов и его направление. «Время», 1862, № 10, отд. II, стр. 27. Под «Маскерадом» Дюма подразумевается его рассказ «Un bal masque», русский перевод которого был напечатан в «Телескопе» (1834, ч. 20, стр. 411—427); ср. отзыв Белинского: Полное собрание сочинений, т. 1, 1953, стр. 170.

<sup>28</sup> Литературный музей, т. I, б. г., стр. 352.

<sup>29</sup> А. В. Никитенко. Дневник, т. I. Гослитиздат, Л., 1955, стр. 140.

<sup>30</sup> Там же, стр. 141.

<sup>31</sup> Там же, стр. 137.



кина, «сочинил своих „Разбойников“ ... не с тою целию, чтоб молодых людей вызвать из университетов на большие дороги»; II, XII, 69), а для того, чтобы утвердить принцип личной героики, как основную гражданскую и моральную силу, принцип, ведущий свое происхождение от декабризма. Катастрофа 1825 года не «истребила» этой идеи, но придала ей характер трагической проблемы, которая и стала главной, стержневой темой Лермонтова — в противоположность Пушкину, сосредоточившему свое творчество на вопросах русской общественно-исторической и народной жизни.

В «Вадиме» тема народного восстания оказалась подчиненной теме личной героики и мести. Вадим с восторгом объявляет сестре: «... мы довольно ждали... но зато не напрасно!.. Бог потрясает целый народ для нашего мщения... на Дону родился дерзкий безумец, который выдает себя за государя...» (Л, VI, 39). Однако дальше герой видит сам весь трагизм своего положения: «... вчера нищий, сегодня раб, а завтра бунтовщик, незаметный в пьяной, окровавленной толпе! — Не сам ли он создал свое могущество? какая слава, если б он избрал другое поприще, если б то, что сделал для своей личной мести, если б это терпение, геройское терпение, эту скорость мысли, эту решительность обратил в пользу какого-нибудь народа, угнетенного чуждым завоевателем...», разобрав эти мысли, он так мал сделался в собственных глазах, что готов был бы в один миг уничтожить плоды многих лет; и презрение к самому себе, горькое презрение обвилось, как змея, вокруг его сердца...» (53). Герой и масса противопоставлены друг другу — и могучая воля героя оказывается бессильной перед властью стихии. Так задуманный в духе Вальтера Скотта исторический роман превратился в поэму с байроническим героем. Роман был прерван, и Лермонтов вернулся к стиховой форме: в 1835 году была написана драма «Маскарад», где тема героики и мести предстала в освобожденном от исторического материала виде.

Новый роман, начатый в 1836 году, был совершенно непохож на предыдущий опыт: Лермонтов отошел здесь и от исторического жанра и от ранней романтической манеры. Действие «Княгини Лиговской» происходит, как это видно из первой же фразы, в 1833 году, в Петербурге; сюжетной завязкой романа служит столкновение бедного чиновника Красинского с юным гвардейцем Печориным.<sup>32</sup> Эта фамилия возникла, конечно, по связи с Онегиным, что поддерживается и эпиграфом из первой главы пушкинского романа «Пади! пади! — раздался крик». Есть еще один признак, указывающий на эту связь. В первой главе была сделана характерная описка: вместо «Жорж» (так назывался Григорий Александрович Печорин дома) было написано — «Евгений». С другой стороны, некоторые сюжетные и стилистические черты нового романа ведут свое происхождение от Гоголя. Достаточно прочитать первые строки, чтобы это сходство бросилось в глаза: «... по Вознесенской улице, как обыкновенно, валила толпа народу, и между прочим шел один молодой чиновник... и шел он из департамента, утомленный однообразной работой и мечтая о награде и вкусном обеде — ибо все чиновники мечтают!» Далее говорится и о какой-нибудь «розовой шляпке», с которой чиновник сталкивался и, смутившись, извинялся («молодой чиновник был совершенно недогадлив!»), и о «цельных окнах магазина или кондитерской, блистающей чудными огнями и великолепной позолотою»: «Долго, пристально, с завистью разглядывал он различные предметы — и, опомнившись, с глубоким вздохом и стоическою твердостью продолжал свой путь...» (122,

<sup>32</sup> Такого рода конфликты были в это время частым явлением и обращали на себя внимание; см.: А. В. Никитенко. Дневник, т. I, стр. 184—185 (запись от 28 мая 1836 года).

123). Если не знать, что «Шинель» появилась только в 1842 году, можно было бы подумать, что начало «Княгини Лиговской» написано под впечатлением этой повести Гоголя. Есть и другие места, где слышна гоголевская интонация, гоголевская повествовательная манера; таково, например, описание дам на балу у баронессы Р\*\*\*: «Но зато дамы... о! дамы были истинным украшением этого бала, как и всех возможных балов!.. сколько блестящих глаз и бриллиантов, сколько розовых уст и розовых лент... чудеса природы и чудеса модной лавки» и т. д. (184—185). Можно с уверенностью сказать, что писавший эти строки был под сильным впечатлением от «Невского проспекта» Гоголя. К Гоголю же ведет и большой нравоописательный материал, заключенный в этом романе, с сатирическими зарисовками типических фигур светского общества, и некоторые другие страницы (вроде описания дома у Обухова моста, где жил чиновник Красинский).

Чтобы осмыслить эту связь с Гоголем, необходимо принять во внимание, что «Княгиню Лиговскую» Лермонтов задумал и писал в несомненном и тесном сотрудничестве со своим старшим другом (а отчасти и руководителем) С. А. Раевским. Это видно как из самой рукописи романа, написанной почерками Лермонтова и Раевского, так и из слов Лермонтова в письме к Раевскому (от 8 июня 1838 года): «Роман, который мы с тобою начали, затянулся и вряд ли кончится...» (445). Здесь не место выяснять степень участия Раевского и производить соответствующий анализ рукописи, но следует высказать вполне правдоподобное предположение, что тема «бедного чиновника» была введена в роман по инициативе Раевского, хорошо знавшего быт и нравы чиновников (он сам служил сначала в Департаменте государственных имуществ, потом — в Департаменте военных поселений). Мало того, как утверждает Н. Л. Бродский, «Раевский разделял идеи утопического социализма, был одним из ранних поклонников в русском обществе идей Фурье».<sup>33</sup> Недаром в указанном выше письме Лермонтов назвал своего друга «экономо-политическим мечтателем» (446): слово «мечтатель» имело тогда революционный оттенок и соответствовало слову «утопист», а прибавленное к нему уточнение явно указывает на связь Раевского именно с утопическим социализмом.

Итак, социальная сторона задуманного романа оказывается чрезвычайно многозначительной. Е. Н. Михайлова вполне справедливо говорит: «Обвинение определенного социального слоя, „верхов“ общества в том, что богатство и власть дают им возможность угнетать другую часть общества — обездоленных бедняков, — такой трактовки проблемы неравенства не было в ранних лермонтовских произведениях... Раньше Лермонтов... декларировал в положительной форме идею равенства. Теперь он показывает поруганность человека в существующем социальном строе, воплощает в конкретном человеческом образе протест против социального неравенства».<sup>34</sup> Понятно, что для такого воплощения Лермонтов и Раевский обратились к литературе о «бедном чиновнике» и к гоголевским зарисовкам Петербурга. Другое дело — вопрос о соотношении «Княгини Лиговской» с «Евгением Онегиным». Эпиграфом к первой главе взята строка из первой главы «Евгения Онегина»; но если там она играет роль живописной детали, то здесь ею подготовлено событие, которое в дальнейшем получает глубокий сюжетный смысл. Сначала может показаться,

<sup>33</sup> Н. Бродский. Святослав Раевский, друг Лермонтова. «Литературное наследство», кн. 45—46, 1948, стр. 310. Отметим, кстати, что об учении Фурье говорилось уже в «Библиотеке для чтения» 1834 года, в переводной статье «Школы в вынешней французской словесности» (т. VII, отд. II, стр. 81—106).

<sup>34</sup> Е. Михайлова. Проза Лермонтова, стр. 147.

что юный Печорин намерен жить и действовать по следам Онегина; на деле оказывается, что ему с Онегиным совсем не по пути. Наружность у него, к несчастью, вовсе непривлекательная: «...он был небольшого роста, широк в плечах и вообще нескладен; казался сильного сложения, неспособного к чувствительности и раздражению»; жесты его часто «выказывали лень и беззаботное равнодушие, которое теперь в моде и в духе века», но «сквозь эту холодную кору прорывалась часто настоящая природа человека; видно было, что он следовал не всеобщей моде, а сжимал свои чувства и мысли из недоверчивости или из гордости, .. в свете утверждали, что язык его зол и опасен... Лицо его смуглое, неправильное, но полное выразительности, было бы любопытно для Лафатера и его последователей: они прочли бы на нем глубокие следы прошедшего и чудные обещания будущности...» (124). Последние слова кажутся неожиданным вторжением прежнего, романтического стиля (в духе «Вадима»), но это и характерно для начатого Лермонтовым вместе с Раевским романа — по крайней мере для той его части, в которой действует Печорин: он задуман не в согласии с пушкинским Онегиным, а в полемике с ним.

Характер и основа этой полемики еще не совсем ясны (они вполне определяются в «Герое нашего времени»), но одно несомненно: Печорин задуман не как разочарованный скептик, а как глубокая, страстная и сильная натура. Недаром Лермонтов говорит о его «настоящей природе», которая прорывалась сквозь «холодную кору». В отношениях Печорина и Веры Е. Н. Михайлова справедливо видит «протест против насилия и искажения светом природы человека». Дело, конечно, не только в «свете» самом по себе: здесь, как она же говорит дальше, борются «начала, навязанные человеку современным обществом», с «началом „естественным“, вложенным самой природой».<sup>35</sup> Этой социальной идеей окрашен весь текст романа — и Печорин дан не как представитель «света» и даже не как его жертва, а как начало протеста. Онегин только «охлажден», Печорин озлоблен. Онега течет ровно, в одном направлении к морю; русло Печоры изменчиво, витиевато, это бурная, горная река. Они текут почти параллельно, но разно. Не это ли имел в виду Лермонтов, выбрав для своего героя такую фамилию? Белинский отметил это: «Иногда в самом имени, которое истинный поэт дает своему герою, есть разумная необходимость, хотя, может быть, и не видимая самим поэтом».<sup>36</sup> В данном случае эта «необходимость» была, конечно, не только «видима» поэтом, но и вполне сознательно найдена им, и Белинский тут же прекрасно показал это, сопоставив Онегина, которому «всё пригляделось, всё приелось, всё прилюбилось», с Печориным: «Этот человек не равнодушно, не апатически несет свое страдание: бешено гоняется он за жизнью, ища ее повсюду; горько обвиняет он себя в своих заблуждениях. В нем неумолчно раздаются внутренние вопросы, тревожат его, мучат, и он в рефлексии ищет их разрешения: подсматривает каждое движение своего сердца, рассматривает каждую мысль свою».<sup>37</sup> После этих слов кажется не вполне убедительным известное утверждение Белинского: «Несходство их (Онегина и Печорина, — Б. Э.) между собою гораздо меньше расстояния между Онегом и Печорою».<sup>38</sup> Дело здесь не в расстоянии, а в характере русла и течения.

События 1837 года (гибель Пушкина, ссылка Лермонтова за стихотворение на его смерть и пр.) остановили работу над романом; но было достаточно и других причин, замедлявших и в конце концов вовсе прекра-

<sup>35</sup> Там же, стр. 141—142.

<sup>36</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, 1954, стр. 265.

<sup>37</sup> Там же, стр. 266.

<sup>38</sup> Там же, стр. 265.

тивших ее. Эти причины кроются, помимо всего прочего, в самых возможностях русского романа 30-х годов. Как мы видели, роман в понимании Пушкина и его современников должен был содержать картину не только частной, интимной жизни, но и «исторической эпохи», хотя бы он и не был «историческим» по жанру и описываемым в нем событиям. Для русской литературы 30-х годов это требование было трудно осуществимым. Недаром Тургенев даже в начале 50-х годов выражал сомнения в возможности у нас большого «сандовского» или «диккенсовского» романа: «... настолько ли высказались уже стихи нашей общественной жизни»? — спрашивал он в статье о романе Е. Тур «Племянница». К 30-м годам этот вопрос приложим в еще большей мере; в той же статье Тургенев говорит, что пример Гоголя тут ничего не значит: «... в том, что он свои „Мертвые души“ назвал поэмой, а не романом, лежит глубокий смысл. „Мертвые души“ действительно поэма — пожалуй, эпическая, а мы говорим о романах».<sup>39</sup>

«Июнная Лиговская» была задумана как большой (по терминологии Тургенева — скорее всего «сандовский») роман, в котором сложные психологические и нравственные вопросы должны были встретиться с самыми острыми вопросами социальной жизни. Материал, собранный Лермонтовым и Раевским, был взят из разных сфер, трудно соединим и недостаточен. Пришлось рассказчику взять на себя роль комментатора, поясняющего слова и поступки персонажей, смысл которых не становился от этого яснее, а между тем изложение приобретало назойливо-дидактический характер. Нравственно-сатирической дидактикой русская проза 30-х годов была и без того богата. Пора было обратиться к художественному анализу главных «стихий» русской жизни, а для этого надо было найти соответствующие формы и жанры.

### 3

Русский роман 30-х годов не мог быть и не был простым продолжением старого правоописательного, дидактического или авантюрного романа. События 1812—1814 и 1825—1826 годов внесли в русскую общественную жизнь настолько резкие изменения и поставили перед литературой столько новых задач и вопросов, что она должна была произвести решительный пересмотр своих целей и возможностей (даже своих личных рядов) и прийти к радикальному обновлению тем, методов, форм и традиций. Это была своего рода культурная революция; тем более серьезными и трудными были стоявшие перед ней задачи.

Нельзя было сразу сесть и написать новый русский роман в четырех частях с эпилогом — надо было его собирать в виде повестей и очерков, так или иначе между собою сцепленных. Мало того, надо было, чтобы это сцепление было произведено не механической склейкой эпизодов и сцен, а их обрамлением или их расположением вокруг одного героя при помощи особого рассказчика. Так определились две труднейшие очередные задачи: проблема сюжетного сцепления и проблема повествования. В поэзии это было сделано Пушкиным: «Евгений Онегин» был выходом из малых стиховых форм и жанров путем их циклизации; нечто подобное надо было сделать в прозе.

Разнообразные формы циклизации сцен, рассказов, очерков и повестей — характерная черта русской прозы 30-х годов. В одних случаях — это сборники типа «Вечеров на хуторе близ Диканьки», или «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина», или «Пестрых сказок»

<sup>39</sup> И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. XI, Гослитиздат, М., 1956, стр. 122.

(В. Ф. Одоевского);<sup>40</sup> в других — это повести, структура которых представляет собою цикл разных новелл, обрамленных основной (головной). В этом отношении особенно интересны некоторые повести Бестужева-Марлинского. Такова, например, повесть «Латник» (1832), представляющая собою сложное сцепление ряда рассказов с несколькими рассказчиками, с хронологическими перебоями и пр.<sup>41</sup> В основной рассказ партизанского офицера о погоне за Наполеоном вставлен рассказ старика-дворецкого о поместье князей Глинских-Треполь; после некоторых рассуждений и воспоминаний следует новый рассказ, как будто совершенно не связанный с предыдущим, поручика Зарницкого о Шуранском замке (это уже третий рассказчик), которого сменяет партизанский офицер, но с тем, чтобы передать слово «латнику», неожиданно оказавшемуся здесь и оканчивающему историю, рассказанную дворецким. После этого заканчивается рассказ партизанского офицера. В итоге историю жизни и гибели черного «латника», который оказывается главным героем всей повести, читателю приходится как бы складывать из кусков. Это, конечно, не просто «игра» с формой, а лепка сюжета, благодаря которой сохраняется яркость эпизодов, а целое приобретает нужную смысловую нагрузку.

По принципу загадки построена повесть Бестужева «Испытание» (1830), в которой справедливо видят спор с Пушкиным — попытку критически пересмотреть онегинскую фабулу, выдвинуть иное решение проблемы «молодого человека»: «Бестужев не желает, чтобы в тридцатые годы судили о „молодом человеке“ двадцатых годов по Евгению Онегину. Повесть „Испытание“ — это своеобразная попытка Бестужева возвысить декабристского „молодого человека“... Бестужев находится во власти декабристских иллюзий и продолжает критику Онегина с прежних позиций... Интересно, что борьба за личное счастье бестужевских героев и героинь проходит в атмосфере политических разговоров и реальной деятельности на благо народа. И Гремин, и Стрелинский, пытающийся согласовать „долг гражданина с семейным счастьем“, не являются декабристами в прямом смысле слова, но они бесспорно принадлежат к эпохе, создавшей декабристов».<sup>42</sup>

Бестужев строит свои повести не на анализе и сопоставлении «характеров» (они не входят в его художественную систему, целиком направленную на «апологию сильных человеческих страстей»),<sup>43</sup> а на конфликте чувств и положений, на контрастах высокого и низкого, слабости и силы, добра и зла; поэтому ему нужна особая сюжетная динамика, которая выражается в чередовании быстрых движений и длительных пауз — с описаниями, рассуждениями и пр. Так, в «Испытании» быстрый ход событий, приводящий обоих героев к поездке в столицу, вдруг прекращается — и происходит типичное «торможение» (глава II — детальнейшее, сходное с гоголевскими картинами описание Сенной площади в сочельник), сюжетное значение которого подчеркнуто финальным разговором автора с читателями:

<sup>40</sup> О других циклах В. Ф. Одоевского см. в книге: П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский, т. 1, ч. 2. М., 1913.

<sup>41</sup> Об этой повести («полемиически направленной против сентиментально-карамзинской литературы») см. отдельный очерк в книге: В. Г. Базанов. Очерки декабристской литературы. Гослитиздат, М., 1953, стр. 419—435 («Повесть о замке на Каме»).

<sup>42</sup> Там же, стр. 414, 412, 414—415. Эта повесть очень понравилась В. К. Кюхельбекеру: «В ней столько жизни, ума, движения и чувства, что без малейшего сомнения ее должно причислить к лучшим повестям на нашем языке» (В. К. Кюхельбекер. Дневник. Изд. «Прибой», Л., 1929, стр. 165). Для историко-литературной оценки повестей А. А. Бестужева-Марлинского необходимо вообще учитывать возторженное отношение к ним Кюхельбекера.

<sup>43</sup> В. Базанов. Очерки декабристской литературы, стр. 383.

«— Помилуйте, господин сочинитель! — слышу я восклицание многих моих читателей. — Вы написали целую главу о Сытном рынке, которая скорее может возбудить аппетит к еде, чем любопытство к чтению.

«— В обоих случаях вы не в проигрыше, милостивые государи!

«— Но скажите, по крайней мере, кто из двух наших гусарских друзей, Гремин или Стрелинский, приехал в столицу?»

«— Это вы не иначе узнаете, как прочитав две или три главы, милостивые государи!

«— Признаюсь, странный способ заставить читать себя.

«— У каждого барона своя фантазия, у каждого писателя свой рассказ».

Надо при этом отметить, что в начале повести Бестужев специально отказывается от описания всех подробностей офицерской квартиры и тем самым от подражания «милым писателям русских повестей»: «...я разрешаю моих читателей от волнования табачного дыма, от бряканья стаканов и шпор, от гомеровского описания дверей, исстрелянных пистолетными пулями, и стен, исчерченных заветными стихами и вензелями, от висящих на стене мундштуков и ташки, от нагорелых свеч и длинной тени усов». Правда, тем самым многие подробности уже названы, но так, чтобы подчеркнуть необходимость быстрого перехода к действию: «Но вспомните, что мы оставили гостей не простясь, — говорит рассказчик, — а это не слишком учтиво».<sup>44</sup>

Большая вещь Бестужева, озаглавленная «Вечер на Кавказских водах в 1824 году» (1830), представляет собою нечто вроде сборника новелл, причем сюжет основной, вачальной новеллы остается открытым.

«— Но что случилось с племянником полковника? — любопытно спрашивали многие друг друга. — Что заставило самого полковника, бледнея, покинуть залу?»

«— Я бы дал отрезать себе правое ухо, чтобы услышать первым окончание повести о венгерце, — сказал сфинкс.

«— Может быть, господа, — сказал я, — ваш покорный слуга будет вам полезен в этом случае; полковник мне приятель, и если тут нет домашних тайн, он объяснит нам всё. Утро вечера мудренее.

«— Итак, до приятного свидания, милостивый государь! Доброго сна, господа! Покойной ночи, г. читатель!».<sup>45</sup>

В. К. Кюхельбекер не без основания увидел в этой вещи подражание «нескольким приемам Вашингтона Ирвинга, а местами и Гофмана», но прибавил: «...впрочем, и в подражании этом есть много истинно русского, много такого, что мог написать один только русский романист».<sup>46</sup> Вспоминаются слова, сказанные Гоголем в статье «О движении журнальной литературы»: «...и подражание наше носит совершенно своеобразный характер, представляет явление, замечательное даже для европейской литературы».<sup>47</sup>

В повести Бестужева «Мореход Никитин» (1834), рассказывающей о действительных подвигах архангельских мореходов в 1811 году, В. Г. Базанов увидел «лучшие традиции декабристского романтизма и декабристской народности»: «По своему идейному содержанию бестужевская повесть стоит рядом с рылеевскими „думами“, в ней разрабатывается

<sup>44</sup> А. А. Бестужев-Марлинский, Сочинения, т. I, Гослитиздат, М., 1958, стр. 182—183, 171.

<sup>45</sup> Там же, стр. 289—290.

<sup>46</sup> В. К. Кюхельбекер. Дневник, стр. 167.

<sup>47</sup> Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 175. В «Современнике» — явная опечатка: вместо «своеобразный» — «северобразный» (1836, т. I, стр. 224). В издании Академии наук эта опечатка сохранена, хотя в черновой редакции статьи есть та же фраза с правильным написанием: «подражание наше носит совершенно своеобразный характер» (т. VIII, стр. 538).

тот же сюжет, что и в „думах“ о Якове Долгорукове и Иване Сусанине, хотя и из другой эпохи, еще более близкой декабристам». <sup>48</sup> При всей серьезности и содержательности этого сюжета Бестужев счел нужным не только ввести в повесть полемику с Сенковским и Булгариным, но и прервать рассказ о событиях большой вставкой, первая часть которой представляет собою пародийно-патетическое описание душевного состояния человека, отплывшего от берега, а вторая — разговор с читателем, протестующим против такого рода отступлений. В итоге оказывается, что смысл и назначение этой вставки — борьба против старых канонов повести, при которых личность автора-рассказчика отсутствует. Читатели, привыкшие к этим канонам, «непременно хотят, чтоб герой повести беспрестанно и бессменно плясал перед ними на канате. Случись ему хоть на миг вывернуться, они и давай заглядывать за кулисы, забегать через главу: „Да где ж он? Да что с ним сталось? Да не убили ли он, не убит ли он, не пропал ли без вести?“ Или, что того хуже: „Неужто он до сих пор ничего не сделал? Неужто с ним ничего не случилось?“ Читатель жалуется: «Вместо происшествий у вас химическое разложение морской воды; вместо людей мыльные пузыри и, что всего досаднее, вместо обещанных приключений ваши собственные мечтания». После долгой защиты своих прав на собственные мечты и мысли автор заявляет, пользуясь методом Стерна («Тристрам Шенди»): «Я поднимаю спущенную петлю повести». <sup>49</sup>

В прозе 30-х годов можно наблюдать самые причудливые и сложные формы повествования, свидетельствующие об особом внимании к структурным и сюжетным возможностям, к «механизму расположения романа», как выразился В. Ф. Одоевский в повести «Княжна Мими» (1834), <sup>50</sup> в которой Белинский отметил не только «превосходный рассказ» (т.е. повествовательную манеру), но и «простоту и естественность завязки и развязки». <sup>51</sup> Кстати: в этой повести предисловие помещено посередине и представляет собой внезапно возникающий разговор с читателем на теоретические темы.

«Знаете ли вы, милостивые государи читатели, — спрашивает автор, — что писать книги дело очень трудное?»

«Что из книг, труднейшие сочинения, это романы и повести?»

«Что из романов труднейшие те, которые должно писать на русском языке?»

«Что из романов на русском языке труднейшие те, в которых описываются нравы нынешнего общества?»

И далее:

«За сим я прошу извинения у моих читателей, если наскучил им, поверяя их доброму расположению эти маленькие, в полном смысле слова домашние затруднения и показывая подставки, на которых движутся романтические кулисы. Я поступаю в этом случае как директор одного бедного провинциального театра. Приведенный в отчаяние нетерпением зрителей, скучавших долгим антрактом, он решился поднять занавес и показать им на деле, как трудно превращать облака в море, одеяло в царский намет, ключницу в принцессу и арапа в premier ingénu. Благоклонные зрители нашли этот спектакль любопытнее самой пьесы». <sup>52</sup>

<sup>48</sup> В. Б а з а н о в. Очерки декабристской литературы, стр. 437, 443. В. К. Нюхельбекер записал в дневнике: «... в этой повести есть несколько картин и мыслей таких, за которые я готов признать Марлинского самым глубоким из наших умствователей, самым вдохновенным из наших писателей» (стр. 219).

<sup>49</sup> А. А. Бестужев-Марлинский, Сочинения, т. II, 1958, стр. 291, 293.

<sup>50</sup> В. Ф. Одоевский, Сочинения, ч. II, СПб., 1844, стр. 331.

<sup>51</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VIII, 1955, стр. 313.

<sup>52</sup> В. Ф. Одоевский, Сочинения, ч. II, стр. 329, 331—332.

Этот материал убеждает нас в том, что русская проза 30-х годов производила огромную, так сказать, «черновую» работу над самым строительством романа — над «механизмом» повествования, сцепления, циклизации и пр. Если эта работа не привлекала внимания широкого читателя и даже встречала с его стороны жалобы или упреки, то зато она была совершенно необходима для писателей, для движения литературы — иногда как опыт, иногда как находка или достижение.

Своеобразие русской литературы сказалось, между прочим, в том, что к началу XIX века поэзия далеко опередила прозу и в языковом, и в жанровом отношении; поэтому именно в поэзии удалось сделать первый шаг для создания большой формы путем собирания и циклизации малых жанров вокруг центрального сюжета. «Евгений Онегин» был выходом как из прежних «байронических» поэм, так из старой камерной лирики типа элегий, посланий и пр. Однако это можно было сделать только при помощи включения в роман самого автора, который занял место рядом с героями и взял на себя всю лирическую линию, иной раз даже оспаривая у них право на главенство. В этом, в сущности, и была та «дьявольская разница» между «романом в стихах» и романом в прозе, о которой говорил Пушкин (П, XIII, 73). В. И. Даль вспоминал, как Пушкин в 1833 году убеждал его написать роман: «Я на вашем месте сейчас бы написал роман, сейчас; вы не поверите, как мне хочется написать роман. Но нет, не могу: у меня начато их три, — начну прекрасно, а там недостает терпения, не слажу». <sup>53</sup> Когда Пушкин говорил «на вашем месте», он разумел, очевидно, литературную опытность Даля как прозаика, как рассказчика.

К середине 30-х годов стало ясным, что главный путь к созданию нового русского романа лежит через циклизацию малых форм и жанров, поскольку в них отразились и высказались основные «стихии» русской жизни. Замысел «Мертвых душ» был одним из возможных решений: это была циклизация нравоописательных и бытовых очерков, сцепленных не только личностью главного героя, но и непрерывным участием автора, занятого пристальным наблюдением над всем происходящим и повествующего о своих размышлениях и чувствах. Вместо Даля мечту Пушкина (при его содействии) осуществил Гоголь, но получившийся в итоге своеобразный жанр не решал проблемы психологического романа, с «разложением души», с «историей сердца» — романа, заданного «Евгением Онегиным» и теоретически обоснованного предисловием Вяземского к переводу «Адольфа». Между тем эта проблема становилась насущной, поскольку всё более острым становился вопрос о судьбах дворянской интеллигенции — о будущем трагического поколения, пережившего декабрьскую катастрофу и потерявшего надежду на возможность больших творческих занятий и дел. При таком положении личная тема получила глубоко общественный смысл. В 1834 году Герцен приветствовал предпринятые «юной Францией» «анатомические разъятия души человеческой», благодаря которым раскрылись «все смердящие раны тела общественного». <sup>54</sup> В 1838 году он сочувственно цитирует слова Гейне о том, что «каждый человек есть вселенная», и прибавляет от себя: «... история каждого существования имеет свой интерес... интерес этот состоит в зрелище развития духа под влиянием времени, обстоятельств, случайностей, растягивающих, укорачивающих его нормальное, общее направление». <sup>55</sup> Позднее,

<sup>53</sup> «Русский вестник», 1890, № 10, стр. 7; см.: А. В. Чичерин. Пушкинские замыслы прозаического романа. «Ученые записки Львовского гос. университета им. Ив. Франко», т. XXIV, вып. 2, 1953, стр. 70—100.

<sup>54</sup> А. И. Герцен. Собрание сочинений, т. I, стр. 69, 70.

<sup>55</sup> Там же, стр. 258.



в 40-х годах, Герцен заявит прямо: «Действительно трудное для понимания не за тридевять земель, а возле нас, так близко, что мы и не замечаем его, — частная жизнь наша, наши практические отношения к другим лицам, наши столкновения с ними».<sup>56</sup> И в один голос с Герценом Бальзак заявил в предисловии к «Человеческой комедии»: «...я придаю фактам постоянным, повседневному, тайным или явным, а также событиям личной жизни, их причинам и побудительным началам столько же значения, сколько до сих пор придавали историки событиям общественной жизни народов».<sup>57</sup>

Эти сходства и совпадения не были случайны — таков был голос эпохи, к которой принадлежал и Лермонтов. Переход от «Вадима» к «Княгине Лиговской» был уже подсказан новыми психологическими задачами — теми хроническими «недугами сердца», той «диалектикой ума и чувства», о которых писал Вяземский в сотрудничестве с Пушкиным.<sup>58</sup> Теперь, пережив за один 1837 год такое количество глубоких и важных жизненных впечатлений, какого ему не случилось переживать в прежние годы, Лермонтов задумал писать книгу об этом трагическом поколении, об этом «недуге». В процессе работы замысел получил точное и боевое выражение: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа...» (Предисловие к «Журналу Печорина»; Л, VI, 249).

#### 4

История замысла и писания «Героя нашего времени» совершенно неизвестна: ни в письмах Лермонтова, ни в воспоминаниях о нем никаких сведений об этом нет. В упомянутом письме к С. А. Раевскому от 8 июня 1838 года (из Царского Села), когда работа над новым романом была, вероятно, уже начата, Лермонтов ограничился сообщением, что начатый прежде роман (т. е. «Княгиня Лиговская») «затянулся и вряд ли кончится». Кроме того, в этом письме есть грустная фраза: «Писать не пишу, печатать хлопотно, да и пробовал, но неудачно» (445). Речь идет, по-видимому, о поэме «Тамбовская казначейша», написанной как будто специально для того, чтобы проститься с этим старым жанром («Пишу, друзья, на старый лад») и обратиться к прозе.

Некоторые наблюдения и предположения относительно замысла и писания «Героя нашего времени» можно сделать путем анализа самих текстов. Еще до выхода романа отдельным изданием три входящие в него повести были напечатаны в «Отечественных записках»: «Бэла» (1839; № 3), «Фаталист» (1839, № 11) и «Тамань» (1840, № 2). «Бэла» появилась с подзаголовком «Из записок офицера о Кавказе»; тем самым был сделан намек на продолжение. Такая возможность подтверждалась и концом повести, где автор рассказывает, как он в Коби расстался с Максимом Максимычем: «Мы не надеялись никогда более встретиться, однако встретились, и, если хотите, я когда-нибудь расскажу: это целая история».<sup>59</sup> Появившийся после большого перерыва «Фаталист» не имел подзаголовка, но редакция сделала к нему следующее примечание:

«С особенным удовольствием пользуемся случаем известить, что М. Ю. Лермонтов в непродолжительном времени издаст собрание своих

<sup>56</sup> Там же, т. II, 1954, стр. 74.

<sup>57</sup> О. Бальзак, Собрание сочинений, т. 1, 1951, стр. 13—14.

<sup>58</sup> Б. Констант. Адольф, стр. XVII, XXIV.

<sup>59</sup> Так — в журнальном тексте; в отдельном издании слово «когда-нибудь» убрано, поскольку вслед за «Бэлой» шел рассказ о новой встрече с Максимом Максимычем.

повестей и напечатанных и ненапечатанных. Это будет новый, прекрасный подарок русской литературе».<sup>60</sup>

Из этих слов нельзя было заключить, что будущее «собрание повестей» окажется цельным «сочинением» (как сказано на обложке отдельного издания) или даже романом, но тексту «Фаталиста» предшествует предисловие автора «Бэлы», устанавливающее прямую сюжетную или структурную связь этих вещей:

«Предлагаемый здесь рассказ находится в записках Печорина, переданных мне Максимом Максимычем. Не смею надеяться, чтоб все читатели „От. записок“ помнили оба эти незабвенные для меня имени, и потому считаю нужным напомнить, что Максим Максимыч есть тот добрый штабс-капитан, который рассказал мне историю *Бэлы*, напечатанную в 3-й книжке „От. записок“, а Печорин — тот самый молодой человек, который похитил Бэлу. — Передаю этот отрывок из записок Печорина в том виде, в каком он мне достался».<sup>61</sup>

Прибавим, что внимательный читатель мог и сам заметить, что рассказчик и герой «Фаталиста» — Печорин, поскольку в конце говорится: «Возвратясь в крепость, я рассказал Максиму Максимычу всё, что случилось со мною» и т. д. (347). Надо еще отметить, что предисловием к «Фаталисту» Лермонтов отождествил себя с автором «Бэлы» и придал рассказанной там встрече с Максимом Максимычем совершенно документальный, мемуарный характер. Что касается «Тамани», то она появилась в журнале с кратким редакционным примечанием: «Еще отрывок из записок Печорина, главного лица в повести „Бэла“, напечатанной в 3-й книжке „Отеч. записок“ 1839 года».<sup>62</sup>

Из всего этого как будто следует, что порядок появления этих трех вещей в печати и был порядком их написания, т. е. что работа над «Героем нашего времени» началась «Белой». В пользу этого говорит также признание, сделанное в рассказе «Максим Максимыч»: задержавшись в Екатеринограде, автор вздумал записывать рассказ Максим Максимыча о Бэле, не воображая, что он будет первым звеном длинной цепи повестей...» (239).<sup>63</sup> Однако эти слова можно понять иначе: они могут относиться не к истории писания, а уже к процессу расположения и сцепления повестей. В общей композиции романа «Бэла» действительно оказалась «первым звеном», но значит ли это, что она была написана раньше всех других? Есть признаки, свидетельствующие об иной последовательности написания.

В конце «Тамани» есть фраза: «Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие, и как камень едва сам не пошел ко дну!» (260); в журнальном тексте (и в рукописи) эта фраза имеет продолжение: «А право я ни в чем не виноват: любопытство — вещь, свойственная всем путешествующим и записывающим людям».<sup>64</sup> Итак, герой «Тамани» оказывается не только «странствующим офицером» с дорожной «по казенной надобности» (260), но и литератором, и тем самым его поведение с «ундиной» находит себе дополнительное оправдание в профессиональном «любопытстве» — в желании собрать интересный материал. Почему же, в таком случае, в отдельном издании «Героя нашего времени» этих слов нет? Дело в том, что автор «Бэлы», описав

<sup>60</sup> «Отечественные записки», 1839, т. VI, № 11, отд. III, стр. 146.

<sup>61</sup> Там же.

<sup>62</sup> «Отечественные записки», 1840, т. VIII, № 2, отд. III, стр. 144.

<sup>63</sup> В рукописи есть интересный вариант: вместо слов «длинной цепи повестей» было написано сначала — «длинного рассказа», потом — «длинного ряда происшествий?». Слово «рассказ» надо в данном случае понимать, очевидно, не в жанровом значении, а в смысле самого «рассказывания» — как указание на объем всего будущего произведения.

<sup>64</sup> «Отечественные записки», 1840, т. VIII, № 2, отд. III, стр. 153.

первую встречу и знакомство с Максимом Максимычем, признается: «Мне страх хотелось вытянуть из него какую-нибудь историйку — желание, свойственное всем путешествующим и записывающим людям» (208). Такое повторение одних и тех же слов в устах автора и героя, конечно, не входило в намерения Лермонтова — оно явилось результатом простого недосмотра; но который из этих случаев (и, следовательно, который из рассказов) следует признать первоначальным?

Литературная профессия автора «Бэлы» отражена не только в словах о желании «вытянуть... историйку» (нарочито профессиональная лексика!), но и в целом ряде других деталей — вроде упоминания о том, что чемодан был «до половины набит путевыми записками о Грузии», или противопоставления Максима Максимыча «нам» — «восторженным рассказчиком на словах и на бумаге» (203, 224). Мало того, из примечания к переводу песни Казбича («привычка — вторая натура»; 214) следует, что автор «Бэлы» — поэт. Наконец, приведенное выше предисловие к «Фаталисту», как мы уже отметили, заставляет видеть в авторе «Бэлы» не обычную литературную мистификацию, а самого Лермонтова. Итак, в «Бэле» слова о «записывающих людях» являются органической частью текста, между тем как в «Тамани» они играют совершенно второстепенную мотивировочную роль — как оправдание «любопытства». Отметим еще одну интересную деталь в самом конце «Тамани». В рукописи финальный текст был следующим: «Что случилось с бедной старухой, со всевидящим слепым, — не знаю, и не желаю знать. Сбыли они с рук свою контрабанду или их посадили в острог? какое дело мне до бедствий и радостей человеческих, мне, странствующему офицеру и еще с подорожной по казенной надобности?» (573). Как бы ни толковать последние слова (т. е. всерьез или с иронией), они находятся в явном противоречии со словами о профессиональном «любопытстве». Понятно поэтому, что в журнале от приведенного рукописного текста осталось только: «Что случилось с бедной старухой и с мнимым слепым — не знаю».<sup>65</sup> Однако в отдельном издании «Героя нашего времени» вопрос решен иначе: сняты слова о «любопытстве» записывающих людей, а приведенная выше концовка восстановлена в несколько сокращенной редакции: «Что случилось с старухой и с бедным слепым — не знаю. Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да еще с подорожной по казенной надобности?» (260).

Всё это приводит к выводу, что слова о «записывающих людях» появились сначала в «Тамани» (как мотивировочная деталь), а затем, когда уже определилась перспектива «длинной цепи повестей», эта деталь пригодилась для «Бэлы», где и была развернута как элемент стиля и композиции. Что касается «Тамани», то в ее журнальном тексте эти слова остались, очевидно, по недоразумению. Надо, следовательно, думать, что «Тамань» была написана до «Бэлы»; мы бы даже решились утверждать, что «Тамань» написана вне всякого цикла и до мысли о нем, т. е. что по своему происхождению этот рассказ не имеет никакого отношения к Печорину, если бы не одно обстоятельство, несколько мешающее такому выводу.

Рассказ «Максим Максимыч», служащий переходом от «Бэлы» к «Журналу Печорина» и содержащий эпизод передачи записок Печорина их будущему издателю, появился впервые только в отдельном издании. Здесь он заканчивается словами: «Я уехал один»; за этим следует предисловие «издателя» к «Журналу Печорина», где решение печатать эти записки мотивировано смертью их автора («Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер» и т. д.). В рукописи было иначе.

<sup>65</sup> Там же, стр. 154.

Никакого предисловия к «Журналу Печорина» первоначально не было,<sup>66</sup> а в рассказе «Максим Максимыч» после слов: «Я уехал один», был еще текст, содержащий краткую мотивировку публикации. Здесь нет никаких указаний на смерть Печорина (наоборот, сказано, что за перемену фамилии он, конечно, сердиться не будет), а решение опубликовать его записки мотивировано иначе: «Я пересмотрел записки Печорина и заметил по некоторым местам, что он готовил их к печати, без чего, конечно, я не решился бы употребить во зло доверенность штабс-капитана. В самом деле Печорин в некоторых местах обращается к читателям» (570). Однако Печорин нигде не обращается к читателям (такие обращения есть в «Бэле»), если не считать «обращениями» такие случаи в «Тамани», как «признаюсь» или «но что прикажете прочитать на лице, у которого нет глаз» (250, 251). Как бы то ни было, Лермонтов, видимо, собирался одно время сделать Печорина если не литератором, то всё же человеком, занимающимся литературой, и мотивировать таким образом высокие литературные качества его записок. Впоследствии это намерение отпало (в «Княжне Мери» есть даже специальная фраза: «Ведь этот журнал пишу я для себя»; 295); в предисловии к «Журналу» издатель считает уже нужным объяснить причины, побудившие его «предать публике сердечные тайны человека», которого он «никогда не знал», а видел «только раз... на большой дороге» (248). Главная из этих причин — «искренность» автора, писавшего свои записки «без тщеславного желания возбудить участие или удивление» (249). Возможно, значит, что слова о «записывающих людях» в конце «Тамани» — остаток первоначального намерения; зато первый вывод остается: «Тамань» была написана до «Бэлы» и скорее всего — раньше всех других повестей, составивших роман.

Есть вообще некоторые основания думать, что первоначальный состав «длинного рассказа» ограничивался тремя вещами: «Бэла», «Максим Максимыч» и «Княжна Мери»; остальные две, «Тамань» и «Фаталист», во-первых, не подходят под понятие «журнала» (т. е. дневника) и, во-вторых, по духу своему не совсем согласуются с личностью Печорина, как она обрисовывается из «журнала», а иной раз и с его стилем, кругом представлений, знаний и т. д. Например, описание «ундины» в «Тамани» сходно с манерой, в которой сделано описание Печорина автором «Бэлы» (слова о «породе» и пр.); упоминания о «юной Франции» и о «Гетевои Миньоне» кажутся тоже более естественными в устах автора «Бэлы», чем ее героя. Недаром в рукописи «Тамани» оказались слова о «записывающих людях», а в «Княжне Мери» есть слова, как будто оставшиеся от намерения сделать Печорина литератором: «Уж не назначен ли я ею <судьбой> в сочинители мещанских трагедий и семейных романов, — или в сотрудники поставщику повестей, например для „Библиотеки для чтения“?» (301). Отметим, наконец, что предисловие издателя к «Журналу Печорина» целиком относится именно и только к «Княжне Мери», поскольку это произведение представляет собою действительно исповедь души, а не сюжетную новеллу. Можно даже сказать, что заглавие этой исповеди кажется странным: это дневник, в котором Вера, в сущности, играет более серьезную роль, чем княжна Мери. Для такой вещи самым естественным заглавием было бы — «Журнал Печорина»; включение «Тамани» и «Фаталиста»<sup>67</sup> заставило Лермонтова дать особое заглавие

<sup>66</sup> Недаром это предисловие написано на отдельном листе, приклеенном к рукописи, в которой содержатся автографы «Максима Максимыча», «Фаталиста» и «Княжны Мери» (см. 649).

<sup>67</sup> 12 сентября 1839 года Лермонтов (как отмечено в дневнике А. И. Тургенева) читал у Карамзиных свою «повесть» (см. 833) — какую, не сказано, и нет ни слова о ее связи с «Героем нашего времени»; между тем это был, вероятнее всего, «Фаталист».

дневнику, который на самом деле и превращает это «собрание повестей» в роман: «Кто не читал самой большой повести этого романа — „Княжны Мери“, тот не может судить ни об идее, ни о достоинстве целого создания», — решительно заявил Белинский в своем первом коротком отзыве о «Герое нашего времени». <sup>68</sup>

Итак, «Герой нашего времени» — это цикл повестей, собранных вокруг одного героя: очень важная особенность, отличающая это «сочинение» от всевозможных сборников и циклов, распространенных в русской литературе 30-х годов. Чтобы осуществить такую психологическую циклизацию и сделать ее художественно убедительной, надо было отказаться от прежних приемов сцепления и найти новый, который придаст бы всей композиции цикла вполне естественный и мотивированный характер. Лермонтов это и сделал, вовсе отделив автора от героя и расположив повести в особой последовательности, которая мотивируется не только сменой рассказчиков (как это было, например, у Бестужева), но и постепенным ознакомлением с жизнью и личностью героя: от первоначальной характеристики, получаемой читателем, так сказать, из вторых рук (автор «Бэлы» передает рассказ Максима Максимыча), читатель переходит к характеристике прямой, но сделанной автором на основании наблюдений со стороны («на большой дороге», как сказано в предисловии к «Журналу Печорина»); после такой «пластической» подготовки <sup>69</sup> читателю предоставляется возможность судить о герое по его собственным запискам. Белинский отметил, что «части этого романа расположены сообразно с внутреннею необходимостью» и что, «несмотря на его эпизодическую отрывочность, его нельзя читать не в том порядке, в каком расположил его сам автор: иначе вы прочтете две превосходные повести и несколько превосходных рассказов, но романа не будете знать». <sup>70</sup>

Надо прибавить, что жизнь героя дана в романе не только фрагментарно (на что указано в предисловии к «Журналу»), но и с полным нарушением хронологической последовательности — или, вернее, путем скрещения двух хронологических движений. Одно из них идет прямо и последовательно: от первой встречи с Максимом Максимычем («Бэла») ко второй, через день; затем, спустя какое-то время, автор этих двух вещей, узнав о смерти Печорина, публикует его записки. Это хронология самого рассказывания — последовательная история ознакомления автора (а с ним вместе и читателя) со своим героем. Другое дело — хронология событий, т. е. биография героя: от «Тамани» идет прямое движение к «Княжне Мери», поскольку Печорин приезжает на воды, очевидно, после участия в военной экспедиции (в «Тамани» он — офицер, едущий в действующий отряд); но между «Княжной Мери» и «Фаталистом» надо вставить историю с Бэлой, поскольку в крепость к Максиму Максимычу Печорин попадает после дуэли с Грушницким («Вот уже полтора месяца, как я в крепости N; Максим Максимыч ушел на охоту»; 322). Встреча автора с героем, описанная в рассказе «Максим Максимыч», происходит спустя пять лет после события, рассказанного в «Бэле» («этому скоро пять лет», говорит штабс-капитан; 208), а читатель узнаёт о ней до чтения «Журнала Печорина». Наконец, о смерти героя читатель узнаёт раньше, чем об истории с «ундиной», с княжной Мери и пр., из предисловия к «Журналу». Мало того, это сообщение сделано с ошеломляющей своей неожидан-

<sup>68</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 146.

<sup>69</sup> Слово «пластический» употреблено здесь в том смысле, в каком употребил его В. Ф. Одоевский: «Форма... изменилась у меня по упреку Пушкина о том, что в моих прежних произведениях слишком много вида моя личность; я стараюсь быть более пластическим — вот и все» (П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский, т. I, ч. 2, стр. 298).

<sup>70</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 267, 146.

ностью прибавкой: «Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер. Это известие меня очень обрадовало...» (248).

Перед нами, таким образом, как бы двойная композиция, которая с одной стороны, создает нужное для романа впечатление длительности и сложности сюжета, а с другой — постепенно вводит читателя в душевный мир героя и открывает возможность для самых естественных мотивировок самых трудных и острых положений — вроде встречи автора со своим собственным героем или преждевременного (с сюжетной точки зрения) сообщения о его смерти. Это было новым по сравнению с русской прозой 30-х годов явлением — и вовсе не узко «формальным», поскольку оно было порождено стремлением рассказать «историю души человеческой» (249), поставить, как говорит Белинский, «важный современный вопрос о внутреннем человеке».<sup>71</sup> Для этого надо было воспользоваться теми приемами сцепления повестей и построения сюжета, которые были известны раньше, но наделить их новыми функциями и найти для них убедительные внутренние мотивировки. Совершенно прав был Ап. Григорьев, когда заявил, что «те элементы, которые так дико бушуют в „Аммалат-беке“ (Бестужева-Марлинского, — Б. Э.), в его бесконечно тянувшемся „Мулла-Нуре“, вы ими же, только сплоченными могучею властительною рукою художника, любуетесь в созданиях Лермонтова».<sup>72</sup> Так необходимо было (для «пластической» подачи героя) вложить первоначальные сведения о Печорине в уста особого рассказчика — человека, хорошо осведомленного и доброжелательного, но постороннего по духу и воспитанию; это привело к появлению Максима Максимыча. У другого писателя 30-х годов он, вероятно, так и остался бы в роли рассказчика — как «помощный» персонаж; Лермонтов прилагает ряд специальных усилий, чтобы укрепить его положение в романе и сделать его мотивировочную функцию возможно менее заметной. Правдоподобность и убедительность мотивировок — одна из художественных особенностей «Героя нашего времени», благодаря которой знакомые по прежней литературе (русской и западной) «романтические» ситуации и сцены приобретают здесь вполне естественный «реалистический» характер. На фоне такой необычной, сохраняющей черты «демонизма» личности, как Печорин, простота этих мотивировок действует особенно убедительно. Двойная композиция романа подкрепляется двойным психологическим строем рассказанной в нем русской жизни.

## 5

«Герой нашего времени» — первый в русской прозе «личный» (по терминологии, принятой во французской литературе) или «аналитический» роман: его идейным и сюжетным центром служит не внешняя биография («жизнь и приключения»), а именно личность человека — его душевная и умственная жизнь, взятая изнутри, как процесс. Этот художественный «психологизм», характерный не только для русской, но и для французской литературы 30-х годов, был плодом глубоких общественно-исторических потрясений и разочарований, начало которых восходит к революции 1789 года.

«Болезнь нашего века, — говорит Альфред де Мюссе, — происходит от двух причин: народ, прошедший через 1793 и 1814 годы, носит в сердце две раны. Всё то, что было, уже прошло. Всё то, что будет, еще не наступило. Не ищите же ни в чем ином разгадки наших страданий».<sup>73</sup>

<sup>71</sup> Там же, стр. 146.

<sup>72</sup> «Время», 1862, № 10, отд. II, стр. 26. Напомним, кстати, слова Л. Н. Толстого в разговоре с С. Т. Семеновым: «Вы не читали Марлинского? — Я сказал, что нет. — Очень жаль, там было много интересного» (С. Т. Семенов. Воспоминания о Л. Н. Толстом. СПб., 1912, стр. 80).

<sup>73</sup> А. де Мюссе, Избранные произведения, т. II, Гослитиздат, М., 1957, стр. 16.

В сердце русского народа была своя национальная рана — декабрьская катастрофа и последовавшая за ней эпоха деспотизма.

Первоначально Лермонтов озаглавил свой роман — «Один из героев начала века». В этом варианте заглавия можно усмотреть и отражение, и своего рода полемику с шумевшим тогда романом Мюссе «Исповедь сына века» (точнее, «одного из детей века»). Предмет художественного изучения Лермонтова — не типичное «дитя века», зараженное его болезнью, а личность, наделенная чертами героини и вступающая в борьбу со своим веком. Другое дело, что эта борьба носит трагический характер, — важно, что она предпринята. В этой редакции слово «герой» звучит без всякой иронии и, может быть, прямо намекает на декабристов («герои начала века»); в окончательной формулировке («Герой нашего времени») есть иронический оттенок, но падающий, конечно, не на слово «герой», а на слово «нашего» т. е. не на личность, а на эпоху.<sup>74</sup> В этом смысле очень многозначителен уклончивый (но, в сущности, достаточно ясный) ответ автора на вопрос читателей о характере Печорина (в конце предисловия к «Журналу»): «— Мой ответ — заглавие этой книги. — „Да это злая ирония!“ скажут они. — Не знаю» (249).<sup>75</sup> Значит, это действительно отчасти и ирония, но адресованная не к «характеру» Печорина, а к тому времени, которое положило на него свою печать.

Наличие скрытой полемики с Мюссе можно, кажется, видеть и в предисловии Лермонтова к роману. Мюссе начинает свой роман с заявления, что «многие... страдают тем же недугом», каким страдает он сам, и роман написан для них: «Впрочем, если даже никто не задумается над моими словами, я все-таки извлеку из них хотя бы ту пользу, что скорее излечусь сам».<sup>76</sup> Итак, Мюссе не только изучает самую болезнь и ее происхождение, но и надеется помочь ее излечению. Лермонтов употребляет ту же терминологию (болезнь, лекарства), но ставит себе иную задачу и как бы с усмешкой отвечает на слова Мюссе: «Но не думайте, однако, после этого, чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от такого невежества!.. Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж бог знает!» (Л, VI, 203). При этом автор, тоже в противоположность Мюссе, решительно отрицает, будто он нарисовал в Печорине свой портрет. Наконец, Мюссе пишет целую историческую главу, чтобы найти корень болезни и сделать «дитя века» невиноватым или, во всяком случае, заслуживающим полного отпущения грехов. Лермонтов, при всем своем сочувствии к герою, не идет на это, считая, что «история души» особенно полезна в том случае, если «она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление» (249). Герой романа Мюссе, отделавшись красноречивой исторической главой, погружается в воспоминания о своих любовных делах; Печорин мечется в поисках настоящей жизни, настоящей цели — и то и дело оказывается на краю гибели.

Никаких исторических глав в «Герое нашего времени» нет; есть только намек на то, что «болезнь», сказавшаяся у Печорина в эпизоде с Баллой, распространена среди молодежи, причем вопрос об этом в самой наивной форме поставлен Максимом Максимычем: «Что за диво! Скажите-ка, пожалуйста, — продолжал штабс-капитан, обращаясь ко мне, — вы вот, кажется, бывали в столице, и недавно: неужто тамошняя молодежь вся такова?» (232). В ответе автора, признающего, что «много есть людей, говорящих то же самое» (у Мюссе — «так как многие... страдают тем же не-

<sup>74</sup> Ср. такие словоупотребления у Лермонтова, как «Век нынешний, блестящий, но ничтожный», «Наш век смешон и жалок...» (Л, V, 292; IV, 41) и др.

<sup>75</sup> Ср. в предисловии к драме «Странный человек»: «Справедливо ли описано у меня общество? — не знаю!» (Л, V, 205).

<sup>76</sup> А. де Мюссе, Избранные произведения, т. II, стр. 5.

дугом»), есть замечательные слова, как будто адресованные прямо автору «Исповеди» и его слишком рисуящемуся своим разочарованием герою: «...нынче те, которые больше всех и в самом деле скучают, стараются скрыть это несчастье, как порок». И затем — гениальная по лаконизму историко-литературная справка: «А всё, чай, французы ввели моду скучать?» — спрашивает штабс-капитан. «Нет, англичане», — отвечает автор (232, 233). В переводе на язык литературы это должно звучать так: «— Эту моду ввел Мюссе? — Нет, Байрон». В помощь недогадливому читателю дан комментарий: «Я невольно вспомнил об одной московской барыне, которая утверждала, что Байрон был больше ничего, как пьяница» (233). Печорин — не из тех, кто «донашивает» свою скуку, как моду, или кокетничает ею; об этом ясно сказано в предисловии к «Журналу»: «Перечитывая эти записки, я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки» (249).

Полемикой с Мюссе и с «французами» вопрос, конечно, не исчерпывается: имя Байрона ведет не только и даже не столько в Англию, сколько в Россию. Недаром московская барыня позволила себе выражаться о нем так, как будто он — завсегда́тай московских домов и клубов: она имела на то достаточно оснований, поскольку русский «байронизм» принял в 30-х годах вполне бытовой характер и превратился в моду. Эта русская «хандра» была уже во всей своей неприглядности показана в «Евгении Онегине», и Пушкин недаром старательно отделял себя от своего героя.

Чтобы насмешливый читатель  
Или какой-нибудь издатель  
Замысловатой клеветы,  
Сличая здесь мои черты,  
Не повторял потом безбожно,  
Что намарал я свой портрет,  
Как Байрон, гордости поэт...

(II, VI, 28—29)

Декабристы (Рылеев, Бестужев), даже Веневитинов были недовольны «Евгением Онегиным»: они видели в этом романе отход не только от «байронизма», но и от декабризма — от веры в героинку, в силу убеждений, в дворянскую интеллигенцию. Дальнейший путь Пушкина — его уход в мир «маленьких людей» («Повести Белкина»), снижение героической и «демонической» темы до уровня немца Германна в «Пиковой даме» (т. е. почти до ее пародирования), — всё это должно было вызвать со стороны декабристских кругов и среди хранившей декабристские традиции молодежи портивое действие и полемику. Лермонтовский Арбенин противостоит Онегину и еще в большей степени — Германну: Печорин задуман как прямое возражение против Онегина — как своего рода апология или реабилитация «современного человека»,<sup>77</sup> страдающего не от душевной пустоты, не от своего «характера», а от невозможности найти действительное применение своим могучим силам, своим бурным страстям.

Аполлон Григорьев очень удачно назвал Печорина «маскированным гвардейцем» — в том смысле, что в нем еще проглядывает Демон: «Едва только еще отделался поэт от мучившего его призрака, едва свел его из туманно-неопределенных областей, где он являлся ему „царем немым и гордым“, в общежитийские сферы...»<sup>78</sup> Но дальше оказывается, что в лице Печорина, в его «фаталистической игре, которою кончается роман», «замаскирован» не только Демон, но и «люди иной титанической эпохи, готовые играть жизнию при всяком удобном и неудобном случае...»<sup>79</sup> Что

<sup>77</sup> Об этом писал Д. Д. Благой в работе «Лермонтов и Пушкин» (Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова, сб. I, Гослитиздат, М., 1941, стр. 398 и сл.).

<sup>78</sup> «Время», 1862, № 10, отд. II, стр. 2.

<sup>79</sup> Там же, № 11, отд. II, стр. 51.



это за «люди... титанической эпохи»? Конечно — декабристы, «герои начала века». Яснее Ап. Григорьев не мог тогда сказать; он только прибавил: «Вот этими-то своими сторонами Печорин не только *был* героем своего времени, но едва ли не один из наших органических типов героического. Литературоведы давно высчитали (как по данным «Княгини Лиговской», так и по «Герою нашего времени»), что Печорин родился около 1808 года;<sup>80</sup> значит, во время декабрьского восстания ему было полных 17 лет — возраст вполне достаточный для того, чтобы мысленно отозваться на это событие, а впоследствии так или иначе, словом или делом, проявить свое отношение к нему. Как видно по вариантам к «Княжне Мери», Лермонтов искал способа как-нибудь намекнуть читателям на то, что появление Печорина на Кавказе было политической ссылкой. Первая запись «Журнала», где описываются старания Грушницкого иметь вид «разжалованного», кончалась в рукописи иначе, чем в печати; после слов: «И как, в самом деле, смеет кавказский армеец наводить стеклышко на московскую княжну!» следовало: «Но я теперь уверен, что при первом случае она спросит, кто я и почему я здесь на Кавказе. Ей, вероятно, расскажут страшную историю дуэли и особенно ее причину, которая здесь некоторым известна, и тогда... вот у меня будет удивительное средство бесить Грушницкого!» (Л, VI, 268, 577). Однако оставить эти слова без разъяснений было невозможно — и Лермонтов вычеркнул весь кусок.

В следующей записи (от 13 мая) доктор Вернер говорит Печорину, что его имя известно княгине: «Кажется, ваша история там <в Петербурге> наделала много шума!» (271). Отметим, что слово «история» служило тогда нередко своего рода шифром: под ним подразумевалось именно политическое обвинение.<sup>81</sup> Дальше Вернер говорит: «Княгиня стала рассказывать о ваших похождениях» и т. д.; в рукописи было сначала: «о какой-то дуэли» (271, 578). Любопытная деталь есть в рукописном тексте «Максима Максимыча» — в том вычеркнутом финале, вместо которого появилось предисловие к «Журналу»; автор говорит, что он переменял в записках Печорина только одно: «поставил Печорин вместо его настоящей фамилии, которая хотя, вероятно, известна» (570). Было, значит, намерение намекнуть читателю на то, что автор записок — лицо достаточно популярное, и популярность эта должна была объясняться, конечно, не каким-нибудь светским скандалом или сплетней, а общественно-политической ролью.<sup>82</sup> В этой связи особое значение имеет и то, что друг Печорина, доктор Вернер, — несомненно, портрет пятигорского доктора Н. В. Майера, тесно связанного с ссыльными декабристами, с Н. П. Огаревым, Н. М. Сатиным, с самим Лермонтовым.<sup>83</sup>

По цензурным причинам Лермонтов не мог сказать яснее о прошлом своего героя, о причинах его появления на Кавказе (для 30-х годов этот край получил почти такое же значение ссыльного района, как Сибирь), о его политических взглядах. Понимающим читателям было достаточно,

<sup>80</sup> См., например, в книге С. Дурылина «„Герой нашего времени“ М. Ю. Лермонтова» (Учпедгиз, М., 1940, стр. 70—71).

<sup>81</sup> Ср. в «Странном человеке» Лермонтова вопрос третьего гостя: «А знаете ли вы историю Арбенкина?» (Л, V, 215). Политический смысл слова «история» вытекает из сказанных до того слов, что Владимир Арбенин «дерзок и всё, что вы хотите» и что, по мнению дядюшки, он «не заслуживает названия дворянина» (214, 215); ср. также рассказ Л. Н. Толстого «Разжалованный» (искаженный цензурой) о «несчастной, глупой истории» (Полное собрание сочинений, т. 3, Гослитиздат, М.—Л., 1935, стр. 83), которая, как видно из рукописного варианта «в крепости» (стр. 276), была вовсе не «глупой» и имела политический характер.

<sup>82</sup> Кстати, указание на замену настоящей фамилии автора записок придуманной фамилией «Печорин» подкрепляет гипотезу о намеренной ее соотносительности с фамилией Онегина.

<sup>83</sup> Литературу о Н. В. Майере см. в очень интересной работе Н. И. Бронштейн «Доктор Майер» («Литературное наследство», кн. 45—46, стр. 473—496).

кроме приведенных намеков, того, что сказано в предисловии к «Журналу»:

«Я поместил в этой книге только то, что относилось к пребыванию Печорина на Кавказе; в моих руках осталась еще толстая тетрадь, где он рассказывает всю жизнь свою. Когда-нибудь и она явится на суд света; но теперь я не смею взять на себя эту ответственность по многим важным причинам» (249).

Первая среди этих «важных причин» — конечно, цензурный запрет. Однако Лермонтов нашел (как нам думается) способ наемкнуть читателям на взгляд Печорина. В конце своего «Журнала» Печорин вспоминает ночь перед дуэлью с Грушницким: «С час я ходил по комнате; потом сел и открыл роман Вальтера Скотта, лежавший у меня на столе: то были „Шотландские пуритане“. Я читал сначала с усилием, потом забылся, увлеченный волшебным вымыслом. Неужели шотландскому барду на том свете не платят за каждую отрадную минуту, которую дарит его книга?» (322). Последней фразы в прижизненных изданиях романа нет — очевидно по требованию духовной цензуры (как и страницей выше в печати отсутствовали слова: «на небесах не более постоянства, чем на земле»; 321). О каких «отрадных минутах» идет речь? Только ли о тех, которые были порождены художественным «вымыслом»?

Надо прежде всего сказать, что Лермонтов думал сначала положить на стол Печорину другой роман В. Скотта — «Приключения Нигеля» (вернее, «Найджеля»), чрезвычайно популярный в России (русский перевод вышел в 1829 году).<sup>84</sup> Д. П. Якубович полагал причиной замены то обстоятельство, что в описании Найджеля есть деталь, сходная с описанием Печорина («в его голосе звучала грусть, даже когда он рассказывал что-нибудь веселое, в его меланхолической улыбке был отпечаток несчастья»);<sup>85</sup> мы думаем, что причина лежит гораздо глубже. «Приключения Найджеля» — чисто авантюрный роман, рассказывающий об удачах и неудачах шотландца в Лондоне, между тем как «Шотландские пуритане» — роман политический, повествующий об ожесточенной борьбе пуритан-вигов против короля и его прислужников. Об этом «знаменитейшем» (как говорит Якубович) романе В. Скотта в «Телескопе» было сказано, что он «имеет всё величие поэмы», что это — «современная Илиада».<sup>86</sup> Главный герой романа — Генри Мортон, сын погибшего на эшафоте героя, спасает вождя вигов, хотя сам к ним не принадлежит; за укрывательство республиканца он арестован, а затем создается положение, вынуждающее его принять участие в гражданской войне на стороне вигов. Это странное и трудное положение составляет предмет размышлений и страданий Мортонна, придавших ему гораздо большее психологическое содержание, чем это свойственно другим героям В. Скотта. Автор сообщает, что обстоятельства сделали его сдержанным и замкнутым, так что никто, кроме самых близких друзей, не подозревал, как велики его способности и как тверд его характер. Он не примыкал ни к одной из партий, разделивших королевство на несколько лагерей, но считать это проявлением ограниченности или безразличия было бы неправильным: «...нейтралитет, которого он так упорно придерживался, коренился в побуждениях совсем иного порядка и, надо сказать, достойных всяческой

<sup>84</sup> См. в статье Д. П. Якубовича «„Капитанская дочка“ и романы В. Скотта» («Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», т. IV—V, 1939, стр. 173—174).

<sup>85</sup> Д. П. Якубович. Лермонтов и Вальтер Скотт. «Известия Академии наук СССР. Отделение общественных наук», 1935, № 3, стр. 270.

<sup>86</sup> «Телескоп», 1831, ч. IV, № 13, стр. 87. В английском подлиннике этот роман называется «Old Mortality» («Старый смертный»); заглавие первого русского перевода — «Шотландские пуритане» (1824) — ведет к французскому: «Les Puritains d'Écosse». Отметим, что в статье о «Герое нашего времени» Белинский упоминает об этом романе (Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 204).

похвалы. Он завязал знакомство с теми, кто подвергался гонениям за свои взгляды, и его оттолкнули нетерпимость и узость владевшего ими сектантского духа. . . Впрочем, душу его еще более возмущали тиранический и давящий всякую свободную мысль образ правления, неограниченный произвол, грубость и распущенность солдатни, бесконечные казни на эшафоте, побоища, учиняемые в открытом поле, размещения войск на постой и прочие утеснения, возлагаемые военными уставами и законами, благодаря которым жизнь свободных людей напоминала жизнь раба где-нибудь в Азии. Осуждая и ту, и другую стороны за разного рода крайности и вместе с тем тяготясь злом, помочь которому он не мог, и слыша вокруг себя то стоны угнетенных, то крики ликующих победителей, не вызывавшие в нем никакого сочувствия, Мортон давно уже покинул бы родную Шотландию, если бы его не удерживала привязанность к Эдит Белленден».<sup>87</sup>

В следующей главе Мортон излагает свою политическую позицию: «Я буду сопротивляться любой власти на свете, — говорит он, — которая тиранически попирает мои записанные в хартии права свободного человека; я не позволю, вопреки справедливости, бросить себя в тюрьму или вздернуть, чего доброго, на виселицу, если смогу спастись от этих людей хитростью или силой».<sup>88</sup> Дело доходит до того, что даже лорд Эвендел, не принадлежащий к партии вигов, должен признаться: «. . . с некоторого времени я начинаю думать, что наши политики и прелаты довели страну до крайнего раздражения, что всяческими насилиями они оттолкнули от правительства не только низшие классы, но и тех, кто, принадлежа к высшим слоям, свободен от сословных предрассудков и кого не связывают придворные интересы».<sup>89</sup>

Вот какие страницы вальтер-скоттовского романа могли увлечь Печорина и заставить его даже забыть о дуэли и возможной смерти; вот за что мог он так горячо благодарить автора! Таким способом Лермонтов дал читателю некоторое представление о гражданских взглядах и настроениях Печорина, который сам говорит, что было ему, верно, назначение высокое: «. . . но я не угадал этого назначения, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений. . .» (321). Накануне дуэли, вызванной «пустыми страстями», Печорин читает политический роман о народном восстании против деспотической власти и «забывается», воображая себя этим Мортоном. Так Лермонтов подтвердил догадливому читателю (по формуле «sapienti sat»), что у Печорина действительно было «высокое назначение» и что были ему знакомы другие «страсти» — те, о которых сказано в «Думе»: «Надежды лучшие и голос благородный Неверием осеянных страстей» и о которых спрашивает Читатель: «Когда же . . . Мысль обретет язык простой и страсти голос благородный?» (II, II, 113, 147). Кстати, слово «страсти» не сходит со страниц печоринского «Журнала», а значение этого слова было в то время и шире, и глубже, чем в наше: под ним подразумевались не только личные, но и гражданские чувства, ведущие к борьбе за идеалы, к подвигам. Н. М. Карамзин утверждал в предисловии к «Истории государства Российского»: «Должно знать, как искони мятежные страсти волновали гражданское общество и какими способами благотворная власть ума обуздывала их бурное стремление» и т. д.<sup>90</sup> Декабрист Никита Муравьев отве-

<sup>87</sup> В. Скотт. Пуритане. Перевод А. С. Бобовича. Под редакцией Б. Г. Рязова, Гослитиздат, М.—Л., 1950, стр. 158.

<sup>88</sup> Там же, стр. 176.

<sup>89</sup> Там же, стр. 278.

<sup>90</sup> Н. М. Карамзин. История государства Российского, т. I. Изд. 2-е, СПб., 1818, стр. IX.

чал на это в 1818 году: «Вообще весьма трудно малому числу людей быть выше страстей народов, к коим принадлежат они сами, быть благоразумнее века и удерживать стремление целых обществ. Слабы соображения наши противу естественного хода вещей... Насильственные средства и беззаконны, и губительны, ибо высшая политика и высшая нравственность — одно и то же. К тому же существа, подверженные страстям, вправе ли гнать за оные? Страсти суть необходимая принадлежность человеческого рода и орудия промысла, не постижимого для ограниченного ума нашего. Не ими ли влекутся народы к цели всего человечества?».<sup>91</sup>

## 6

Всё сказанное подтверждает связь поведения и судьбы Печорина с традициями декабризма — с проблемой личной героики в том трагическом осмыслении, которое было придано ей в 30-х годах. Дело, однако, этим не исчерпывается — и именно потому, что речь идет не о 20-х, а о 30-х годах. Пользуясь выражением Никиты Муравьева, можно сказать, что для исторического понимания фигуры Печорина и всего романа надо выйти из круга политики в узком смысле и вступить в сферу «высшей политики» — в сферу нравственных и социальных идей. Ап. Григорьев заметил в Печорине не только его родство с «людьми титанической эпохи», но и еще одну очень важную черту: «Положим или даже не положим, а скажем утвердительно, что нехорошо сочувствовать Печорину, такому, каким он является в романе Лермонтова, но из этого вовсе не следует, чтобы мы должны были „ротиться и клясться“ в том, что мы никогда не сочувствовали натуре Печорина до той минуты, в которую является он в романе, т. е. стихиям природы до извращения их».<sup>92</sup> Что значат эти слова или, вернее, эта терминология? Кто вспомнит, что Ап. Григорьев уже в начале 40-х годов увлекался идеями утопических социалистов и в особенности некоторыми сторонами учения Фурье,<sup>93</sup> тот сразу увидит источник такой трактовки Печорина.

Выше (в связи с «Княгиней Лиговской») уже говорилось об «экономо-политическом мечтателе» С. А. Раевском и о его влиянии на юного Лермонтова. Н. Л. Бродский пишет: «Заграничные брошюры, книги, газеты, издававшиеся фурьеристами, несмотря на запрет, доходили до Краевского. Журнал „La Phalange“ находился в руках сотрудников его газеты, где в год смерти Шарля Фурье была немедленно перепечатана речь Консидерана памяти своего учителя, появившаяся в октябре 1837 года в этом французском журнале... Кто перевел эту речь Консидерана, неизвестно, но что о системах французских утопических социалистов говорилось в кружке Краевского, что смерть Фурье не осталась незамеченной, нашла быстрый отклик и что Раевский „мечтал“ о будущей экономической организации в духе „нового промышленного и общественного мира или изобретения метода привлекательной индустрии, организованной по сериям, построенной на страстях“, — в этом не приходится сомневаться

<sup>91</sup> «Литературное наследство», кн. 59, 1954, стр. 582—584. В трактате де Сталь «О влиянии страстей на счастье людей и народов» (1796) развивалась мысль, что глубокая страсть непременно связывается с революцией: «Люди, одержимые глубокими страстями, люди пламенного характера являются движущими силами истории, носителями исторического прогресса». Однако жизненный путь таких людей обычно губителен: «Героика с необходимостью переходит здесь в трагедию» (Д. Обломовский и др. Французский романтизм. Гослитиздат, М., 1947, стр. 47).

<sup>92</sup> «Время», 1862, № 11, отд. II, стр. 73.

<sup>93</sup> См. примечания Б. О. Костелянца к произведениям Ап. Григорьева 40-х годов («Комета», «Два эгоизма», «Олимпий Радин») в издании: Ап. Григорьев, Избранные произведения, изд. 2-е, изд. «Советский писатель», Л., 1959, стр. 524—527, 557—564.

после установления факта появления в „Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду“ восторженной статьи о Фурье, написанной фурьеристом и переведенной одним из сотрудников этой газеты». <sup>94</sup> Нет также никакого сомнения, что в середине 30-х годов Лермонтов уже знал об учении Фурье и, в частности, о его «теории страстей», которая получила в России особенное распространение. Е. Н. Михайлова находила, что уже в «Княгине Лиговской» наметилось «характерное для Лермонтова различие „подлинной природы“ человека от извращений, вносимых в нее уродством общественного уклада жизни». Что касается «Героя нашего времени», то Михайлова видит в поведении Печорина власть объективных общественных условий жизни: «Эгоистическая жестокость также является извращением, которое внесено обществом в натуру Печорина». <sup>95</sup>

П. В. Анненков вспоминает, что когда он в 1843 году приехал из Франции в Петербург, то «далеко не покончил все расчеты с Парижем, а, напротив, встретил дома отражение многих сторон тогдашней интеллектуальной его жизни». Он перечисляет книги, которыми зачитывались «целые фаланги русских людей, обрадованных возможностью выйти из абстрактного отвлеченного мышления без реального содержания <т. е. гегельянства> к такому же абстрактному мышлению, но с кажущимся реальным содержанием». Эти книги служили «предметом изучения, горячих толков, вопросов и чаяний всякого рода», и среди них Анненков называет «систему Фурье» (очевидно, «Новый мир») как наиболее распространенную и популярную. <sup>96</sup> Начало этому увлечению (как видно и по письмам, и по воспоминаниям, и по журналам как иностранным, так и русским) восходит к началу 30-х годов, когда особенной популярностью стал пользоваться сен-симонизм. В 1838 году Герцен писал: «Каждая самобытная эпоха разрабатывает свою субстанцию в художественных произведениях, органически связанных с нею, ею одушевленных, ею признанных», — и прибавил там же: «... великий художник не может быть несовременен. Одной посредственности предоставлено право независимости от духа времени». <sup>97</sup> Было бы, конечно, очень странно и даже нелепо, если бы кто-нибудь стал утверждать, что «Герой нашего времени» написан под впечатлением теории страстей Фурье и представляет собою нечто вроде художественной иллюстрации к ней; однако было бы не менее странно, если бы противник взялся доказывать, что творчество Лермонтова (и, в частности, «Герой нашего времени») никак не соотносится с социально-утопическими идеями тех лет и что Лермонтов их не знал или не придавал им никакого значения. Ведь сами эти идеи рождены эпохой и составляют часть ее исторической действительности, ее «субстанции» так естественно, что они в том или другом виде должны были отразиться в художественном произведении, ставящем коренные вопросы общественной и личной морали. Россия 30-х годов, с ее закрепощенным народом и загнанной в ссылку интеллигенцией, была не менее, чем Франция, благодарной почвой для развития социально-утопических идей и для их распространения именно в художественной литературе, поскольку другие пути были для них закрыты. <sup>98</sup>

<sup>94</sup> «Литературное наследство», кн. 45—46, стр. 310.

<sup>95</sup> Е. Михайлова. Проза Лермонтова, стр. 320, 322. Почему-то в книге нет ссылки на статью Н. Л. Бродского.

<sup>96</sup> П. В. Анненков. Литературные воспоминания, Изд. «Academia», Л., 1928, стр. 301—302.

<sup>97</sup> А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. I, 1954, стр. 326—327.

<sup>98</sup> Специального внимания и изучения заслуживает тот факт, что первый французский перевод «Героя нашего времени», сделанный в Париже А. А. Столыпиным (Монго), был напечатан в фурьеристской газете «*Démocratie pacifique*» (с 29 сентября по 4 ноября 1843 года), во главе которой стоял В. Консидеран. В интересном сообщении о Столыпине М. Апукина-Зенгер говорит: «Истинные умоастроения

В 1849 году арестованный по делу петрашевцев Н. Я. Данилевский изложил учение Фурье в виде особой записки. Воспользуемся этим изложением, поскольку в нем мы имеем русский вариант этой системы и поскольку нам в данном случае нужна не столько ее практическая, социально-политическая сторона («фаланстеры»), сколько морально-психологическая.

Человек рожден для счастья — таков исходный пункт рассуждения; самую важную роль в вопросе человеческого счастья играют междучеловеческие отношения. «Для определения законов междучеловеческих отношений имеем мы два источника наблюдений: самого человека и те формы общежития, в которых находим мы его теперь и в которых показывает нам его история. Формы общежития доселе всегда изменялись и по сущности своей могут изменяться еще; природа же человека всегда оставалась постоянною и в своей сущности никак изменяться не может. Следовательно, дабы определить законы гармонического устройства междучеловеческих отношений, должно анализировать природу человека и по требованиям ее устроить ту средину (т. е. среду, — *В. Э.*), в которой она должна проявляться».<sup>99</sup> Отсюда — вывод: анализ должен быть направлен прежде и больше всего на «дейтельные способности» человека. Под «дейтельными способностями» человека (разъясняет далее Н. Я. Данилевский) Фурье понимает «коренные стремления его духа и тела, приводящие в движение всё существо его», т. е. страсти: «Под именем страстей разумеют Фурье и все последователи его причины человеческой деятельности, а вовсе не те воспламенения, те разрушительные порывы чувства, которые, затемняя рассудок, побуждают человека употреблять все средства к их удовлетворению, — на языке Фурье это не страсти, а злоупотребление страстей (*récessives passionnelles*)... Эти дурные чувства являются в человеке или от действительного нарушения его интересов материальных или нравственных, или от чрезмерного развития одной из страстей в ущерб другим».<sup>100</sup>

Данилевский не вполне точно и несколько смягченно излагает ту сторону этой теории страстей, которая имела сугубое значение для литературы 30-х годов: вопрос о «возвращении страстей». Взгляды и проповеди Руссо и его последователей уже не удовлетворяют фурьеристов: дело не в бегстве от цивилизации назад в воображаемый «золотой век», а в борьбе; начинать нужно не с переделки человека, а с переустройства среды. Фурьеристы (Изальге, Лавердан) считают, что нормальные страсти, составляющие природу человека, не могут быть вовсе задавлены: они возвращаются, но в уродливой, искаженной форме. «Уродливое, дисгармоническое в характере человека, в его поступках, в его поведении, на что обращают такое усиленное внимание романтики типа Гюго, Э. Сю, А. Дюма, и является для фурьеристов результатом этого возвращения, этого возмездия. Оно не коренится в „греховной“ природе человека, не связано с его „слабостями“, с его „убожеством“ и „ничтожностью“, как полагает Шатобриан. Уродливое в человеческом характере является для

---

Монго-Столыпина, быть может, навсегда остались бы от нас скрытыми, если бы он не выдал себя с головой, напечатав во время своей поездки в Париж этот перевод в газете „*Démocratie rasifiqué*“ на втором месяце ее существования. Выбор Столыпиным этого органа, конечно, не был случайным... Алексей Столыпин приехал в Париж, несомненно, подготовленный к восприятию проповеди „*Démocratie rasifiqué*“. Известны фурьеристские настроения лермонтовского круга («Литературное наследство», кн. 45—46, стр. 752, 754). Фото с первой страницы (№ 60; от 29 сентября 1843 года), в котором напечатано начало «Героя нашего времени» («*Un Héros du siècle, ou les Russes dans le Caucase. 1-<sup>re</sup> partie. Chapitre 1-<sup>er</sup> Béla*») помещено в «Литературное наследство», кн. 43—44, стр. 159.

<sup>99</sup> Дело петрашевцев, т. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 293.

<sup>100</sup> Там же, стр. 294, 297.

них внешним проявлением нормальных тяготений и стремлений человека, которые, будучи задержаны, заторможены, подавлены случайным и несправедливым расположением людей в классовом обществе, не могут найти себе нормального выхода. Злодеяния, убийства, преступления, всякие разрушительные акты, производимые героями романтических писателей, представляются фюрьеристам особой формой бунта, особого рода реакцией на насилие и гнет, которым подвергается личность со стороны неправильно устроенного общества. Фюрьеристы признают величайшей заслугой таких писателей, как Гюго, Дюма, Бальзак, Сю, глубокое умение вскрыть и обнаружить „возвращение страстей“, эту муть поруганной природы бесчеловечным формам общества». <sup>101</sup> В итоге фюрьеристы реабилитируют страсти и принимают их художественные воплощения даже в самых крайних формах. «Современный театр оправдывает страсть, тогда как старый театр ее осуждал, — говорит Изальтье в статье 1836 года. — Некогда публика имела *Bérénice* <Расина>, теперь она имеет *Antony* <Дюма>. Отныне всякое „возвращение“, печальное или веселое, страшное или шутовское, смешное или кровавое, предстает перед зрителем как могучая манифестация страсти, ставшей святой и законной». <sup>102</sup>

Такова идейная, смысловая основа многих произведений французской литературы 30-х годов, объединенных прозвищами «юной Франции» или «венustовой» словесности. В России несомненным и достаточно выразительным памятником этого движения можно считать, в сущности, только «Маскарад» Лермонтова (конечно, без принудительного четвертого акта). Замечательно, что как раз в 1836 году Изальтье (один из главных критиков в фюрьеристском журнале «*La Phalange*») приветствовал романтическую драму за то, что в ней «ни одно действующее лицо не вызывает ни ненависти, ни насмешки» и что рядом с героем нет «обязательного антагониста прежних времен... Человек находится во враждебных отношениях только с социальной средой». <sup>103</sup> Лермонтовский «Маскарад» написан именно с этим намерением, так что Арбенин, несмотря на совершенное им жестокое преступление, вызывает (или, по замыслу автора, должен вызывать) сострадание едва ли не более сильное (поскольку оно имеет не просто эмоциональный, но и мировоззрительный характер), чем его жертва. Недаром цензура подняла такой вой даже после того, как Лермонтов, по ее требованию, «прибавил» четвертый акт (с появлением Неизвестного и сумасшествием Арбенина). «Драматические ужасы, наконец, прекратились во Франции, — писал цензор Е. И. Ольдекоп, верно указывая адрес первоисточника, — так неужели их хотят ввести к нам?» (Л, V, 743).

В «Герое нашего времени» этих «ужасов» нет, но характерно, что Лермонтов поселил Печорина на Кавказе, окружив особой, могучей природой и сделав его, как он сам говорит, «необходимым лицом пятого акта», когда он нужен для развязки «чужих драм» (Л, VI, 301).

Он — в непрерывном движении, и в каждом новом месте его ждет смертельная опасность. «Я приехал на перекладной тележке поздно ночью», — рассказывает Печорин в «Тамани» (249). Не прошло и суток.

<sup>101</sup> Д. Обломиевский. Французский романтизм, стр. 348. Сходные в своей основе взгляды высказывались уже в трактате м-м де Сталь. «О влиянии страстей»: «Я исследую сначала те страны, где во все времена власть была деспотической... и я покажу, какое влияние на людей должно иметь постоянное подавление их естественных побуждений внешней силой, для которой они не могут найти никакого разумного оправдания» (*Madame de Staël, Oeuvres complètes, t. III, Bruxelles, 1830, p. 14*).

<sup>102</sup> Н. J. Hunt. *Le Socialisme et le romantisme en France. Etude de la presse socialiste de 1830 à 1848*, Oxford, 1935, p. 141. В этой книге подробно освещен вопрос об отражении сен-симонизма и фюрьеризма во французской литературе.

<sup>103</sup> Д. Обломиевский. Французский романтизм, стр. 354.

как он чуть не погиб от руки «ундины»: «Слава богу, поутру явилась возможность ехать, и я оставил Тамань» (260). Следующая повесть начинается словами: «Вчера я приехал в Пятигорск» (260); проходит месяц — и Печорин оказывается перед пистолетом Грушницкого. Судьба его оберегает («Пуля поцарапала мне колено»; 329), но письмо Веры заставляет Печорина вскочить на коня и гнать его во весь дух в Пятигорск. После этого он едет в Кисловодск, расстается с Мери — и через час курьерская тройка мчит его из Кисловодска. Далее Печорин — в крепости у Максима Максимыча («Бэла»), откуда он на две недели приезжает в казачью станицу — и чуть не гибнет от руки пьяного казака. А потом — Петербург, а потом — «Персия и дальше» (245), а потом — смерть по дороге из Персии.<sup>104</sup> Критика правого лагеря имела кое-какие основания удивиться такому беспокойному образу жизни и причислить Печорина к «миру мечтательному» (т. е. утопическому). За всем этим миром сердечных тревог и приключений чувствовались те «страсти», под которыми люди того времени понимали все «деятельные способности» человека. Недаром сам Печорин пришел к убеждению, что «страсти не что иное, как идеи при первом своем развитии» (294).

Социально-утопические идеи были общеевропейской идеологической основой развернувшегося в художественной литературе XIX века «психологизма». Дело тут было не в психологическом анализе самом по себе (это занятие не для искусства, а для науки), а в той новой жизненной задаче, которая родилась в итоге общественных потрясений и военных катастроф. Человек стремится к счастью, т. е. к удовлетворению своих страстей, к «гармонии»: «Отнимем же все вековые предрассудки, страсти существуют в виде врожденных наклонностей, следовательно, нужно искать средства не подавить их, что невозможно, но употребить их на благо человека; а для этого разберем предварительно эти врожденные наклонности, страсти, определим и назовем их, одним словом — *анализируем человека*».<sup>105</sup> Так оказалось, что «история души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа...» (предисловие к «Журналу Печорина»; 249) — боевой лозунг, содержание которого вовсе не ограничивается интимной сферой. Недаром «Герой нашего времени» был сразу воспринят как острый общественно-политический роман.

Особенности русской жизни и истории придали этому художественному направлению сугубо напряженный моральный характер. Со всей силой это сказалось на творчестве Льва Толстого, на той «диалектике души», которую заметил и приветствовал Чернышевский в самых первых его произведениях. Начало этой «диалектики души» (как считал Чернышевский) было положено «Героем нашего времени».

---

<sup>104</sup> Надо отметить, что слова Печорина: «Как только будет можно, отправлюсь, — только не в Европу, избави боже! — поеду в Америку, в Аравию, в Индию» (232) — характерны для последекабристских настроений. Д. В. Веневитинов писал в 1827 году: «Я еду в Персию. Это уже решено. Мне кажется, что там я найду силы для жизни и вдохновения» (Д. В. Веневитинов, Полное собрание сочинений, Изд. «Academia», М.—Л., 1934, стр. 344). В драме В. К. Кюхельбекера «Ижорский» герой говорит:

Игралище страстей, людей и рока,  
Я счастья в странах роскошного Востока  
Искал, в Аравии, в Иране золотом,  
Под небом Индии чудесной.

(В. К. Кюхельбекер. Драматические произведения. Изд. «Советский писатель», Л., 1939, стр. 64).

<sup>105</sup> Дело петрашевцев, т. II, стр. 352 (А. П. Беклемишев. О страстях и возможности сделать труд привлекательным).



Для осуществления поставленной Лермонтовым художественной задачи необходимо было решить важнейший для всей структуры романа вопрос: как будет показана читателю душевная жизнь («история души») героя — путем самораскрытия («исповедально») или при помощи чужого повествования? Каждая из этих форм (тем более при стремлении Лермонтова к естественным, правдоподобным мотивировкам) имела свои преимущества и свои недостатки. Первая форма, «исповедальная», открывала перед героем широкий простор для самоанализа и самозащиты или самооправдания, для иронии и критики или осуждения других, но замыкала окружающий мир пределами субъективного восприятия и при этом делала неопределенной позицию автора или заставляла смотреть на портрет героя как на его собственный автопортрет. Вторая форма вмещала любой внешний материал, любую «действительность» — кроме «истории души», которая могла бы быть обнаружена (и то очень частично) только при помощи ряда условных и наивных мотивировок (вроде подглядывания, подслушивания и т. д.), ослабляющих убедительность и разрушающих художественную иллюзию. Что касается третьей формы, при которой авторское повествование оказывается вне всяких мотивировок и произносится от лица всезнающего, как бы парящего над созданными им самим персонажами, то она пришла в литературу и укрепилась в ней позднее, когда роман вовсе оторвался от повести и сблизился с драмой, так что повествовательная часть превратилась в своего рода ремарки. Эта форма была для Лермонтова невозможна — тем более, что роман был задуман не в виде сплошного и последовательного повествования, а как цикл повестей. Кто же, в таком случае, будет их рассказчиком или рассказчиками? И как сделать, чтобы читатель получил представление о герое и из его собственных признаний («субъективно»), и со стороны («объективно»)?

Такие были или могли быть основные формальные (жанрово-стилистические) проблемы и предпосылки при работе над «Героем нашего времени». Рядом с ними, естественно, возникли проблемы иного рода, уже прямо связанные с сюжетом. Если роман будет составлен из отдельных повестей, значит жизнь героя и история его души будут даны не полно и не последовательно, а фрагментарно; а если так, то нет никакой нужды рассказывать о его прошлом (родители, детство и отрочество, юность и т. д.), как это было сделано, например, в «Княгине Лиговской», и тем более нет никакой необходимости кончать роман смертью героя или трогательным эпилогом, описывающим его благополучную старость в кругу семьи. Необходимо другое: чтобы каждый фрагмент был достаточно содержателен или выразителен, чтобы он открывал в герое те душевные конфликты и противоречия, которые надо показать как «болезни века», как «возвращения» искаженных средою страстей, как подавленную героинку. Значит, надо показать героя в разных ситуациях — не только положительных, но и отрицательных, не только интимных, но и публичных. Иначе говоря, повести, образующие цикл, должны быть разными и по жанрам, и по составу действующих лиц.

Для такого «личного» романа, каким был задуман «Герой нашего времени», проблема окружения имела особое значение: никто не должен равняться с героем или оспаривать у него первенство, но у него должны быть враги и хотя бы один друг, а кроме того, конечно, в его жизни и поведении со всей силой должен сказаться «недуг сердца», порывы «пустых страстей», кончающиеся разочарованием или бессмысленной мезтью. Это было настолько важно и характерно, что чуть ли не каждая повесть цикла должна была содержать какую-нибудь любовную историю.

Однако это еще не всё, что могло быть осознано Лермонтовым заранее как необходимое условие художественной полноты и убедительности задуманного романа. Пушкин мог не бояться, что его Онегин вдруг покажется читателю смешным — перешагнет ту воздушную границу, которая отделяет трагическое от комического. И то у Татьяны промелькнула страшная мысль:

Что ж он? Ужели подражанье,  
Ничтожный призрак, иль еще  
Москвич в Гарольдовом плаще,  
Чужих причуд истолкованье,  
Слов модных полный лексикон?  
Уж не пародия ли он?

(II, VI, 149)

Лермонтов имел гораздо больше оснований бояться такого приговора над своим героем, поскольку Печорин должен был играть трудную и рискованную роль «героя нашего времени» с невыполненным «высоким назначением». Как избежать его от страшной опасности оказаться вдруг смешным или ничтожным? Это было особенно возможным и вероятным в конце 30-х годов, когда, по словам Ап. Григорьева, «Гоголь пел другую поэму, поэму о несостоятельности показного человека, не указывая, впрочем, для души никакой положительной замены. Он неумолимо говорил современному человеку: „Ты, мой любезный, вовсе не герой, а только корчишь героя... Ты не Гамлет, ты — Подколесин: ни в себе, ни в окружающей тебя жизни ты не найдешь отзыва на твои представления о героическом, которые иногда в тебе, как пена, поднимаются“». <sup>106</sup>

Итак, опасность угрожала Печорину не только со стороны читателя, но и со стороны самой литературы, уже бегущей и от так называемого «байронизма», и от так называемого «романтизма», и от так называемого «прекраснодушия», и тем более от «героики», да еще подавленной обстоятельствами. Но Лермонтов считал своей исторической обязанностью или миссией показать русского молодого человека не Хлестаковым и не Подколесиним, а существом сильным, наделенным большими страстями и благородными стремлениями — «чудными обещаниями будущности», как было сказано о Печорине в «Княгине Лиговской» (II, VI, 124). Не только Онегин, но и Чацкий являлся Лермонтову во время работы над «Героем нашего времени»: «В первой молодости моей я был мечтателем», — говорит Печорин. Пусть теперь он причисляет себя к «жалким потомкам, скитающимся по земле без убеждений и гордости» (343), — само это сознание поднимает его над Онегинскими, в языке которых не было и не могло быть слова «убеждение».

Но все-таки как же спасти Печорина от насмешек и пародий? Грибоедову было легче: время было другое. Достаточно было рядом с Чацким поставить Молчалина, чтобы весь пыл негодования был оправдан; а ведь Печорин говорит, что он «в напрасной борьбе» уже истощил «и жар души, и постоянство воли» и что у него нет «ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя истинного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или с судьбою» (343). Какое же право имеет он презирать других и как может автор рассчитывать на сочувствие к своему герою или даже на его оправдание? Одного монолога в демоническом стиле, произнесенного перед лицом влюбленной девушки («Я был готов любить весь мир, — меня никто не понял: и я выучился ненавидеть»; 297), для прозы недостаточно. На помощь пришел Грушницкий: «Говорит он скоро и вычурно: он из тех людей, которые на все случаи

<sup>106</sup> «Время», 1862, № 12, отд. II, стр. 2, 3.

жизни имеют готовые пышные фразы, которых просто прекрасное не трогает и которые важно драпируются в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания... Под старость они делаются либо мирными помещиками, либо пьяницами, — иногда тем и другим. В их душе часто много добрых свойств, но ни на грош поэзии». И, наконец, самое решительное и безошибочное: «Его цель — сделаться героем романа» (263). Хотя это говорит сам герой романа, претендующий на звание «героя нашего времени», но читатель уже побежден: заготовленные им шутки и насмешки обрушиваются на голову нового персонажа, который специально для этого и создан. Удары отведены от героя на его «alter ego» — на его отражение в кривом зеркале. Главная задача была решена. Хотя впоследствии Ап. Григорьев скажет, что Печорин «и так уже одной ногой стоит в области комического»,<sup>107</sup> но только после того, как в литературе появится Тамарин М. В. Авдеева — и то он должен будет признать, что «тревожный тип <так называет Ап. Григорьев Печорина> остается все-таки при всех правах своих на необходимость существования и выражения... попробуйте, — говорит он, — сделать смешным Печорина в ту минуту, когда он бог знает из-за чего играет жизнью с контрабандисткой; бросается в окно головою, чтобы схватить пьяного и рассвирепевшего казака; с адскою холодностью необузданного самолюбия подвергает себя почти верной смерти в дуэли с Грушницким из-за того только, чтобы иметь право сказать ему подлеца; когда он гонится за Верой и, загнавши коня, рыдает в зверином припадке? Увы! даже и тогда трудно сделать его смешным, когда он холодно встречает Максима Максимыча: смешно это было бы в великосветском хлыще, но не в Печорине, который весь съеден анализом».<sup>108</sup>

Если по одну сторону Печорина надо было поставить Грушницкого (как пародию), то по другую необходимо было поставить (всё для той же цели) человека с умной иронией, чтобы отнять у читателя или критика право и на эту возможность. Никто не может упрекнуть автора в преклонении перед своим героем после того, как в романе появился доктор Вернер, недаром прозванный среди пятигорской молодежи Мефистофелем. Если рядом с Грушницким Печорин может показаться замаскированным в гвардейца Демоном, то рядом с Вернером он — нечто вроде Фауста, и почти цитатой из Гете звучат его слова после свидания с Верой: «Уж не молодость ли с своими благотворными бурями хочет вернуться ко мне опять?.. А смешно подумать, что на вид я еще мальчик: лицо хотя бледно, но еще свежо, члены гибки и стройны, густые кудри вьются, глаза горят, кровь кипит...» (280).

Этих двух лиц — Грушницкого и Вернера — вполне достаточно для обрисовки Печорина в пределах его «Журнала», но ведь он должен быть дан не только субъективно. Одно из основных принципиальных отличий нового романа от прежних должно было заключаться в объективной подаче героя — объективной не только в том смысле, что это не будет сплошной «исповедью» (как у Мюссе) или сплошным мемуаром (как, скажем, «Адольф» Констан), но и в том, что в этом романе не будет того условного автора-рассказчика, который, неизвестно почему, знает каждый шаг и даже каждую мысль своего героя. В новом романе дело должно быть поставлено так, чтобы сам автор узнал о существовании своего героя из чужих уст, — положение на первый взгляд очень острое и парадоксальное, но могущее стать вполне правдоподобным для читателя и весьма удобным для писателя при условии удачной мотивировки. Так, в роли рассказчика появился Максим Максимыч, а первой повестью, открываю-

<sup>107</sup> Там же, № 10, отд. II, стр. 8.

<sup>108</sup> Там же, № 12, отд. II, стр. 33.

щей роман, стала «Бэла», представляющая собою сочетание двух разных, взаимно тормозящих действие жанров, из которых один служит мотивировкой для другого.

Надо было иметь большую смелость, чтобы в 1838 году написать повесть, действие которой происходит на Кавказе, да еще с подзаголовком «Из записок офицера о Кавказе». Не один читатель (а тем более критик), увидев это, должен был воскликнуть: «Ох уж эти мне офицеры и этот Кавказ!» Не говоря о потоке кавказских поэм, затопившем литературу, кавказские очерки, «вечера на Кавказских водах», кавказские повести и романы стали в 30-х годах общим местом. В первом томе своего «Современника» (1836) Пушкин как бы подвел итог всей литературе о Кавказе, напечатав, с одной стороны, свое «Путешествие в Арзрум», порывающее с традицией живописно-риторических описаний этого края, а с другой — поместив тут же очерк Султана Казы-Гирея («Долина Ажитугай»), написанный достаточно пышным слогом, который, однако, оправдан происхождением и биографией автора. Сам автор говорит: «...думал ли я, десять лет тому назад, видеть на этом месте русское укрепление и иметь ночлег у людей, которым я грозил враждою, бывши еще дитятею? Все воинские приемы, к которым я приноравливался во время скачек на этом поле, всегда были примером нападения на русских, а теперь я сам стою на нем русским офицером».<sup>109</sup> Взволнованность и приподнятость стиля вполне мотивировались этим своеобразным положением автора, и Пушкин со всей деликатностью отметил это в специальном примечании, как будто отвечая на недоумение читателей:

«Вот явление, неожиданное в нашей литературе! Сын полудикого Кавказа становится в ряды наших писателей; черкес объясняется на русском языке свободно, сильно и живописно. Мы ни одного слова не хотели переменить в предлагаемом отрывке...».<sup>110</sup>

И вот после всего этого появляется повесть «Бэла» да еще с подзаголовком «Из записок офицера о Кавказе».<sup>111</sup> Надо, однако, сказать, что «Путешествие в Арзрум» и послужило, по-видимому, для Лермонтова главным толчком к тому, чтобы, во-первых, навсегда проститься с прежним повествовательным стилем и, во-вторых, создать «гибридный жанр — путевой очерк с вставной драматической новеллой».<sup>112</sup> Вернее, наоборот: Лермонтов скрестил «драматическую» (авантюрную) новеллу с путевым очерком и таким способом не только раздвинул и затормозил сюжет, создав для этого совершенно «естественную» и остроумную мотивировку («я пишу не повесть, а путевые записки», 225), но и нашел новое применение для кавказского путевого очерка, казалось бы, окончательно «закрытого» Пушкиным (характерный для Лермонтова ход). В «Бэле» путевой очерк потерял свое прежнее самостоятельное значение, но возродился как материал для построения сюжета и освежения жанра — факт большого художественного смысла.

<sup>109</sup> «Современник», 1836, т. I, стр. 160.

<sup>110</sup> Там же, стр. 169.

<sup>111</sup> Есть один признак, указывающий на то, что «Бэла» была написана не раньше начала 1838 года. В «Сыне отечества» (1838, т. I, отд. IV, стр. 1—15) напечатан очерк П. А. Бестужева, где читаем: «Если г. Гамба перекрестил Крестовую гору в Mont St. Cristophe («Cristos» — очевидная ошибка, — Б. Э.), то русскому путешественнику стыдно не знать, что Петр I никогда не проходил через Кавказские горы и потому не мог поставить креста на Крестовой горе, как утверждает г. путешественник» и т. д. (13). Надо думать, что Лермонтов отметил в «Бэле» оба этих факта уже по следам Бестужева. О принадлежности очерка не А. А. Бестужеву-Марлинскому (как он подписан в журнале), а его брату Павлу см.: Воспоминания Бестужевых. Редакция, статья и комментарий М. К. Азадовского. Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 700.

<sup>112</sup> В. Виноградов. Стиль прозы Лермонтова. «Литературное наследство», кн. 43—44, стр. 573.

Рассказ начат как будто по-старинке: автор едет как бы навстречу Пушкину — не из Ставрополя в Тифлис, а из Тифлиса к Ставрополю. Они могли бы встретиться на Крестовой горе или на станции Коби.

«Пост Коби находится у самой подошвы Крестовой горы, чрез которую предстоял нам переход, — рассказывает Пушкин. — Мы тут остановились ночевать и стали думать, каким бы образом совершить сей ужасный подвиг: сесть ли, бросив экипажи, на казачьих лошадей или послать за осетинскими волами?..

«На другой день около 12-ти часов услышали мы шум, крики и увидели зрелище необыкновенное: 18 пар тощих, малорослых волов, понуждаемых толпою полунагих осетинцев, насилу тащили легкую венскую коляску приятеля моего О\*\*\* (II, VIII, 453).

Автор «Бэлы» рассказывает о том же самом с таким видом, как будто никакого «Путешествия в Арзрум» в литературе не появлялось:

«Я должен был нанять быков, чтоб втащить мою тележку на эту проклятую гору, потому что была уже осень и гололедица, — а эта гора имеет около двух верст длины.

«Нечего делать, я нанял шесть быков и несколько осетин. Один из них взвалил себе на плечи мой чемодан, другие стали помогать быкам почти одним криком» (II, VI, 204).

Дальше у Пушкина — вершина Крестовой горы с «гранитным крестом» («старый памятник, обновленный Ермоловым») и вид на Койшаурскую долину: «С высоты Гут-горы открывается Койшаурская долина с ее обитаемыми скалами, с ее садами, с ее светлой Арагвой, извивавшейся, как серебряная лента, — и всё это в уменьшенном виде, на дне трехверстной пропасти, по которой идет опасная дорога» (II, VIII, 454). И опять автор «Бэлы» пишет так, как будто он не читал пушкинского «Путешествия»: «И точно, такую панораму вряд ли где еще удастся мне видеть: под нами лежала Койшаурская долина, пересекаемая Арагвой и другой речкой, как двумя серебряными нитями... направо и налево гребни гор, один выше другого... пропасть такая, что целая деревушка осетин, живущих на дне ее, казалась гнездом ласточки», а затем — и «каменный крест», поставленный «по приказанию г. Ермолова» на вершине Крестовой горы (II, VI, 224, 225, 226).

И это еще не всё. В «Максиме Максимыче» автор рассказывает, как он остановился во Владикавказе:

«Мне объявили, что я должен прожить тут еще три дня, ибо „оказия“ из Екатеринограда еще не пришла и, следовательно, отправиться обратно не может... А вы, может быть, не знаете, что такое „оказия“? Это — прикрытие, состоящее из полроты пехоты и пушки, с которым ходят обозы через Кабарду на Владикавказ в Екатериноград» (239).

У Пушкина читаем в самом начале «Путешествия» (поскольку он ехал в обратном Лермонтову направлении):

«На другой день мы отправились далее и прибыли в Екатериноград, бывший некогда наместническим городом.

«С Екатеринограда начинается Военно-грузинская дорога; почтовый тракт прекращается. Нанимают лошадей до Владикавказа. Дается конвой казачий и пехотный и одна пушка. Почта отправляется два раза в неделю и проезжие к ней присоединяются: это называется *оказией*» (II, VIII, 447).

Здесь сходство становится настолько разительным, почти цитатным, что в вопросе: «А вы, может быть, не знаете, что такое „оказия“?» — слышится другой вопрос: «Помните ли вы „Путешествие в Арзрум“ Пушкина?» Это впечатление усиливается неожиданностью и немотивированностью самой вопросительной формы: кто этот «вы» и почему рассказчик, вдруг нарушив повествовательный тон, решил к нему, т. е. к читателю вообще, обратиться с таким вопросом?

Чтобы понять эту особенность исторически и литературно, надо учесть три факта: 1) «Путешествие в Арзрум», напечатанное Пушкиным в ответ на грубую брань и допосы реакционных журналистов, было встречено как политическая ошибка и демонстративно обойдено молчанием;<sup>113</sup> 2) Лермонтов только что вернулся из ссылки за стихотворение на смерть Пушкина и упомянуть в тексте «Бэлы» о его «Путешествии в Арзрум», навлекшем на себя высочайшее недовольство, было невозможно, а между тем, и это 3) автор «Бэлы», как видно из дальнейшего, — писатель, и тем более странным могло показаться умолчание о «Путешествии в Арзрум» при таком совпадении деталей. Конечно, в художественном произведении не принято делать сноски, но делать цитаты или упоминать чужие произведения издавна вполне принято — и Лермонтов, например, цитирует в «Княжне Мери» стихи Пушкина (Л, VI, 308), напоминает о «воспетои некогда Пушкиным» П. П. Каверине (300), а кроме того, цитирует «Горе от ума» Грибоедова (307), вспоминает Гетеву Миньону (256), «Робинзона Крузое» Дефо (265), «Освобожденный Иерусалим» Тассо (308—309). В одном месте (и как раз в том месте «Бэлы», где речь идет о Гуд-горе и пр.) он даже упоминает об «ученом Гамба», авторе «Путешествия» по Кавказу (225), — так что бы стоило ему помянуть здесь своего великого, так недавно и так трагически погибшего учителя, произведение которого (в этом не может быть никакого сомнения!) учтено и отражено в «Бэле» и «Максими Максимыче»?

Если бы Лермонтов писал «Путешествие по Военно-Грузинской дороге» — не сказать о «Путешествии в Арзрум» было бы просто невозможно; в данном случае критика могла пройти мимо этого факта не только потому, что «Путешествие в Арзрум» (а отчасти и имя Пушкина) было почти запретным, но и потому, что описание Военно-грузинской дороги в «Бэле» лишено самостоятельной, очерковой функции и воспринимается либо как общий фон, либо как элемент сюжета («торможение»), либо, наконец, как лирическое отступление, характеризующее душевное состояние автора «Бэлы». При таком положении сходство этого описания с «Путешествием в Арзрум» могло остаться незамеченным или не вызвать удивления просто потому, что оно производило впечатление «общего места», ничем особенно не отличающегося, скажем, от «Путешествия в Арзрум». Однако в своем первом отзыве о «Бэле» (в «Московском наблюдателе», 1839, ч. II, № 4) Белинский выразился так, что в его словах можно видеть намек на пушкинское «Путешествие»: «Вот такие рассказы о Кавказе, о диких горцах и отношениях к ним наших войск мы готовы читать, потому что такие рассказы знакомят с предметом, а не клеветают на него».<sup>114</sup> Обращает на себя внимание, во-первых, множественное число: «такие рассказы», во-вторых (и это главное), в «Бэле», в сущности, нет ни слова об отношениях наших войск к диким горцам, между тем как у Пушкина в первой главе есть страницы, специально этому посвященные («Черкесы нас ненавидят» и т. д.; II, VIII<sub>1</sub>, 449).

Из всего сказанного о сходстве лермонтовских описаний Военно-Грузинской дороги с первой главой «Путешествия в Арзрум» можно и надо

<sup>113</sup> Белинский в рецензии на первый том «Современника» ограничился несколькими словами о «Путешествии в Арзрум», в которых, как нам кажется, отразилась сложность положения: «Статья Пушкина не заключает в себе ничего такого, что бы вы, прочтя ее, могли пересказать, что бы вас особенно поразило, но ее нельзя читать без увлечения, нельзя не дочитать до конца, если начнешь читать» (В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, 1953, стр. 180). Что-то мало похоже на Белинского эта странная, бессодержательная и нескладная оценка! Напомним, что «Путешествие в Арзрум» не вошло ни в посмертное издание сочинений Пушкина (1838—1841), ни в издание под редакцией П. В. Анненкова (1855—1857).

<sup>114</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. III, 1953, стр. 188.

сделать один существенный историко-литературный вывод: эти страницы «Бэлы» и «Максима Максимыча» написаны Лермонтовым так, чтобы они напомнили о «Путешествии в Арзрум», как дань памяти великого писателя. Прибавим, что «Путешествие в Арзрум», по-видимому, сыграло в творчестве Лермонтова особенно значительную роль, открыв новые стилистические (повествовательные) перспективы для русской прозы. Тем самым мы совершенно не можем согласиться с традиционным толкованием, согласно которому Лермонтов «уличает» Пушкина в недостаточной точности изображения и «с беспощадным реализмом разоблачает иронический гиперболизм пушкинского стиля, прикрывающий... незнание функциональной семантики быта».<sup>115</sup> И всё это только потому, что у Пушкина коляску О\*\*\* везут «18 пар... волов» (а бричку графа Мусина-Пушкина — даже «целое стадо волов»; 453), между тем как у Лермонтова всего шесть быков (а тележку Максима Максимыча тащит только четверка). Так ведь Максим Максимыч недаром и говорит: «Ужасные бестии эти азиаты!.. Быки-то их понимают; запрягите хоть двадцать, так коли они крикнут по-своему, быки всё ни с места» (Л, VI, 205). Это же сказано не для разоблачения «пушкинского гиперболизма», а как раз наоборот — как будто специально для того, чтобы объяснить эту арифметическую разницу: одно дело — господа штатские графы (кого же и надувать, как не их!), а совсем другое — местные военные «кавказцы» вроде Максима Максимыча.

## 8

История Бэлы рассказана Максимом Максимычем, но только после того, как его спутник решил «вытянуть из него какую-нибудь историйку» (208); притом он рассказал ее в три приема (да еще со вставками больших монологов — Казбича и Печорина): 1) от начала («вот изволите видеть, я тогда стоял в крепости за Терекон с ротой»), кончая словами: «Мы сели верхом и ускакали домой» (208—215); 2) от слов: «Ну уж нечего делать! начал рассказывать, так надо продолжать», кончая: «Да, они были счастливы!» (и добавление о гибели отца Бэлы; 215—222) и 3) от слов: «Ведь вы угадали» до последнего абзаца («В Коби мы расстались с Максимом Максимычем»; 228—238). Большое вступление заполнено рассказом автора о знакомстве с Максимом Максимычем и об их совместной ночевке в сакле по дороге на Гуд-гору. Большая пауза между второй и третьей частью «историйки» заполнена описанием подъема на Гуд-гору с видом Койшаурской долины, спуска с Гуд-горы, подъема на Крестовую гору, спуска с нее и, наконец, новой ночевки в сакле на станции Коби. Ко всему этому надо добавить, что действительным рассказчиком или автором истории Бэлы является не Максим Максимыч, а «ехавший на перекладных из Тифлиса» (203) писатель, поскольку он, по его же словам, воспользовавшись задержкой во Владикавказе, «вздумал записывать рассказ Максима Максимыча о Бэле, не воображая, что он будет первым звеном длинной цепи повестей...» (239). Вот какой сложной оказывается при близком рассмотрении конструкция, кажущаяся при чтении столь естественной и легкой.

Благодаря такой конструкции и искусству, с которым она сделана, жанр вещи освежается, а сюжет обогащается новыми смысловыми оттенками. Белинский был совершенно прав, когда откровенно высказал свое удивление (эта способность к удивлению составляет одно из его замечательных достоинств как критика): «Да и в чем содержание повести? Русский офицер похитил черкешенку, сперва сильно любил ее, но скоро

<sup>115</sup> В. Виноградов. Стиль прозы Лермонтова, стр. 580.

охладел к ней; потом черкес увез было ее, но, видя себя почти шойман-ным, бросил ее, нанеши ей рану, от которой она умерла: вот и всё тут. Не говоря о том, что тут очень немного, тут еще нет и ничего ни поэтического, ни особенного, ни занимательного, а всё обыкновенно, до пошлости, истерто». Ответ Белинского неясен и слишком отвлечен: «Художественное создание должно быть вполне готово в душе художника прежде, нежели он возьмется за перо... Он должен сперва видеть перед собой лица, из взаимных отношений которых образуется его драма или повесть. Он не обдумывает, не расчисляет, не теряется в соображениях: всё выходит у него само собою, и выходит так, как должно».<sup>116</sup> Это, конечно, просто неверно и притом никак не отвечает на поставленный вопрос. Художник, конечно, очень «обдумывает» и очень «расчисляет», и часто приходит в отчаяние, и еще чаще вычеркивает то, что написал, и пишет заново — и всё это для того, чтобы добиться от слов и их сочетаний новых, не стертых, не ходячих значений и смыслов. В стихах этому содействуют ритм и связанные с ним семантические воздействия на слово, в прозе (особенно в романе) это достигается не столько стилистической, сколько сюжетно-конструктивной разработкой фабульных схем, сцеплением разных сцен и эпизодов, созданием содержательных и свежих мотивировок.

В «Бэле» это сделано с удивительным мастерством. История черкешенки рассказана человеком, который и по своему положению, и по характеру, и по привычкам, и по возрасту мог быть только наблюдателем, но близко принимающим к сердцу всё происходящее. Он даже несколько «завидовал» Печорину («мне стало досадно, что никогда ни одна женщина меня так не любила»; 222) — и этим достаточно мотивирована лирическая окраска всего его рассказа. Если же его речь (как отмечали многие, начиная с юного Чернышевского<sup>117</sup>) не всегда удерживается в рамках «штабс-капитанской» лексики, то ведь достаточной мотивировкой для этого «противоречия» служит то, что весь рассказ Максима Максимыча дан в «записи» автора, в задачу которого вовсе не входила точная передача его лексики. Всё дело в том, что Лермонтову надо было, с одной стороны, сохранить тональную разницу двух рассказчиков, а с другой — создать единство авторского повествовательного стиля, не дробя его на отдельные языки: «едущего на перекладных» писателя, старого штабс-капитана, разбойника Казбича, мальчишки Азамата, Бэлы и самого Печорина (слова которого, по выражению Максима Максимыча, «врезались» у него в памяти). Эта задача решена тем, что в речи каждого из перечисленных лиц есть индивидуальные языковые «сигналы», дающие ей необходимую тональную или тембровую окраску, а вещь в целом все-таки звучит как произведение одного автора — того самого, который «вытянул историйку» из Максима Максимыча и потом «записал» ее. Таким образом, «обыкновенная до пошлости» история о похищенной русским офицером черкешенке пропущена через призму с несколькими гранями, благодаря чему она доходит до читателя в виде многоцветного смыслового спектра.

Кроме этой сложной повествовательной структуры, придающей словам новые смысловые оттенки, рассказ о Бэле, как мы уже отмечали, представляет собою сложную сюжетно-жанровую структуру, при которой авантюрная новелла оказывается входящей в «путешествие», и, наоборот, «путешествие» входит в новеллу как тормозящий ее изложение элемент, делающий ее построение ступеньчатым. Сделано это при помощи самых

<sup>116</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 218.

<sup>117</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. I, Гослитиздат, М., 1939, стр. 59.



простых и естественных мотивировок, так что получается впечатление, будто рассказ течет «собственной силою, без помощи автора».<sup>118</sup> Только в одном месте Лермонтов решил разрушить эту иллюзию и дать читателю почувствовать силу самого искусства. «Да, они были счастливы!» — говорит Максим Максимыч. «Как это скучно!» — цинично восклицает (несомненно, вместе с читателем) его слушатель (222). Идет подробное, медленное описание подъема на Гуд-гору и спуска с нее, сделанное на основе читательского нетерпения и потому заставляющее с надеждой всматриваться в каждую деталь (а это-то и нужно писателю!), пока, наконец, терпение не истощается — и в этот момент «ложной коды» с полуфинальным афоризмом («и если б все люди побольше рассуждали, то убедились бы, что жизнь не стоит того, чтоб об ней так много заботиться»; 225), в момент сюжетного затишья раздается внезапный, оглушительный вопрос: «Но, может быть, вы хотите знать окончание истории Бэлы?» (225). Кто задает этот вопрос и к кому он обращен? Может быть, это Максим Максимыч спрашивает своего слушателя? Нет, это сам автор подал голос своему читателю, с которым он до сих пор не вел никаких разговоров, и ему же адресован несколько игривый ответ: «Во-первых, я пишу не повесть, а путевые записки; следовательно, не могу заставить штабс-капитана рассказывать прежде, нежели он начал рассказывать в самом деле. Итак, погодите или, если хотите, переверните несколько страниц, только я вам этого не советую...» (225). В сущности, это почти то же, что и у Бестужева в «Испытании», но с той разницей, что там это торможение подано в чистом виде и потому лишено жанрового значения, а здесь оно выступает в гораздо более серьезной функции — как результат «гибридности», которая придает всему сюжету новую смысловую и эмоциональную окраску.

Именно здесь, среди этой длительной «географической» паузы, автор «Бэлы» говорит одну многозначительную фразу, бросающую некоторый дополнительный свет на его личность и тем самым на весь роман. Спуск с Крестовой горы был труден: «Лошади измучились, мы продрогли; метель гудела сильнее и сильнее, точно наша родимая, северная; только ее дикие напевы были печальнее, заунывнее. „И ты, изгнанница, — думал я, — плачешь о своих широких, раздольных степях! Там есть где развернуть холодные крылья, а здесь тебе душно и тесно, как орлу, который с криком бьется о решетку железной своей клитки“» (226—227). Что значит слова: «И ты, изгнанница»? Кто же еще здесь изгнанник, плачущий о северных степях? Очевидно, сам автор «Бэлы», который скоро (в апреле 1840 года) повторит это, обращаясь к тучам: «Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники» (Л, II, 165). Итак, «едущий на перекладных из Тифлиса» писатель — вовсе не «странствующий офицер», как принято его называть в работах о «Герое нашего времени», а высланный, и едет он, по-видимому, не в Петербург, а всего-навсего в Ставрополь, как и Максим Максимыч («Мы с вами попутчики, кажется?»; Л, VI, 204). А заодно — и еще вопрос: офицер ли он? Раньше это было ясно, поскольку в подзаголовке к «Бэле» стояло: «Из записок офицера о Кавказе»; но затем подзаголовок был снят, а в текстах «Бэлы» и «Максима Максимыча» нет ни одного прямого указания или признака в пользу этого. Максим Максимыч говорит о себе точно и ясно: «Теперь считаюсь в третьем линейном батальоне. А вы, смею спросить?» Автор пишет: «Я сказал ему» (205) — и всё. Осетины обступили автора и требовали на водку; из слов Максима Максимыча следует, что они твердили: «офицер, дай на водку», но он же говорит: «и хлеба по-русски назвать не умеют» (205), — значит, слово «офицер» они употребляют во всех слу-

<sup>118</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 220.

чаях. Один из извозчиков, оказавшийся «русским ярославским мужиком», обращаясь к автору, называет его просто «барином» («И, барин! Бог даст, не хуже доедем»; 225). В диалогах автора с Максимом Максимычем нет ничего специфически военного; наоборот, на вопрос автора: «Вы, я думаю, привыкли к этим великолепным картинам?» — штабс-капитан отвечает так, как будто с ним беседует штатский: «Да-с, и к свисту пули можно привыкнуть», на что следует тоже достаточно типичная для штатского реплика: «Я слышал, напротив, что для иных старых воинов эта музыка даже приятна» (224).

Всё это совсем не значит, что «едуший на перекладных из Тифлиса» — на самом деле не офицер, но это значит, что его «офицерство» оказалось фактически ненужным для сюжета, а временами даже как будто мешающим ему, т. е. характеру отношений и разговоров между штабс-капитаном и его спутником. Нужным и важным оказалась не военная его профессия, а писательская: именно она внесена и крепко впаяна в самый текст и «Бэлы», и «Максима Максимыча». Очень знаменательно, что предисловие к «Журналу Печорина», написанное от лица того же «офицера», не содержит в себе ни одного намека на его военное звание и ни малейшего подходящего признака, а его связь с литературой обнаруживается почти в каждой фразе. Чем же объяснить всё это? Думается, что объяснение нужно искать в мотивировочной сфере романа. Необходимо было сделать основного рассказчика «Бэлы» и «Максима Максимыча» литератором и так же необходимо было, по характеру самого замысла, поместить этого литератора на Кавказе и сделать его спутником штабс-капитана. Военная профессия была самой простой и правдоподобной для того времени мотивировкой этой второй «необходимости», между тем как появление на Кавказе штатского литератора и его быстрое сближение с Максимом Максимычем потребовали бы специальной и довольно подробной биографической мотивировки, в художественном смысле лишней и противоречащей лаконизму повествования.

Ко всему, что было сказано о писательской профессии рассказчика «Бэлы» и «Максима Максимыча», надо еще прибавить, что эта профессия очень пригодилась для решения одной из важнейших задач романа: где-то надо было нарисовать портрет героя — тем более «героя нашего времени». Из традиционной и, в сущности, не всегда нужной обязанности задача эта в данном случае приобрела новый и важный идейный смысл, поскольку история, рассказанная в «Бэле», возбуждает чрезвычайный интерес к Печорину как к личности. В этом — одно из крупнейших художественных достижений Лермонтова. Мало того, для портрета героя найдена блестящая по остроумию и правдоподобию (а следовательно, и по убедительности) мотивировка — тем, что «едуший на перекладных» литератор, только что выслушавший историю Бэлы, сталкивается лицом к лицу с самим Печориным. Естественно, что он пристально всматривается в каждую черту, следит за каждым движением этого «странного» (по словам штабс-капитана) человека. И вот рисуется портрет, в основу которого положено новое представление о связи внешности человека с его характером и психикой вообще — представление, в котором слышны отголоски новых философских и естественных теорий, послуживших опорой для раннего материализма (в этом смысле очень симптоматична фигура доктора Вернера). Характерно, например, появление в это время в Казанском университете профессора Е. Ф. Аристова (1806—1875), автора таких работ, как «О значении внешности человека» или «О телосложениях».<sup>119</sup>

<sup>119</sup> Обзорные преподаваний в Казанском университете на 1846—1847 учебный год, Казань, 1846, стр. 3—18 (вторая пагинация); «Ученые записки, издаваемые Казанским университетом», 1853, кн. II, стр. 3—45. Е. Ф. Аристов добился того, что анатомия «сделалась любимейшею наукою студентов всех факультетов» («Известия Казанского университета», 1876, т. XII, № 1, стр. 197).

Лермонтов определяет психику Печорина на основании его рук, походки, морщин, цвета волос в соотношении с цветом усов и бровей. Материалистическая основа этого портрета демонстративно подчеркнута сравнением последней детали с признаками породы у белой лошади. Несомненно влияние этого замечательного (по своему методу) портрета на одном из первых портретных опытов Льва Толстого. В черновой редакции «Детства» Толстой набросал портрет матери и сопровождал его следующим теоретическим комментарием, отражающим, вероятно, и знакомство со взглядами казанского ученого: «Я нахожу, что то, что называют выражением, не столько заметно в лице, сколько в сложении. Например, я всё называю аристократическим сложением, не нежность и сухость рук и ног, но всё: линии рук, bras,<sup>120</sup> плеч, спины, шеи... Я отличаю по сложению людей добрых, злых, хитрых, откровенных и особенно людей, понимающих и не понимающих вещи».<sup>121</sup>

Итак, «Бэла» и «Максим Максимыч» дают полную экспозицию героя: от общего плана («Бэла») сделан переход к крупному, — теперь пора перейти к психологической разработке. После «Бэлы» Печорин остается загадочным; критический тон штабс-капитана («Что за диво! Скажите-ка, пожалуйста... вы вот, кажется, бывали в столице, и недавно: неужто тамошняя молодежь вся такова?»; 232) не ослабляет, а наоборот, усиливает эту загадочность, внося в его портрет черты несколько вульгарного демонизма. «Тамань» вмонтирована в роман (хотя по своему происхождению, как мы уже говорили, была написана, по-видимому, вне прямой связи с ним) как психологическое и сюжетное «противоядие» тому, что получилось в итоге «Бэлы» и «Максима Максимыча». В «Тамани» снимается налет наивного «руссоизма», который может почудиться читателю в «Бэле». Правда, уже в «Бэле» Печорин приходит к выводу, что «любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни, невежество и простосердечие одной так же надоедают, как и кокетство другой» (232), но это можно отнести как раз за счет «демонизма»; в «Тамани» герой, погнавшийся было опять<sup>122</sup> за «любовью дикарки», терпит полное фиаско и оказывается на краю гибели. «Ундина» оказывается подругой контрабандиста — и этот мир своеобразных хищников не имеет ничего общего с руссоистскими идиллиями «естественного человека».

В. В. Виноградов сделал интересное и плодотворное сопоставление «Тамани» с «Ундиной» Жуковского и пришел к выводу, что эта повесть Лермонтова — реалистически перелицованная повесть о «деве на скале».<sup>123</sup> К этому надо прибавить, что «разоблачению» подвергся в ней не только старый романтический сюжет, но и сам Печорин. Как мы уже говорили, в рукописной (и журнальной) редакции его поведение в Тамани было в значительной степени оправдано «любопытством» литератора, собирающего материал; снятие этой мотивировки сильно ухудшило его положение и придало заключительной фразе: «Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих» (260) — оттенок пошловатого дендизма. Лермонтов, как мы видели, колебался в отношении этого финала. Последний текст (в отдельном издании) рисует Печорина раздраженным, поскольку новая «дикарка», в противоположность Бэле, просто одурачила его. Он впадает в «демонизм», но уже совершенно необудительный, и Лермонтову

<sup>120</sup> Рука (от плеча до кисти) (франц.).

<sup>121</sup> Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 1, ГИЗ, М.—Л., 1928, стр. 105.

<sup>122</sup> Это «опять» относится к порядку чтения; хронологически события, рассказанные в «Тамани», предшествуют «Бэле»; однако при таком расположении фактов поведение Печорина в «Бэле» было бы гораздо менее убедительным.

<sup>123</sup> «Литературное наследство», тт. 43—44, стр. 594—597.

было важно вставить «Тамань» именно для того, чтобы внести в понятие «героя нашего времени» черту иронии.

Совершенно естественно, что после такого фиаско Печорин оставляет мир «дикарок» и возвращается в гораздо более привычный и безопасный для него мир «знатных» барышень и барынь. Так совершается переход от «Тамани» к «Княжне Мери». Эта вещь была выше уже достаточно проанализирована с точки зрения ее значения и смысла в романе. Здесь линия Печорина («кривая» его поведения), опустившаяся в «Тамани», поднимается, поскольку читатель знакомится уже не только с поступками Печорина, но и с его думами, стремлениями, жалобами — и всё это заканчивается многозначительным «стихотворением в прозе», смысл которого выходит далеко за пределы мелкой возни с княжной Мери и с Грушницким: «Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига: его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится, как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное солнце...» (338). Однако больших битв и бурь ему не дожидаться — и самое большее, что он опять, как это было уже не раз, окажется на краю гибели — и не погибнет.

Так мы переходим к «Фаталисту» — рассказу, который в книге о Лермонтове (а не об истории русского романа) мог бы быть предметом особого исследования. Как за портретом Печорина стоит целая естественно-научная и философская теория, так за «Фаталистом» скрывается большое философско-историческое течение, связанное с проблемой исторической «закономерности», «необходимости» или, как тогда часто выражались, «судьбы», «провидения». Это была одна из острейших декабристских тем (см. у Рыльева, А. Бестужева, Н. Муравьева и др), научным обоснованием которой служили работы французских историков — О. Тьерри, Баранта, Тьера.<sup>124</sup> А. А. Бестужев, например, противопоставляя «Историю русского народа» Н. А. Полевого труду Карамзина, писал: «Напутствуемый Барантом, Тьерри, Нибуром, Савиньи, он дорывался смыслу не в словах, а в событиях, решал не по замыслам, а по следствиям; словом, подарил нас начатками истории, достойной своего века».<sup>125</sup> Лермонтов, конечно, знал сочинения и взгляды этих французских историков и, главное, понимал всю серьезность и всё значение этих взглядов не только для исторической науки, но и для жизни, для ежедневного решения самых основных вопросов поведения и борьбы. Достаточно вспомнить, какое важное место отведено теме «судьбы» или «рока» в лирике Лермонтова, в его поэмах (вплоть до «Мцыри», написанного одновременно с окончанием «Героя нашего времени») и драмах («Маскарад»).

Не удивительно поэтому, что вопрос о «судьбе» или «предопределении» оказался темой заключительной повести; удивительно или, вернее, замечательно то, как обошелся Лермонтов с этой философской темой, сделав ее сюжетом художественного произведения. Не отвергая значения самой проблемы, он берет ее не в теоретическом («метафизическом») разрезе, а в психологическом — как факт душевной жизни и поведения человека — и делает совершенно неожиданный для «теоретика», но абсолютно убедительный практический (психологический) вывод:

«Я люблю сомневаться во всем: это расположение ума не мешает решительности характера — напротив; что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь!» (347).

<sup>124</sup> См.: Б. Г. Рейзов. Французская романтическая историография (1815—1830). Изд. Ленинградского гос. университета, 1956; ср.: С. С. Волк. Исторические взгляды декабристов. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958 (особенно стр. 136—142).

<sup>125</sup> А. А. Бестужев-Марлинский, Сочинения, т. II, 1958, стр. 597.

Фатализм здесь повернут своей противоположностью: если «предопределение» (хотя бы в форме исторической закономерности) действительно существует, то сознание этого должно делать поведение человека тем более активным и смелым.<sup>126</sup> Вопрос о «фатализме» этим не решается, но обнаруживается та сторона этого мировоззрения, которая приводит не к «примирению с действительностью», а к «решительности характера» — к действию. Таким истинно художественным поворотом философской темы Лермонтов избавил свою заключительную повесть от дурной тенденциозности, а свой роман — от дурного или мрачного финала.

Повесть «Фаталист» играет роль эпилога, хотя (как это было и с «Таманью») в порядке событий рассказанное здесь происшествие вовсе не последнее: встреча с Максимом Максимычем и отъезд Печорина в Персию происходит гораздо позднее. Эпилогом в этом смысле пришлось бы считать предисловие к «Журналу Печорина», поскольку там сообщено о смерти героя и подведены некоторые итоги его жизни. Однако такова сила и таково торжество искусства над логикой фактов — или иначе: торжество сюжетосложения над фабулой. О смерти героя сообщено в середине романа — в виде простой биографической справки, без всяких подробностей и с ошеломляющим своей неожиданностью переходом: «Это известие меня очень обрадовало» (248). Такое решение не только освободило автора от необходимости кончать роман гибелью героя, но дало ему право и возможность закончить его мажорной интонацией: Печорин не только спасся от гибели, но и совершил (впервые на протяжении романа) общепользительный и смелый поступок, притом не связанный ни с какими «пустыми страстями»: тема любви в «Фаталисте» выключена вовсе. Благодаря своеобразной «двойной» композиции (об этом говорилось раньше) и фрагментарной структуре романа герой в художественном (сюжетном) смысле не погибает: роман заканчивается перспективой в будущее — выходом героя из трагического состояния бездейственной обреченности («я... смелее иду вперед»; 347). Вместо траурного марша звучат поздравления офицеров с победой над смертью — «и точно, было с чем!», — признается сам герой (347). Заключительный мирный разговор Печорина с Максимом Максимычем вносит в финал романа еще и ироническую улыбку: «фаталистом» оказывается вдруг не столько Печорин, сколько Максим Максимыч («видно, уж так у него на роду было написано»), но без любви к «метафизическим прениям» (347). Тем самым к концу романа они до некоторой степени, хотя и с противоположных сторон, сошлись во взглядах на жизнь: ведь Печорин тоже не любит «останавливаться на какой-нибудь отвлеченной мысли» (343).

Во втором отдельном издании «Героя нашего времени» (1841) появилось особое предисловие автора — ответ Лермонтова на критические статьи, в которых Печорин рассматривался как явление порочное, навеянное влиянием Запада, не свойственное русской жизни. В истории русского романа эти статьи (С. П. Шевырева, С. А. Бурачка) не сыграли никакой роли, поэтому и останавливаться на них здесь не имеет смысла. В самом же предисловии Лермонтова очень важны слова о том, что публика

<sup>126</sup> Очень близко к этому поставлен вопрос и в «Воине и мире» Льва Толстого: «В чем состоит фатализм восточных? — рассуждает он в черновой редакции эпилога. — Не в признании закона необходимости, но в рассуждении о том, что если всё предопределено, то и жизнь моя предопределена свыше и я не должен действовать... Наше воззрение не только не исключает нашу свободу, но непоколебимо устанавливает существование ее, основанное не на разуме, но на непосредственном сознании» (Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 15, Гослитиздат, М., 1955, стр. 238, 239).

«не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения», и что его роман испытал на себе «несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов» (203). Это явный намек на то, что в романе есть какой-то второй, не высказанный прямо или недоговоренный смысл. Надо полагать, что этот второй смысл, ощущаемый на всем протяжении романа, начиная с его заглавия, заключается в его общественно-исторической теме — в трагедии русской дворянской интеллигенции последекабристского периода. Лермонтов мог только намекать на это; вполне понять эти намеки могли немногие современники, говорить же о них вслух не мог никто. Чтобы понять предисловие к роману (Ап. Григорьев назвал его «удивительным»), надо было, по словам Белинского, читать «между строками»;<sup>127</sup> это, в сущности, относится и ко всему роману. Характерно, однако, что реакционная критика (во главе с венчаным судьей) напала на «Героя нашего времени» именно как на общественно-политический роман, будто бы содержащий клевету на русского человека. К сожалению, слишком многое (и иногда самое важное) Лермонтову пришлось обойти молчанием, приглушить или так зашифровать, что критики другого лагеря и качества не всё заметили, услышали или отгадали. Ю. Ф. Самарин, например, хотя и был дружен с Лермонтовым, позволил себе записать в своем дневнике от 31 июля 1841 года (узнав о его гибели) следующие странные, но, видимо, распространенные тогда суждения: «Он умер в ту минуту, как друзья нетерпеливо от него ожидали нового произведения, которым он расплатился бы с Россиею... На нем лежит великий долг, его роман — „Герой нашего времени“. Его надлежало выкупить, и Лермонтов, ступивши вперед, оторвавшись от эгоистической рефлексии, оправдал бы его и успокоил многих».<sup>128</sup> На оценках и истолковании романа сказалась острота позиции, которую занимал Лермонтов, и тем более — острота поднятых им проблем. Роман был прочитан с пристрастием — не столько как художественное произведение, сколько как своего рода памфлет. Даже Герцен сказал в 1868 году, что Лермонтов «умер в безвыходной безнадежности печоринского направления, против которого восставали уже и славянофилы, и мы».<sup>129</sup> Это, конечно, неверно, и в отношении к Лермонтову, и в отношении к Печорину, и мы лишний раз убеждаемся, что великие произведения искусства далеко не всегда в полной мере и во всей глубине оцениваются современниками, а раскрываются постепенно, вместе с ростом народа, с его историей.

Белинский выше и вернее всех оценил художественную сторону «Героя нашего времени», но кое-что в идейном замысле романа в целом, и особенно в фигуре Печорина, осталось вне его восприятия, поскольку круг его идей и настроений был иным. Но Белинский понял силу заложенных в этом романе смыслов и, не в пример Ю. Ф. Самарину, написал в рецензии на второе издание «Героя нашего времени» следующие замечательные слова: «Беспечный характер, пылкая молодость, жадная впечатлений бытия, самый род жизни, — отвлекали его от мирных кабинетных занятий, от уединенной думы, столь любезной музам; но уже кипучая натура его начала устаиваться, в душе пробуждалась жажда труда и деятельности, а орлиный взор спокойнее стал вглядываться в глубь жизни. Уже затевал он в уме, утомленном суетою жизни, создания зрелые; он сам говорил нам, что замыслил написать романтическую трилогию, три романа

<sup>127</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, 1954, стр. 455.

<sup>128</sup> Э. Г. Герштейн. Отклики современников на смерть Лермонтова. В кн.: М. Ю. Лермонтов. Статьи и материалы. Соцэкгиз, М., 1939, стр. 68.

<sup>129</sup> А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. XX, кн. 1, Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 347.

из трех эпох жизни русского общества (века Екатерины II, Александра I и настоящего времени), имеющие между собою связь и некоторое единство, по примеру куперовской тетралогии, начинающейся „Последним из могикан“, продолжающейся „Путеводителем в пустыне“ и „Пионерами“ и оканчивающейся „Степями“...»<sup>130</sup>

Думается, что Белинский привел эти заглавия куперовских романов не для того, чтобы просто напомнить их читателям, а для того, чтобы дать им точнее понять, каков был замысел Лермонтова: «Последние из могикан» — это дворянство екатерининской эпохи; «Путеводитель по пустыне» и «Пионеры» — это роман о декабристах, в котором должны были появиться Грибоедов и Ермолов; «Степи» — это николаевская эпоха. В «Войне и мире» этот замысел частично осуществился (как в истории непременно осуществляется всё органическое, живое); что же касается «Героя нашего времени», то он, вопреки мнениям Самарина, Шевырева и других, оказался волшебным зерном, из которого в дальнейшем вырос русский психологический роман.



<sup>130</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, стр. 455.

# Г О Г О Л Ъ

## РУССКИЙ РОМАН 40<sup>х</sup> — НАЧАЛА 50<sup>х</sup> ГОДОВ

### ГЛАВА I

#### «МЕРТВЫЕ ДУШИ»

##### 1

«Мертвые души» писались в то время, когда роман постепенно выдвигался на первое место в русской литературе.

Уже с середины 30-х годов Гоголь разглядел в русской прозе, в прозаических повестях и романах «атомы каких-то новых стихий», еще бледных, неопределенных, но уже представляющих собой «зарождение чего-то оригинального, колоссальное, может быть, совершенно новое, неслыханное в Европе, поток, предвещающий законодательство России в литературном мире, что должно осуществиться непременно, потому что стихии слишком колоссальны и рамы для картины сделаны слишком огромны».<sup>1</sup>

Эта характеристика русской прозы, перспектив расцвета русского романа, его будущего мирового значения оказалась, поистине, пророческой.

На долю Гоголя выпало и практическое осуществление своего предсказания. «Мертвые души» — действительно колоссальный и совершенно новый русский прозаический роман из современной жизни.

«Мертвые души» — не первый опыт Гоголя в области романа. Еще в период работы над «Вечерами на хуторе близ Диканьки» он писал исторический роман из прошлого Украины «Гетьман» (1830—1832); роман, правда, не был закончен.<sup>2</sup> Вслед за этим Гоголь создает «Тараса Бульбу» (1833—1834) — своеобразную русскую историческую повесть-эпопею.

Опыт реалистического изображения истории, при всей специфичности «Тараса Бульбы», не мог не сказаться и на произведениях о современной жизни. Со времени Вальтера Скотта, создавшего исторический роман, принцип историзма проникает в изображение современности; историзм становится необходимым условием реалистического искусства. Пушкин,

---

<sup>1</sup> Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 539. Все последующие ссылки на это издание (тт. I—XIV, 1937—1952) даются в тексте так: (Г, том, страница).

<sup>2</sup> См.: М. Б. Храпченко. Творчество Гоголя. Изд. 3-е, изд. «Советский писатель», М., 1959, стр. 164—167; Н. Л. Степанов. Н. В. Гоголь. Творческий путь. Гослитиздат, М., 1955, стр. 169.



обогащенный опытом работы над исторической трагедией «Борис Годунов», гениально решил задачу исторического изображения современности в «Евгении Онегине» — первом русском реалистическом романе XIX века.

К роману о современности Гоголь пришел не сразу. «Мертвые души» он написал после повестей, вошедших в «Миргород» (1835) и «Арабески» (1835), и после «Ревизора» (1836).

В миргородских повестях изображена подмена человеческой жизни пустым и пошлым существованием, подмена человеческих страстей и интересов — ничтожными и низменными «задорами». Несоответствие реального быта, воспроизведенного в повестях, подлинной человеческой жизни явилось главным идейным источником гоголевского юмора и гоголевского лиризма. Миргородские повести подготовили картину нравов помещичьего дворянства в первом томе «Мертвых душ». Отдельные мотивы этих повестей получили прямое развитие в гоголевском романе.

Петербургские повести, опубликованные в «Арабесках», тоже сыграли очень важную роль в подготовке «Мертвых душ».

«Невский проспект» весь проникнут контрастами: здесь и непреодолимый разрыв между мечтой художника Пискарева и пошлой действительностью; и глубочайшая противоположность между Пискаревым и поручиком Пироговым; и противоречие между внутренней пустотой, самодовольной пошлостью Пирогова и его внешней видимостью, его мнимой «страстью ко всему изящному» (Г, III, 36). Повесть завершается обобщенным выражением этих контрастов: «Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется!» (45).

Противоречие между внутренней сущностью дворянского общества и внешними формами жизни будет глубоко и всесторонне раскрыто в «Мертвых душах».

В повести «Портрет» Гоголь впервые поставил вопрос об отношении искусства к действительности. В реальной части «Портрета» оказывается, что подчинение искусства интересам богатых слоев общества, их понятиям и представлениям о прекрасном, превращение искусства в средство обогащения несовместимо с подлинным творчеством. В конечном счете, в пренебрежении к требованиям художественного творчества во имя чуждых ему интересов и заключается причина трагической гибели Чарткова.

Тема искусства и его общественного назначения станет одной из важнейших в гоголевской поэме. И не случайно именно в «Портрете», где исследуется самый механизм разрушения личности в обществе, основанном на власти денег, Гоголь очень близко подошел к самому представлению о мертвых душах. Рассказывая, как должно было завершиться развитие Чарткова, если бы потрясающее впечатление, произведенное картиной, выставленной в Академии художеств, не дало совершенно другое направление его жизни, автор пишет, что его герой «готов был превратиться в одно из тех странных существ, которые иногда попадаются в мире, на которых с ужасом глядит исполненный энергии и страсти человек, и которому они кажутся живыми телами, заключающими в себе мертвеца» (421).

Живые тела, заключающие в себе мертвеца, — это и есть мертвые души. Гоголь уже изображал их в своих повестях. Когда внутренняя мертвенность этих странных существ предстала перед ним в лаконичной и художественно выразительной формуле — мертвые души! — она была вынесена в название романа.

Написав первые главы «Мертвых душ», Гоголь прервал работу над романом и приступил к созданию «Ревизора». Эта комедия оказала огромное, едва ли не решающее воздействие на роман: она определила такое значительное изменение замысла, которое привело к созданию нового жанра романа-поэмы.

О значении «Ревизора» для «Мертвых душ» Гоголь сам рассказал в «Авторской исповеди» (1847). В сознании автора эта комедия имела двойное значение для его дальнейшего творчества. «Ревизор» был первым произведением, которое писалось с сознательным намерением потрясти общество, возбудить в нем отвращение к дурным и низким явлениям жизни, изображенным в комедии. Впечатление, которое она произвела, укрепило писателя в мысли, что высшее назначение искусства состоит в непосредственном служении обществу. Это сознание руководило им на всех этапах работы над «Мертвыми душами». Но именно на опыте «Ревизора» Гоголь приходит к заключению, что наиболее эффективным окажется такое произведение, в котором критика недостатков будет органически сочетаться с изображением положительных сторон русского человека: «После Ревизора я почувствовал, более нежели когда-либо прежде, потребность сочинения полного, где было бы уже не одно то, над чем следует смеяться» (Г, VIII, 440). К этой потребности Гоголь пришел именно после «Ревизора», т. е. под впечатлением потрясающего действия комедии и тех ожесточенных нападок, на которые он ответил в «Театральном разезде».

Но значение «Ревизора» для «Мертвых душ» шире, чем оно представлялось автору. Огромное значение для романа имело и само содержание комедии. Без изображения чиновничества Гоголь не мог бы создать картину правов дворянской России. Тема чиновничества занимала писателя и до «Ревизора». Этой теме он посвятил повесть «Записки сумасшедшего». В ней обрисованы некоторые черты психологии и нравов, характерные для чиновничества; она насыщена обобщениями, выражающими подлинный характер человеческих отношений в обществе, где решающую роль играют чин или богатство. Но «Записки сумасшедшего» — всё же только повесть, да еще гротескная. Всестороннюю картину правов, господствующих в чиновничьей среде, Гоголь обрисовал именно в «Ревизоре». Это подготовило гоголевское изображение чиновничьего мира в «Мертвых душах».

Не менее важное значение для романа имела и самая работа писателя над драматургическим произведением. XIX век создал новую форму романа, в котором всё содержание включено в единый сюжет, подчинено драматическому развитию действия. Родоначальником этой формы был Вальтер Скотт. «Как бы ни было велико количество аксессуаров и множество образов, — писал Бальзак, — современный романист должен, как Вальтер Скотт, Гомер этого жанра, сгруппировать их согласно их значению, подчинить их солнцу своей системы — интриге или герою — и вести их, как сверкающее созвездие, в определенном порядке».<sup>3</sup> Романическое происшествие, определяющее всю структуру романа, у Вальтера Скотта являлось средством выражения исторического конфликта. Бальзак в романе из современной жизни тоже подчиняет всю образную систему ее солнцу — интриге или герою, которые служат средством раскрытия социальных конфликтов, реальных противоречий своей эпохи. Благодаря этому новый роман, оставаясь явлением эпического рода поэзии, приобретает в то же время драматическую форму.<sup>4</sup>

Драматическое развитие действия является существенной особенностью и русского романа XIX века, одним из важнейших элементов его структуры. Но в русском романе драматизм никак не связан с подчинением всего содержания интриге или герою.

<sup>3</sup> О. Бальзак, Собрание сочинений, т. 15, Гослитиздат, М., 1955, стр. 280—281.

<sup>4</sup> См.: В. Г. Р е и з о в. 1) Творчество Бальзака. Гослитиздат, Л., 1939, стр. 152—157; 2) Французский исторический роман в эпоху романтизма. Гослитиздат, Л., 1958, стр. 137—143.

Опыт «Ревизора», несомненно, вооружил Гоголя-романиста искусством драматического развития действия.

Таким образом, когда Гоголь, после первых постановок «Ревизора», уехал за границу, чтобы в уединении работать над «Мертвыми душами», он был всесторонне подготовлен к созданию своей гениальной поэмы-романа.

## 2

Сюжет «Мертвых душ» дал Гоголю Пушкин, но план романа определился не сразу. В «Авторской исповеди» писатель рассказал: «Я начал было писать, не определивши себе обстоятельного плана, не давши себе отчета, что такое должен быть сам герой. Я думал просто, что смешной проект, исполнением которого занят Чичиков, наведет меня сам на разнообразные лица и характеры...» (VIII, 440). В это время Гоголя, по-видимому, занимало главным образом сатирическое использование сюжета. Об этом свидетельствует и его письмо к Пушкину (7 октября 1835 года): «Начал писать Мертвых душ. Сюжет растянулся на предлинный роман и, кажется, будет сильно смешон» (Г, X, 375).

Спустя год Гоголь переделывает написанные главы и определяет план «Мертвых душ». «Всё начатое, — сообщает он Жуковскому (12 ноября 1836 года), — переделал я вновь, обдумал более весь план и теперь веду его спокойно, как летопись» (Г, XI, 73).

На первом этапе работы, когда в сознании автора преобладало сатирическое задание, он писал: «Мне хочется в этом романе показать хотя с одного боку всю Русь» (Г, X, 375). Позднее Гоголь решительно заявляет: «Вся Русь явится в нем!» (Г, XI, 74).

В начале своей работы над новым произведением Гоголь назвал его романом. Когда рамы создаваемой картины окончательно определились, он пришел к заключению, что «Мертвые души» не укладываются в формы романа. Гоголь пишет М. П. Погодину (28 ноября 1836 года):

«Вещь, над которой сижу и тружусь теперь и которую долго обдумывал, и которую долго еще буду обдумывать, не похожа ни на повесть, ни на роман, длинная, длинная, в несколько томов, название ей *Мертвые души* — вот всё, что ты должен покаместь узнать об ней. Если бог поможет выполнить мне мою поэму так, как должно, то это будет первое мое порядочное творение. Вся Русь отзовется в нем» (77).

Как ни менялось отношение автора к своему произведению, как ни менялись замыслы его последующих частей, он до конца дней своих остался верен заключению, что «Мертвые души» — поэма.<sup>5</sup>

Что же Гоголь хотел выразить этим названием?

Решение этого вопроса облегчает незаконченная «Учебная книга словесности для русского юношества», писавшаяся Гоголем в первой поло-

---

<sup>5</sup> Известно, что в письме к М. А. Максимовичу (от 10 января 1840 года) Гоголь назвал «Мертвые души» не поэмой, а романом. «Погодин слил пулю, сказавши тебе, что у меня есть много написанного. У меня есть, это правда, роман, из которого я не хочу ничего объявлять до времени его появления в свет; притом, отрывок не будет иметь большой цены в твоём сборнике, а цельного ничего нет, ни даже маленькой повести» (272). Если принять во внимание, в каком контексте употребляется здесь слово «роман», если учесть, что Гоголь вообще не любил говорить о своих произведениях и ничего не сообщал Максимовичу о «Мертвых душах», вряд ли можно согласиться с теми исследователями, которые ссылаются на это письмо, как на пример колебаний Гоголя в обозначении жанра своего произведения. Нам представляется, что слово «роман» употреблено здесь только с той целью, чтобы, не вдаваясь в характеристику жанрового своеобразия «Мертвых душ», указать на объем произведения и объяснить, почему автор не может принять участие в сборнике.

вине 40-х годов.<sup>6</sup> Писатель делит здесь художественную литературу в основном на два рода: лирический и драматическо-повествовательный; лирический поэт передает свои чувства и ощущения «от себя самого лично», а в произведениях драматическо-повествовательных он «выводит других людей и заставляет их действовать в живых примерах» (Г, VIII, 472).

Величайшим и полнейшим созданием драматическо-повествовательного рода Гоголь считал эпопею. Роман принципиально отличается от эпопеи. «Роман не есть эпопея. Его скорей можно назвать драмой. Подобно драме, он есть сочинение слишком условленное» (481).

По мнению Гоголя, в новые века возник новый род драматическо-повествовательных сочинений — «меньший род эпопеи» или «малый род эпопеи». Составляя середину между эпопеей и романом, «малая эпопея» объединяет в себе черты того и другого и в то же время отличается от каждой из этих двух форм драматическо-повествовательных сочинений. Таким образом, Гоголь относит эпопею, роман и малую эпопею к одному роду художественной литературы и рассматривает их как три разных вида или, пользуясь современной терминологией, как три разных жанра.

Предметом эпопеи является жизнь всего народа, эпоха в истории человечества.

«Роман не берет всю жизнь, но замечательное происшествие в жизни, такое, которое заставило обнаружиться в блестящем виде жизнь, несмотря на условленное пространство» (482).

Малая эпопея создает «верную картину всего значительного в чертах и нравах взятого им (автором, — Д. Т.) времени, ту земную, почти статистически схваченную картину недостатков, злоупотреблений, пороков и всего, что заметил он во взятой эпохе и времени достойного привлечь взгляд всякого наблюдательного современника. . .» (479).

Так резко очертил Гоголь различие предмета изображения в эпопее, романе и малой эпопее; различаются они и по характеру героев.

Эпопея «избирает в героя всегда лицо значительное» (478). Героем романа может быть любое лицо. Героем малой эпопеи бывает «частное и невидное лицо, но однако же значительное во многих отношениях» (478—479), т. е. представляющее автору возможность значительных наблюдений и обобщений.

Различие в характере героев определяется различием задач, которые решает эпопея, роман и малая эпопея.

В эпопее главный интерес заключается не в герое, а в мире, который он представляет. Эпопея только потому избирает в герои лицо значительное, что благодаря этому достигается полнота отражения жизни целого народа, полнота отражения мира определенной эпохи. «Поэтому-то эпопея есть создание всемирное» (478).

Главный интерес романа, в отличие от эпопеи, состоит именно в характерах героев, которые обнаруживаются и развиваются в действии. Этим определяется и доступная роману полнота отражения действительности: он отражает характеры людей, созданные условиями данного времени, и их реальные общественные отношения.

В малой эпопее главный интерес представляет не герой, а верная картина нравов, господствующих в общественной жизни в данную эпоху. Здесь, в отличие от эпопеи, «всемирности нет», но, в отличие от романа, «есть и бывает полный эпический объем замечательных частных явлений» (479).

---

<sup>6</sup> См.; Г, VIII, 804—805; Э. Э. Найдич. К вопросу о литературных взглядах Гоголя. В кн.: Гоголь. Статьи и материалы, Изд. Ленинградского гос. университета, 1954, стр. 100—123.

Отсюда разные структурные черты эпопеи, романа и малой эпопеи.

Герой эпопеи изображается «в связях, в отношениях и в соприкосновении со множеством людей, событий и явлений» своего времени (478).

Круг героев романа определяется характером события или происшествия, которое связывает всех действующих лиц. «Здесь, как в драме, допускается одно только слишком тесное соединение между собою лиц...» Поэтому в романе «всякое лицо требует окончательного поприща», «судьбою всякого из них озабочен автор» (481, 482).

В малой эпопее верная картина нравов своего времени создается в результате походов и приключений главного героя, в результате того, что «автор ведет его жизнь сквозь цепь приключений и перемен» (479). В малой эпопее возможны поэтому «дальние... отношения» между лицами. Здесь автор «может их пронести и передвигать быстро и во множестве, в виде пролетающих мимо явлений» (481). Малая эпопея должна отвечать вопросам современника, «ищущего в былом, прошедшем живых уроков для настоящего» (479). Поэтому ее действие должно быть хоть несколько отодвинуто в прошлое.

Так разъясняется в «Учебной книге словесности» понятие малой эпопеи, ее жанровое своеобразие в сравнении с эпопеей и романом. Это проясняет многое, но далеко не всё в вопросе о жанровой природе «Мертвых душ».

### 3

Соображения Гоголя о романе верны лишь в отношении к определенной исторической форме этого жанра, к тому новейшему западноевропейскому роману, создателем которого был Вальтер Скотт. Гораздо менее гоголевское определение применено к роману XVIII века; для последнего не характерны те признаки романа, которые объявляются решающими в «Учебной книге словесности». Он обладает скорее теми жанровыми признаками, которые входят в гоголевское определение не романа, но малого вида эпопеи.

Возьмем, к примеру, роман Лесажа «История Жиль Бласа из Сан-тильяны» (1735), форма которого восходит к «плутовским» испанским романам XVI—XVII веков. Роман Лесажа, как и «малый вид эпопеи», имеет своим предметом состояние нравов своего времени: под испанской внешностью автор рисует французских современников и создает картину нравов времен Людовика XIV. Если отличительным признаком малой эпопеи является «почти статистически схваченная картина недостатков, злоупотреблений и пороков» изображаемого общества (Г, VIII, 479), то «Жиль Блас» вполне укладывается и в это определение: в нем ярко воспроизведены пороки французского абсолютизма, признаки его разложения. В «Жиль Бласе» есть и «полный эпический объем замечательных частных явлений» (479).

Герой романа Лесажа представляет лицо частное и невидное, но во многих отношениях значительное. Различные эпизоды и сцены связываются в общую картину нравов при помощи героя, которого автор ведет сквозь цепь приключений и перемен. Здесь имеют место не только «дальние отношения» между лицами, отдельные лица, выступающие в разных сценах, чаще всего никак не связаны между собой.<sup>7</sup>

«Жиль Блас» отвечает и гоголевскому определению общественного значения малой эпопеи: в предисловии к роману, действие которого ото-

---

<sup>7</sup> Французская критика 20—30-х годов XIX века ссылаясь именно на «Жиль Бласа» как на пример композиции, не отвечающей задачам нового драматического романа. См.: Б. Г. Рейзов. Французский исторический роман в эпоху романтизма, стр. 139—141.

двинуто в прошлое и даже перенесено в другую страну, автор прибегает к притче, чтобы разъяснить, что он рассчитывает на вдумчивого читателя, сумеющего совместить приятное с полезным.

Продолжая традиции «шлутовского» романа, «Жиль Блас», в сущности, представляет собой лишь своеобразную форму романа правоописательного. Фильдинг создал тип правоописательного романа, в котором традиции «шлутовского» романа сочетаются с новым жанровым образованием, находящимся в процессе своего становления, с романом семейно-бытовым — «эпосом частной жизни», по выражению самого Фильдинга.<sup>8</sup>

Всё лучшее, что создала европейская литература до XIX века в области реального романа, так или иначе представляет собой разнообразные типы и формы романа правоописательного. Главными свойствами этого романа (в его разнообразных формах) были: реалистичность, верность человеческой природе и реальной действительности; эпичность, полнота художественной картины нравов; нравоучительность, пафос исправления нравов, преодоления недостатков и пороков, распространенных в обществе.

Правоописательный роман, в отличие от всех прочих явлений этого жанра, Фильдинг называл «историей», а авторов такого романа — «историками». «Труд наш, — писал он, — имеет достаточное право называться историей, поскольку все наши действующие лица заимствованы из такого авторитетного источника, как великая книга самой Природы».<sup>9</sup> Термин «история» имеет здесь особое значение, коренным образом отличающееся от содержания этого понятия в XIX веке. «История», по Фильдингу, — не процесс движения, развития и изменения действительности, а выражение реальности, жизненной достоверности художественного изображения. Образцом «истории» является для Фильдинга «Дон-Кихот». «Разве такая книга, как та, что повествует о подвигах прославленного Дон-Кихота, не заслуживает именоваться историей...»<sup>10</sup> На титульном листе своего романа «История приключений Джозефа Эндруса и его друга Абраама Адамса» (1742) Фильдинг указал: «Написано в подражание манере Сервантеса, автора Дон-Кихота». Роман Лесажа «Жиль Блас» Фильдингу представлялся «истинной историей».<sup>11</sup> Он и Гомера считал историком своего времени.<sup>12</sup>

Романы-«истории» Фильдинг называл комическими. Комический роман он рассматривал как своеобразную форму эпоса. «Эпос, как и драма, — писал он, — делится на трагедию и комедию»; он «возможен и в стихах, и в прозе». Сославшись на «Приключения Телемака» (1699) Ф. Фенелона, как на пример эпического произведения, и противопоставив роман Фенелона галантно-аристократическим романам французских писателей XVII века, Фильдинг утверждает: «Итак, комический роман есть комедийная эпическая поэма в прозе».<sup>13</sup>

Это последнее определение, как нам кажется, имело у Фильдинга двойкий смысл: во-первых, оно подчеркивало принадлежность комического романа к эпосу; во-вторых, этим достигалось противопоставление комического романа всем другим формам этого жанра, которые заслуживали только презрения в глазах «Гомера частной жизни» (как называл Фильдинг Байрон). «Именно боязнь этого презрения, — писал автор «Истории Тома Джонса найденыша», — заставила нас так тщательно избегать термина „роман“, которым мы при других обстоятельствах были бы

<sup>8</sup> Г. Фильдинг, Избранные произведения, т. 1, Гослитиздат, М., 1954, стр. XXV.

<sup>9</sup> Там же, т. 2, 1954, стр. 376.

<sup>10</sup> Там же, т. 1, стр. 589.

<sup>11</sup> Там же, стр. 588.

<sup>12</sup> Там же, т. 2, стр. 378.

<sup>13</sup> Там же, т. 1, стр. 439, 440.

вполне удовлетворены».<sup>14</sup> Это придает определению «поэма в прозе» условное значение, которое иногда приобретает у Фильдинга в применении к его собственным романам несколько ироническое звучание. Оно явно слышится, например, в определении «Истории Тома Джонса» — «героико-историко-прозаическая поэма».<sup>15</sup>

Из всего сказанного следует, что понятие «малый вид эпопеи» относится не только к «Мертвым душам». Об этом свидетельствует и прямое указание Гоголя в «Учебной книге словесности»: «Такие явления от времени до времени появлялись у многих народов. Многие из них хотя писаны и в прозе, но тем не менее могут быть причислены к созданиям поэтическим» (479). Противопоставление двух понятий в «Учебной книге словесности» — «малый вид эпопеи» и «роман» — выражает гоголевское теоретическое обобщение принципиального жанрового различия между правоописательным романом до XIX века и социально-историческим романом XIX века.<sup>16</sup>

Только в такой историко-литературной перспективе может быть решен вопрос о жанровых традициях, с которыми связаны «Мертвые души», и жанровом новаторстве Гоголя.

#### 4

«Мертвые души» по своему жанру во многом связаны с традицией эпического романа, сложившейся до XIX века, и больше всего с «Дон-Кихотом» Сервантеса. Это имеет свои социально-исторические причины.

XVIII век, как указывал К. Маркс, порождает позицию «обособленного одиночки».<sup>17</sup> Эта позиция является результатом распада сословных связей, выделения частного человека, формально независимого и равноправного гражданина. Поэтому великие мыслители XVIII века и называли общество, созданное буржуазией, гражданским обществом. На этой социально-исторической почве складывается роман XVIII века, представляющий эпос частной жизни, который Гегель справедливо назвал «буржуазной эпопеей».<sup>18</sup>

Самой ранней формой буржуазной эпопеи является испанский «плутовской» роман XVI—XVII веков, который Фильдинг называл «эпосом больших дорог».<sup>19</sup> На его герое, как и на всем романе в целом, лежит печать двойственности, отражающая процесс вызревания буржуазных общественных отношений в рамках феодально-монархического строя. С одной стороны, его герой, выходец из социальных низов, — существо антиобщественное; он прибегает к аморальным способам своего благоустройства. С другой стороны, самый факт его проникновения в высшие круги общества, осуществления его стремлений и интересов свидетельствует о недостатках и слабостях высшего сословия, об упадке и разложении феодально-монархического строя, о внутренней силе социальных низов.

Эта тенденция особенно ярко проявилась в романе Лесажа. Жиль Блас в молодости стремился к учению, он собирался стать преподавателем. На путь пройдохи и авантюриста («шпикаро») он вступает под влиянием жизненных обстоятельств. При этом он оказывается человеком по-своему одаренным, внутренне сильным и стойким. У самых могущественных

<sup>14</sup> Там же, т. 2, стр. 376.

<sup>15</sup> Там же, стр. 108.

<sup>16</sup> Характеристику романа XIX века см. в статье Б. И. Бурсова «О национальном своеобразии и мировом значении русской литературы» («Русская литература», 1958, № 2, стр. 14—41).

<sup>17</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12, стр. 710.

<sup>18</sup> Гегель, Сочинения, т. XIV, Соцэкгиз, М., 1958, стр. 273.

<sup>19</sup> Г. Фильдинг, Избранные произведения, т. 1, стр. XXV.

представителей аристократии колеблется почва под ногами, ломаются судьбы влиятельнейших людей в государстве, а Жиль Блас достигает богатства и звания дворянина, удаляется от суеты придворной жизни, женится на аристократке и безмятежно живет среди родных людей.

Пафос утверждения героя в «плутовском» романе сказывается в том, что автор здесь как бы самоустраивается; герой сам рассказывает о своих похождениях, его некому судить.

«Мертвые души», при всем их внешнем сходстве с «Жиль Бласом», в сущности, не имеют ничего общего с романом Лесажа; поэма Гоголя представляет собой прямое отрицание и разоблачение «плутовского» романа. В «Мертвых душах» нет никакого контраста между героем и средой, в которой он действует, — здесь все герои принадлежат к среде поместного дворянства и чиновничества и все мошенники; если между ними имеются различия, то только в степени изобретательности. Герой гоголевской поэмы не утверждает, а разоблачается: повествование ведется не от лица Чичикова, а от лица автора, который творит беспощадный суд и над героем, и над всем обществом, к которому он принадлежит. Он осуждает вместе с тем и буржуазные отношения с их духом приобретательства и плутовства.

Роман младшего современника Лесажа Фильдинга является высшей формой буржуазной эпопеи. Он утверждает гражданское общество, т. е. взаимоотношения частных, обособленных индивидуумов, как естественную форму человеческих отношений, вполне отвечающую потребностям человеческой природы. На этом пафосе утверждения человеческой природы, разума и добродетели и основаны его «эпические поэмы в прозе». А комическое в романах Фильдинга связано с критикой извращений человеческой природы, возникающих в результате воздействия дурных нравов.

Фильдинговский эпос частной жизни порождает жанр бытового романа, который еще не замкнут в рамках семейных отношений, а включает в себя и странствия героев, «эпос больших дорог». Бытовой роман приобретает благодаря этому широкий охват — он состоит из описаний семейного быта и множества биографий, слабо связанных между собой, но создающих полную картину нравов.

В дореформенной России не было и не могло быть эпоса частной жизни в духе Фильдинга по той причине, что в условиях существования крепостного права не было «гражданского общества» в буржуазном смысле слова. Главными демократическими требованиями того времени были требования гражданской свободы, т. е. свободы «в делах семейных, в делах личных, в делах имущественных».<sup>20</sup> В этих условиях русская литература не могла создать классический роман бытового жанра. Гоголь рисует широчайшую картину быта поместно-чиновничьего общества, он насыщает свою поэму бытовыми деталями, но быт приобретает здесь новую функцию, совершенно неизвестную нравоописательному роману XVIII века: представляя сферу проявления человеческой природы, быт становится вместе с тем и средством социального ее объяснения. «Тем-то и велико создание „Мертвые души“, что в нем сокрыта и разанатомирована жизнь до мелочей и мелочам этим придано общее значение».<sup>21</sup> Именно поэтому «Мертвые души» — не бытовой, а социальный роман.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 6, стр. 331.

<sup>21</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 431. Все последующие ссылки на это издание (т. I—XIII, 1953—1959) даются в тексте так: (Б, том, страница).

<sup>22</sup> Понятие «социальный роман» употребляется здесь не в отношении его содержания (ибо искусство всегда социально) и не в жанровом значении: оно призвано подчеркнуть, что роман XIX века — и западный, и русский — создавался на основе социально-исторической точки зрения художника на человека.



Бальзак-реалист считал, что только сложившаяся на Западе в первые десятилетия XIX века новая форма романа вполне соответствует самой природе этого жанра; всё прошлое развитие романа он рассматривал лишь как бледную его предысторию. «Некогда всё упрощалось монархическими установлениями; характеры были резко разграничены: горожанин, купец или ремесленник, ни от кого не зависящий дворянин или порабощенный крестьянин — вот бывшее общество Европы; оно немного давало для содержания романа».<sup>23</sup> Так как новая форма романа была неразрывно связана с раскрытием социальных конфликтов, порожденных буржуазным обществом, Бальзак сделал логический вывод, что «лишь во Франции всё благоприятствует развитию романа», общественные же условия России неблагоприятны его развитию. «В России власть дворянства подавляет своеобразие нравов, там привольно себя чувствует лишь одна натура — натура богача, а в ней, как известно, немного контрастов».<sup>24</sup>

Бальзак был прав, утверждая, что власть дворянства подавляла своеобразие нравов. Но именно в крепостнической России классовые противоречия выросли в самый могущественный в мировой истории XIX века социальный конфликт, породивший народную освободительную борьбу такого грандиозного размаха, которая, в конечном счете, сделала Россию первой социалистической страной в мире. Освободительная борьба народа оказалась несравненно более благоприятной почвой для романа, чем социальные конфликты буржуазного общества. Это своеобразие русского исторического процесса определило содержание и форму русского классического романа XIX века, его мировое значение.

Именно потому, что русский классический роман создавался на другой социально-исторической почве, чем романы Бальзака, Гоголь сознательно отказался от новой формы романа, выработанной на Западе, особо выделил и высоко оценил эпическую форму («малый вид эпопеи») и объявил лучшим ее образцом произведения писателей эпохи Возрождения. В «Учебной книге словесности» в разделе «Меньшие роды эпопеи» сказано:

«Так Ариост изобразил почти сказочную страсть к приключениям и к чудесному, которым была занята на время вся эпоха, а Сервантес посмеялся над охотой к приключениям, оставшимся, после рококо, в некоторых людях, в то время, когда уже самый век вокруг их переменялся, тот и другой сжились с взятою ими мыслью. Она наполняла неотлучно ум их и потому приобрела обдуманную, строгую значительность, сквозит повсюду и дает их сочинениям малый вид эпопеи, несмотря на шутливый тон, на легкость и даже на то, что одна из них писана в прозе» (Г, VIII, 479).

Ариосто и Сервантес создали классические произведения, каждое из которых по-своему запечатлело целую эпоху — переход от феодализма средних веков к новому, буржуазному обществу; в самом юморе, которым проникнуты их произведения, они выразили свое отношение к изображаемой эпохе. Именно это имеет в виду Гоголь, когда подчеркивает, что тот и другой сжились со своей мыслью, что она приобрела у них «обдуманную, строгую значительность». Полно глубочайшего смысла и то, что Гоголь объединяет поэму Ариосто и роман Сервантеса в общем их понятии — «малый вид эпопеи». Для него оба произведения — эпические поэмы: «Неистовый Роланд» — поэма в стихах; «Дон-Кихот» — поэма в прозе.

В силу неравномерности социального и художественного развития человечества творческий опыт Сервантеса оказался гораздо ближе Гоголю,

<sup>23</sup> О. Бальзак, Собрание сочинений, т. 15, стр. 500.

<sup>24</sup> Там же, стр. 501.

чем французский и английский роман XVIII века, представляющий классическое выражение «буржуазного эпоса».

«Мертвые души» и «Дон-Кихот» впервые сопоставил Белинский.<sup>25</sup> Эти два произведения он сопоставляет в споре с К. С. Аксаковым — споре, в центре которого стоял вопрос о жанровой природе «Мертвых душ». К. С. Аксаков объявил, что «Мертвые души» не роман, а эпическая поэма, возрождающая древний, гомеровский эпос. Он ссылаясь при этом не только на полноту картины жизни в «Мертвых душах», но и на своеобразие гоголевского юмора, который будто бы примиряет читателя с действительностью. Подобного юмора, уверял он, не знает ни одна европейская литература. Возражая К. С. Аксакову, критикуя его созерцательно-реакционную трактовку гоголевского юмора, Белинский писал: «Константин Аксаков говорит еще, что такого юмора он не нашел ни у кого кроме Гоголя: вольно же было не поискать — авось либо и можно было найти. Не говоря уже о Шекспире, например, в романе Сервантеса Дон Кихот и Санчо Пансо нисколько не искажены: это лица живые, действительные; но, боже мой! сколько юмору, и веселого и грустного, и спокойного и едкого, в изображении этих лиц!» (Б, VI, 429).

Герой Сервантеса — человек возвышенный и благородный, а в окружающей его действительности господствует пошлость. Это противоречие делает образ Дон-Кихота трагическим. Но герой Сервантеса не видит, что его окружает пошлая действительность: он населяет ее призраками своего воображения. Так сливается в образе Дон-Кихота трагическое с комическим.

У Сервантеса слияние трагического с комическим отразило реальное противоречие эпохи Возрождения, — то обстоятельство, что оборотной стороной исторического прогресса явилась буржуазная проза и пошлость жизни.

У Гоголя нет трагического героя. Главный герой поэмы — Чичиков, «человек гениальный в смысле плута-приобретателя, но совершенно пустой и ничтожный во всех других отношениях» (Б, VI, 427). Лица, с которыми он так или иначе сталкивается, все до единого отмечены неизгладимой печатью ничтожества и пошлости. Но трагическое нашло свое выражение и в «Мертвых душах», хотя оно имеет здесь другой источник.

Гоголевская поэма, как известно, раскрывает внутреннее противоречие между подлинной сущностью нравов, господствовавших в дворянском обществе, между их эгоистическим, своекорыстным и низменным содержанием и их внешней формой, набрасывающей покров добропорядочности и благопристойности на любое проявление низости и подлости. Художественным средством выражения этого противоречия служит беспощадная ирония, уничтожающий, убийственный смех. Несоответствие между внутренней пошлостью жизни и ее внешними покровами, разоблаченное в «Мертвых душах», отразило реальное противоречие эпохи, которое состояло в том, что крепостное право и связанные с ним отношения еще существовали, но исторически уже настолько изжили себя, что их обреченность становилась очевидной даже заинтересованным сословиям — дворянству и чиновничеству.

Гоголь не ограничился задачей раскрыть разрыв между подлинной сущностью господствующих нравов и их внешней формой. Великое историческое и художественное значение «Мертвых душ» определяется тем, что дворянско-чиновничье общество сопоставлено в поэме с лирическим образом народа, выражающим сущность национального русского характера.

<sup>25</sup> См.: Н. И. Мордовченко. «Дон-Кихот» в оценке Белинского. В кн.: Сервантес. Статьи и материалы. Изд. Ленинградского гос. университета, 1948, стр. 32—43.

Понятие национального характера у Гоголя не является простым и однозначным. Сословные характеристики русского человека как в художественных произведениях Гоголя, начиная с «Вечеров на хуторе» и кончая первым томом «Мертвых душ», так и в его письмах и публицистических высказываниях 30-х годов, глубоко различны не только по содержанию, но и по самому принципу оценки. Всё, что разоблачает и осуждает Гоголь в помещике и чиновнике, он относит к сословной их сущности. А в образах людей из народа он обличает только то, что является результатом порабощенного состояния крестьянства.

Глубочайший внутренний смысл гоголевской поэмы гениально определил Белинский, когда указал, что ее пафос «состоит в противоречии общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциальным началом» (Б, VI, 431), т. е. с национальным характером русского народа, возможностями и потребностями его развития. Это противоречие Гоголь отразил в самом слиянии комического с лирическим в «Мертвых душах».

Раскрытие этого противоречия и придает трагическое значение гоголевской поэме. Эту ее особенность превосходно выразил Белинский: «Смысл, содержание и форма „Мертвых душ“ есть — „созерцание данной сферы жизни сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы“. В этом и заключается трагическое значение комического произведения Гоголя...» (Б, VI, 420).

И Сервантес, и Гоголь открывают трагическое в комическом, но в «Дон-Кихоте» трагическое заключается в том, что в реальной жизни возвышенное и благородное оказывается смешным и нелепым, а в «Мертвых душах» чувство грусти порождается бесчеловечностью дворянского общества и тем, что оно держит в порабощении и сковывает творческие силы народа, которому предстоит великое будущее. В гоголевской поэме есть лирический образ народа, которого не было и не могло быть в «Дон-Кихоте».

Отсюда ясно, что «Мертвые души» и «Дон-Кихот», хотя и относятся к «малому виду эпопеи», представляют собой произведения национально-самобытные и оригинальные не только по содержанию, но и по форме. Оригинальность «Мертвых душ», их жанровое своеобразие по-своему отражает национально-исторические условия, в которых создалась гоголевская поэма.

## 5

Сам Гоголь во второй редакции своей поэмы перечислил тех писателей, традиции которых были ему близки. «Воспитанный уединением, суровой, внутренней жизнью, не имеет он (автор, — Д. Т.) обычая смотреть по сторонам, когда пишет, и только разве невольно сами собой останутся изредка глаза только на висящие перед ним на стене портреты Шекспира, Ариоста, Фильдинга, Сервантеса, Пушкина, отразивших природу таковою, как она была, а не таковою, как угодно было кому-нибудь, чтобы она была» (Г, VI, 553).

Всех этих писателей Гоголь объединяет только в одном отношении: они отражали природу такой, как она была. С этой точки зрения выбор «портретов» не случаен; здесь перечислены крупнейшие представители трех главных этапов в формировании и развитии реалистической литературы: эпохи Возрождения, XVIII и XIX веков. И это вполне естественно: как великий художник Гоголь действительно творчески развивал лучшие традиции не только русского, но и всего мирового реалистического искусства.

Гоголь начинает свою литературно-художественную деятельность в тот исторический период, когда открывается новый этап развития реалистической литературы буржуазной эпохи. Более того, в силу своеобразия

русского исторического процесса, реализм XIX века именно в России достигает величайшего расцвета: Гоголь вступает на литературную арену в тот момент, когда реалистический роман получил высшее для своего времени выражение в «Евгении Онегине» Пушкина. Поэтому вопрос о традициях и новаторстве в творчестве Гоголя есть главным образом вопрос об отношении его к Пушкину.

Эпоха Возрождения и XVIII век утвердили реализм, основанный на принципе верности человеческой природе и общественным нравам. Вальтер Скотт, как указывал Белинский, придал роману XIX века историческое и социальное направление. У Вальтера Скотта события неразрывно связаны со страной и веком, в котором они происходили, и только это придает им подлинную истинность. Пушкин первый пошел дальше Вальтера Скотта: он уже не ограничивается раскрытием связи событий со страной и веком, в котором они происходят; страна, время и среда объясняют у него самые характеры действующих лиц и их взаимоотношения.

К этим художественным открытиям совершенно самостоятельно пришел и западный реалистический роман XIX века. Они одухотворили всё новое реалистическое искусство.

Но Пушкину принадлежит еще одно открытие, которое сыграло огромную роль в развитии русского реализма XIX века и классического романа.

В «Евгении Онегине», в отличие от «Бориса Годунова», народ не выступает как движущая сила истории. Но здесь русский народ несет в себе лучшие человеческие качества — простоту, естественность, нравственную чистоту; в нем заключена подлинная сущность национального характера; близость к народу или оторванность от него является критерием оценки человеческой личности.

Народность как воплощение сущности национального характера, его красоты и величия, и народность как критерий оценки человеческой личности, — вот что составляет гениальное открытие Пушкина. Это открытие явилось художественным выражением исторического пафоса освободительной борьбы русского народа.

Отсюда ясно, что без «Евгения Онегина» не было бы и «Мертвых душ». Но «Мертвые души» оказались новым этапом в развитии русского реализма и в истории романа.

Гоголь, как и Пушкин, национальный поэт. Но в самом характере их народности есть и существенное различие. Пушкин был неразрывно связан с дворянскими революционерами, выразителями передовых интересов и стремлений своего времени. В «Евгении Онегине» Пушкин критически изобразил дворянское общество в свете задач национально-исторического развития. Роман проникнут идеей величия национальной культуры. В этом и заключается его народность. Поэтому у Пушкина и герои из дворянской среды воплощают в себе черты национального характера. Такие образы поэт создает не только в «Евгении Онегине», но и в «Дубровском», и в «Капитанской дочке».

«Гоголь, — по словам Герцена, — не будучи, в отличие от Кольцова, выходцем из народа по своему происхождению, был им по своим вкусам и по складу ума».<sup>26</sup> Во всем, что написал Гоголь до второго тома «Мертвых душ», нет ни одного светлого образа человека, принадлежащего к дворянской среде. В первом томе гоголевской поэмы дворянское общество рисуется как мир мертвых душ и ему противопоставлен поэтический образ народа как залог великого будущего России. Такого противопоставления нет и не могло быть в «Евгении Онегине».

---

<sup>26</sup> А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 227.

Есть еще одно существенное различие между гоголевским и пушкинским романом. Оба произведения относятся к жанру социального романа, поскольку и в том, и в другом образы героев и их действия получают социально-историческое объяснение. Но «Мертвые души» в то же время многое унаследовали от нравоописательного романа, имеющего своим главным содержанием картину нравов определенной эпохи. В этом отношении поэма Гоголя преемственно связана с русским нравоописательным романом и в первую очередь с романами В. Т. Нарезного.

На это справедливо указывали многие исследователи Гоголя. Мысль о связи Гоголя с Нарезным с особенной отчетливостью была сформулирована Гончаровым в письме к М. И. Семевскому (от 11 декабря 1874 года).<sup>27</sup>

Нарежный изображал, в сущности, ту же помещичью, а отчасти и чиновничью среду, которая привлекала пристальное внимание автора «Мертвых душ». Не удивительно поэтому, что в романах Нарезного можно найти отдельные образы и даже сюжетные ситуации, которые являются бледными намеками на гениальные гоголевские портреты и эпизоды. Так, например, в романе «Аристион, или Перевоспитание» (1822) есть образы провинциальных помещиков, предвосхищающие некоторых героев «Мертвых душ»: отушевший от праздности Сильвестр, человек бойкий и юркий, охотник и пьяница; богатый помещик Тарах, страшный скупец, у которого гибнет и пропадает добро, а он ничего не ест из жадности, жалуется на бедность и ходит оборванный. Это, конечно, прототипы Ноздрева и Плюшкина.

В романе «Российский Жилбаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» (1814) изображается преимущественно светское общество, что не позволяет провести прямые аналогии с «Мертвыми душами». На этом основании некоторые историки литературы утверждают, что в романе «Аристион» Нарезный ближе подошел к Гоголю, чем в «Российском Жилбазе».<sup>28</sup> С этим нельзя согласиться. Преемственная связь Гоголя с Нарезным не сводится к тематическим или сюжетным совпадениям, она гораздо глубже и значительнее.

Роман «Аристион» ближе к замыслу последующих частей гоголевской поэмы, чем к первому тому «Мертвых душ». Главное в «Аристионе» — не изображение дурных нравов, а перевоспитание героя, его возрождение. «Аристион» — не столько нравоописательный, сколько утопический роман, тогда как «Российский Жилбаз» — подлинно нравоописательный роман.

В «Мертвых душах» нет тематических совпадений с «Российским Жилбазом», но между этими романами есть несомненное жанровое сходство. При всем глубочайшем различии между идейно-художественным содержанием романа Нарезного и гениальной поэмы Гоголя оба произведения, построенные на описании походов главного героя, оказываются, в сущности, безгеройными, ибо как Чичиков, так и Чистяков мошенничают и совершают свои подвиги с такими же мошенниками и негодьями, как они сами.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. VIII, Гослитиздат, М., 1955, стр. 475.

<sup>28</sup> См.: В. Ф. Переверзев. У истоков русского реального романа. Гослитиздат, М., 1937, стр. 30.

<sup>29</sup> Безгеройность «Российского Жилбазы» и «Мертвых душ» правильно отметил В. Ф. Переверзев: «Легко заметить, что, подобно гоголевскому роману, это («Российский Жилбаз», — Д I) в сущности безгеройный роман, в котором центральное действующее лицо ступевывается перед его окружением. Задача автора — не в обрисовке героя, а в коллекционировании типических фигур, которые в совокупности освещают нравы определенной среды, в данном случае — дворянской. Это —

Близость «Мертвых душ» и правоописательного романа Нарезного выражается в их проблематике; у Нарезного, как и у Гоголя, дурные страсти и пороки предстают не только как нарушения моральной нормы, но и как общественная опасность, они таят в себе угрозу социального взмездия.

В «Российском Жилблазе» появляется знаменитый разбойник Гаркуша, который вешает человека, повинного в «злонравии». А в романе «Гаркуша, малороссийский разбойник» Нарезный уже прямо ставит перед собой задачу «вникнуть в первоначальную причину» необыкновенной жизни своего героя,<sup>30</sup> т. е. указать на опасные последствия того бесчеловечного отношения к людям обездоленным и поработленным, которое неминуемо порождает крепостное право.

Сатирическое изображение дурных нравов под углом зрения их общественной опасности — характернейшая особенность лучших произведений русской правоописательной литературы. «Мертвые души» и в этом отношении продолжают ее традиции. Картина нравов, нарисованная в гоголевской поэме, проникнута мыслью, что эти нравы представляют трагическую опасность для общества.

Если в «Российском Жилблазе» появляется разбойник Гаркуша, знаменитый поборник справедливости, то в «Мертвых душах» рассказывается о капитане Копейкине, который не смог добиться удовлетворения своих справедливых чаяний и стал атаманом разбойников.

Вторая половина «Российского Жилблаза» и роман о малороссийском разбойнике не были опубликованы при жизни Гоголя. Речь идет здесь, разумеется, не о воздействии Нарезного на автора «Мертвых душ», но объективная близость проблематики их произведений весьма характерна и показательна.

Романы Нарезного были созданы до появления русского социального романа: при жизни писателя появилась только первая глава «Евгения Онегина». Правоописательный роман 30-х годов, в отличие от романов Нарезного, — явление эпигонское; он уже лишен серьезного социального пафоса и насквозь дидактичен.

## 6

Первый том «Мертвых душ» можно рассматривать как часть поэмы, оставшейся незавершенной, но в то же время и как целостное произведение, назначение которого определило единство и внутреннюю связь всех средств идейно-художественной выразительности. Необычный, анекдотический сюжет гоголевской поэмы — покупка мертвых душ — составляет лишь внешнюю раму широкой картины нравов дворянской России дореформенной эпохи, картины, проникнутой одной господствующей мыслью.

Покупка мертвых душ, которой занимается главный герой поэмы, заставляет его странствовать по России. Это раздвигает рамки повествования, позволяет писателю широко обрисовать нравы помещичьего дворянства и чиновничьей среды. Покупка мертвых душ, естественно, вызывает разговоры о мужиках — не только мертвых, но и живых. В связи с этим автор в той или иной форме выражает и свои мысли о русском народе и героях поэмы. Отсюда разного рода отступления, обращения к читателю, встав-

<sup>30</sup> форма романа, которая под названием „правоописательного“ наводит нашу литературу в тридцатые годы и завершится гениальным романом Гоголя „Мертвые души“» (В. Ф. Переврзев. У истоков русского романа, стр. 29).

<sup>30</sup> В. Т. Нарезный, Избранные сочинения, т. II, Гослитиздат, М., 1956, стр. 459.

ные эпизоды и новеллы, расширяющие и разъясняющие идейное содержание «Мертвых душ». Так в поле зрения гоголевской поэмы включаются все социальные круги русского общества того времени.

Сюжет гоголевской поэмы освободил писателя от необходимости связать воедино всех героев, поставить их в определенные отношения между собой. Покупка мертвых душ связывает Чичикова с каждым помещиком в отдельности.

Чичиков приобретает мертвые души, чтобы формально оказаться обладателем живых крестьян, которых он может заложить в опекуновском совете. В самом сюжете заложено, таким образом, противоречие между реальным содержанием похождения Чичикова, их низменной, мошеннической сущностью и законной формой, в которую облекается афера главного героя.

Гоголь воспользовался этим противоречием, чтобы разносторонне изобразить разрыв между внешними покровами и внутренней сущностью нравов, господствовавших в дворянско-чиновничьем обществе. Решение этой задачи определило важнейшую особенность творческого метода, на основе которого созданы «Мертвые души»: разъятие, расчленение, анатомирование действительности.

Похождения Чичикова, составляющие содержание большого повествовательного произведения, требуют неоднократных повторений, общей сюжетной ситуации. Неукротимая жажда приобретения гонит главного героя от одного помещика к другому и заставляет его с каждым говорить об одном и том же — о продаже мертвых душ. И в губернском городе Чичиков появляется не один раз, а дважды: сначала для того, чтобы завести нужные знакомства, расположить к себе чиновников, без участия которых он не может достигнуть своей цели, а потом — для оформления купчих крепостей, для завершения дела.

Это дает возможность автору подчеркнуть сходство и распространенность изображаемых явлений жизни, при всех индивидуальных различиях характеров действующих лиц; стремление подчеркнуть в каждом из своих героев то характерное и общее, что в нем воплощено, составляет существенную особенность творческого метода Гоголя, его способа художественного обобщения действительности в «Мертвых душах».

Гоголь использует сюжет своей поэмы для раскрытия основного противоречия общественной жизни крепостнической России: помещики, продающие и покупающие мужиков — живых и мертвых, являются мертвыми душами, но они держат в порабощении народ, которого ждет великое будущее. Это трагическое противоречие крепостной России и составляет подлинный пафос произведения.

Отсюда своеобразное сочетание двух стихий в художественной ткани поэмы: юмора и лирики.

«Мертвые души» отличаются весьма оригинальной композицией. В первой главе, в которой описывается появление Чичикова в губернском городе, изображена обстановка, в которой суждено действовать герою. Но здесь читатель еще не узнает намерений самого героя.

Знакомство Чичикова с Маниловым и Собакевичем, приглашение в их дома, знакомство с Ноздревым также еще не дает оснований рассматривать первую главу как завязку сюжета поэмы; она представляет скорее своеобразную экспозицию, содержит общие контуры той картины нравов, которая развертывается далее. Гоголь изображает своего главного героя и то общество, с которым герой знакомится, как людей добропорядочных, — такими они представляются на первый взгляд, если не знать их внутренней сущности. Но уже в первой главе автор скептически настраивает читателя, внушает ему, что это представление является поверхностным, основанным на внешних формах быта этих людей.

Последняя глава, о чем будет сказано ниже, является оригинальным завершением первого тома; в ней рассказывается биография Чичикова, объясняющая его характер и сюжет «Мертвых душ»; в ней выражена, кроме того, вера автора в великое будущее русского народа.

Всё, что расположено между экспозицией и эпилогом, делится, в сущности, на две части. Первая состоит из пяти глав (II—VI) и изображает покушку мертвых душ; здесь Гоголь создает галерею образов, представляющих типы и нравы помещичьего дворянства. Вторая часть состоит из четырех глав (VII—X); здесь нет такого внутреннего единства, как в первой. Внешняя целостность второй половины книги определяется единством места действия: оно совершается уже в городе, что позволяет автору обрисовать типы и нравы чиновничьей среды.

Эти две части различны прежде всего по своему общему характеру: первая из них — эпична, вторая — драматична. В первой — образы помещиков никак не связаны между собой; в ней повторяется описание одной сюжетной ситуации и преобладает спокойный, эпический колорит. Во второй — все действующие лица оказываются связанными в один общий узел: здесь появляется сюжетное развитие, основанное на столкновении страстей, понятий и слухов; тут преобладает напряженный драматический колорит.

Содержанию и общему характеру первой части соответствуют и своеобразные принципы ее внутренней композиции.

Уже в первой главе Чичиков знакомится с тремя помещиками: Маниловым, Собакевичем и Ноздревым. Сущность их характеров и их роль в произведении в целом определяют место каждого из этих героев в картине, изображающей помещичье дворянство.

Среди поместных дворян Манилов с наибольшей резкостью и полнотой воплощает тот образ жизни, который основан на противоречии между фразой и делом и ярко обрисован уже в первой главе. Поэтому Манилов открывает галерею образов, представляющих помещичье дворянство. Глава о Манилове, помещенная вслед за первой главой, сразу связывает воедино городскую чиновно-дворянскую среду со средой помещичьего дворянства; верным представителем всего этого общества и является Чичиков.

Ноздрев находится в центре первой части поэмы, изображающей типы и нравы помещичьего дворянства: по одну сторону героя ярмарок поставлены Манилов и Коробочка, а по другую — Собакевич и Плюшкин. Это определяется двумя причинами: во-первых, в образе Ноздрева откровенно обнаруживается отвратительная сущность тех нравов, на которые Чичиков и Манилов старательно набрасывают покровы из благопристойных и прекраснодушных фраз; во-вторых, Ноздреву принадлежит очень важная сюжетная роль во второй половине книги: его появление на балу у губернатора производит резкий поворот в развитии действия.

Между Маниловым и Ноздревым Гоголь помещает два женских образа: жену Манилова и Коробочку. Автор сопоставляет Манилову с Коробочкой и как будто даже противопоставляет их, но делает он это только для того, чтобы за внешним различием вскрыть внутреннее единство: бездушие и бесчеловечность и той, и другой. «Коробочка ли, Манилова ли, хозяйственная ли жизнь или нехозяйственная — мимо их! Не то на свете дивно устроено: веселое мигом обратится в печальное, если только долго застоишься перед ним, и тогда бог знает что взбрдет в голову» (Г, VI, 58).

Хотя Чичиков случайно попал к Коробочке, из-за неосмотрительности подвыпившего Селифана, но вовсе не случайно глава о бережливой старушке вклинилась между главами о Манилове и Ноздреве; вполне закономерно и то, что Плюшкин, о котором Чичиков случайно узнал у Собакевича, завершает галерею образов помещичьего дворянства.



Глава о Коробочке, помещенная до главы о Ноздре, служит своеобразным введением в мир Собакевича и Плюшкина и связывает воедино галерею образов, центр которой по праву занимает Ноздрев.

Центр картины должен быть хорошо освещен. Именно благодаря тому, что фигура Ноздрева, бесшабашного кутилы, поставлена между бережливой Коробочкой и кулаком Собакевичем, она оказывается освещенной особенно ярко.

В статье «Об архитектуре нынешнего времени» Гоголь писал: «Истинный эффект заключен в резкой противоположности; красота никогда не бывает так ярка и видна, как в контрасте» (Г, VIII, 64). Это — важнейший принцип романтического искусства, но Гоголь подчиняет его задачам реалистического творчества и широко использует в своей поэме. Даже живописность гоголевской фразы достигается благодаря принципу внутренней контрастности.

## 7

Во второй половине книги действие происходит в городе после возвращения Чичикова из своих странствий за мертвыми душами.

Из четырех глав этой части «Мертвых душ» две (VII—VIII) посвящены изображению необычайного успеха Чичикова в городе, а другие две главы (IX и X) содержат описание городских толков и слухов, которые привели к падению и бегству главного героя.

Уже при первом своем появлении в городе Чичиков произвел приятное впечатление на представителей власти и был хорошо принят «сановным обществом». Но теперь, при втором своем появлении, Чичиков принимается еще лучше: он становится кумиром общества, «он был носим, как говорится, на руках» (Г, VI, 157).

Чем вызвано такое отношение к Чичикову?

В первый свой приезд герой «Мертвых душ» говорил о себе весьма неопределенно и очень скромно. Во второй раз Чичиков появляется сразу у председателя гражданской палаты для оформления купчих крепостей.

«Крепости произвели, кажется, хорошее действие на председателя, особенно, когда он увидел, что всех покупок было почти на сто тысяч рублей. Несколько минут он смотрел в глаза Чичикову с выраженьем большого удовольствия и, наконец, сказал:

«— Так вот как! Этаким-то образом, Павел Иванович! так вот вы приобрели.

«— Приобрел, — отвечал Чичиков.

«— Благое дело! Право, благое дело!

«— Да я вижу сам, что более благого дела не мог бы предпринять. Как бы то ни было, цель человека всё еще не определена, если он не стал наконец твердой стопой на прочное основание, а не, на какую-нибудь вольнодумную химеру юности» (146).

В этом диалоге произнесены самые заветные слова: «приобрели» — «приобрел»! Покупки Чичикова сделались предметом разговоров. В городе пошли толки и слухи, что Чичиков миллионщик.

Миллионщик! — вот что сделало Чичикова кумиром общества.

«В одном звуке этого слова, мимо всякого денежного мешка, заключается что-то такое, которое действует и на людей подлецов, и на людей ни сё ни то, и на людей хороших, словом, на всех действует. Миллионщик имеет ту выгоду, что может видеть подлость совершенно бескорыстную, чистую подлость, не основанную ни на каких расчетах; многие очень хорошо знают, что ничего не получат от него и не имеют никакого права получить, но непременно хоть забегут ему вперед, хоть засмеются, хоть

снимут шляпу, хоть попросятся насильно на тот обед, куда узнают, что приглашен миллионщик» (159). Здесь заключен идейный фокус всей картины, изображающий триумф Чичикова.

Сначала Гоголь нарисовал образ жизни людей, которые, в сущности, являются мертвыми душами, а теперь он показал идеалы этого общества. Его идеалом оказывается богатство — не богатство общества, а богатство отдельного, частного лица, богатство собственника-приобретателя. Этому обществу нет никакого дела до того, что именно за человек является обладателем богатства, какими путями и средствами он его приобрел. Богатство обладает магической способностью превращения: в мире, основанном на частной собственности, деньги превращают грязного человека в честного, бесчестного — в честного, безобразного — в красивого, подлеца — в кумира.

Богатство как идеал собственнического мира развращает людей и порождает «нежное расположение к подлости» (159). Вот тайна блистательного успеха Чичикова, тайна бескорыстной подлости, которую порождает слух о том, что он миллионщик. Такое изображение чичиковского триумфа придает «Мертвым душам» широкое обобщающее значение: здесь разоблачается собственническое отношение к жизни, характерное для буржуазного общества не в меньшей, а еще в большей мере, чем для дворянской, крепостнической России.

За триумфом Чичикова следует его падение.

После бала, где Ноздрев произнес роковые слова о мертвых душах, по городу пошли разговоры и слухи. Никто толком ничего не знал, но уже ясно было, во всяком случае, что Чичиков — не миллионщик, что вряд ли он вообще богат. И общество отвернулось от него. Чиновники никак не могли решить, кто же такой Чичиков: «...такой ли человек, которого нужно задержать и схватить как неблагонамеренного, или же он такой человек, который может сам схватить и задержать их всех как неблагонамеренных» (196). Это так мучило чиновников, что они даже худели. а прокурор думал, думал да и умер.

Состояние растерянности, в которое впали чиновники, их заботы, тревоги и страхи — всё это отражает нравы, характерные для чиновной среды в условиях царского самодержавия. В этом плане «Мертвые души» тесно связаны с «Ревизором». Но в поэме, в отличие от комедии, отражение нравов, свойственных среде царского чиновничества, органически сочетается с разоблачением «нежного расположения к подлости» у людей. главным кумиром которых является богатство.

## 8

Герои «Мертвых душ» неразрывно связаны со средой и бытом. Они непосредственно представляют сословного человека — помещика, чиновника, мужика. Социальная природа героя отчетливо и ярко выступает у Гоголя и в тех случаях, когда характер не изображается в процессе формирования, а обнаруживается в действии или определяется какой-нибудь бытовой деталью.

Еще Белинский отметил, что для гоголевского реализма характерно преобладание субъективности. «Величайшим успехом и шагом вперед, — писал он, — считаем мы со стороны автора то, что в „Мертвых душах“ везде ощущаемо и, так сказать, осязаемо проступает его субъективность. Здесь мы разумеем не ту субъективность, которая, по своей ограниченности или односторонности, искажает объективную действительность изображаемых поэтом предметов; но ту глубокую, всеобъемлющую и гуманную субъективность, которая в художнике обнаруживает человека с горячим сердцем, симпатичною душою и духовно-личною самостью. —

ту субъективность, которая не допускает его с апатическим равнодушием быть чуждым миру, им рисуемому, но заставляет его проводить через свою *душу живу* явления внешнего мира, а через то и в них вдыхать *душу живу*. . .» (Б, VI, 217—218).

Преобладание субъективности в «Мертвых душах» проявляется в многообразных формах и прежде всего в том, что автор непосредственно определяет общее значение изображаемых явлений и лиц. Изобразив героя в неразрывной связи с его бытом и средой, Гоголь иногда прямо указывает, что подобные характеры встречаются и в другой среде, живут и в другой обстановке. Вот, например, что пишет Гоголь о Коробочке: «. . . иной и почтенный, и государственный даже человек, а на деле выходит совершенная Коробочка. Как зарубил что себе в голову, то уж ничем его не пересилишь; сколько ни представляй ему доводов, ясных как день, всё отскакивает от него, как резиновый мяч отскакивает от стены» (Г, VI, 33).

Еще обнаженнее эта черта творческого метода Гоголя выражена в его толковании образа Ноздрева: «Вот какой был Ноздрев! Может быть, назовут его характером избитым, станут говорить, что теперь нет уже Ноздрева. Увы! несправедливы будут те, которые станут говорить так. Ноздрев долго еще не выведется из мира. Он везде между нами и, может быть, только ходит в другом кафтане; но легкомысленно-непроницательны люди, и человек в другом кафтане кажется им другим человеком» (72).

В других случаях Гоголь предположительно переносит своего героя, связанного с кожной средой и бытом, в иные сферы жизни, при этом подчеркивая, что в новой среде его поведение внешне изменится, но всюду он остается верен внутренней сущности своего характера. Так, например, изображая Собакевича, Гоголь прямо ставит вопрос о соотношении характера героя и среды: «Родился ли ты уж так медведем или омедведила тебя захолустная жизнь, хлебные посева, возня с мужиками, и ты чрез них сделался то, что называют человек-кулак? Но нет: я думаю, ты всё был бы тот же, хотя бы даже воспитали тебя по моде, пустили бы в ход и жил бы ты в Петербурге, а не в захолустье. Вся разница в том, что теперь ты упишешь полбараньего бока с кашей, закусивши ватрушкой в тарелку, а тогда бы ты ел какие-нибудь котлетки с трюфелями. Да вот теперь у тебя под властью мужики: ты с ними в ладу и, конечно, их не обидишь, потому что они твои, тебе же будет хуже; а тогда бы у тебя были чиновники, которых бы ты сильно пощелкивал, смекнувши, что ведь они не твои же крепостные, или грабил бы ты казну! Нет, кто уж кулак, тому не разогнуться в ладонь! А разогни кулаку один или два пальца, выйдет еще хуже. Попробуй он слегка верхушек какой-нибудь науки, даст он знать потом, занявши место повиднее, всем тем, которые в самом деле узнали какую-нибудь науку. Да еще, пожалуй, скажет потом: „Дай-ка себя покажу!“ Да такое выдумает мудрое постановление, что многим придется солоно» (106).

В героях Гоголя представлена неразрывная связь характера, среды и быта. Это — общий принцип социального романа. Герои гоголевской поэмы обладают и такими свойствами, которые выходят за пределы определенной среды, которые в разной среде по-разному проявляются, но в основе своей присущи их человеческой природе. Это — принцип реалистического правоописательного романа.

Герои Гоголя воплощают в себе оба принципа.

Чтобы резче подчеркнуть двойную роль своих образов, Гоголь намеренно наделяет некоторых своих героев такими размышлениями и речами, которые не свойственны их характерам. Сам Гоголь указал на эту особенность своей поэтики в «Театральном разезде»: «. . . эта комедия вовсе не картина, а скорее фронтиспис. Вы видите — и сцена, и место действия

идеальны. Иначе автор не сделал бы очевидных погрешностей и анахронизмов, не вставил бы даже иным лицам тех речей, которые, по свойству своему и по месту, занимаемому лицами, не принадлежат им. Только первая раздражительность приняла за личность то, в чем нет и тени личности. и что принадлежит более или менее личности всех людей» (Г, V, 160).

В «Мертвых душах», как и в «Ревизоре», и место действия, и обстановка настолько обобщены, насколько это необходимо, чтобы, изображая конкретное происшествие, можно было в то же время передать общие черты всякого подобного явления жизни. А чтобы придать такую же обобщенность, двоякую роль изображаемым лицам, автор вставляет иным из них такие речи, которые «по свойству своему и по месту, занимаемому лицами, не принадлежат им».

В «Ревизоре» Гоголь практически применил этот принцип, когда в последней редакции комедии вставил обращение городничего в публику: «Чему смеетесь? над собою смеетесь!..» (Г, IV, 94). В «Мертвых душах» писатель наиболее широко применил этот принцип своей поэтики в образе Чичикова. Этот способ обобщения действительности позволяет Гоголю непосредственно выразить в конкретном социальном явлении многозначное содержание.

## 9

Павел Иванович Чичиков — человек средний во всех отношениях. Таким предстает он перед читателем уже на первой странице. «В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод» (Г, VI, 7).

Биография Чичикова, отнесенная в последнюю главу, раскрывает и объясняет процесс формирования героя, благодаря которому он становится средним представителем дворянско-чиновничьего общества.

Описывая состояние Чичикова после провала на таможенной службе, сообщив читателю, что герой роптал на весь мир, сердился на несправедливость судьбы, негодовал на несправедливость людей, Гоголь продолжает: «Он рассуждал, и в рассуждениях его видна была некоторая сторона справедливости: „Почему ж я? зачем на меня обрушилась судьба? Кто ж зевает теперь на должности? — все приобретают. Несчастливым я не сделал никого: я не ограбил вдову, я не пустил никого по миру, пользовался я от избытков, брал там, где всякий брал бы; не воспользуйся я, другие воспользовались бы. За что же другие благоденствуют, и почему должен я пропасть червем? И что я теперь? Куда я гожусь? какими глазами я стану смотреть теперь в глаза всякому почтенному отцу семейства? Как не чувствовать мне угрызения совести, зная, что даром бремению землю? И что скажут потом мои дети? Вот, скажут, отец, скотина, не оставил нам никакого состояния!“» (238).

Рассуждения Чичикова имеют только один-единственный смысл: они отражают общие и наиболее характерные черты жизни всего дворянского общества предреформенной России. «Уже известно, что Чичиков сильно заботился о своих потомках. Такой чувствительный предмет! Иной, может быть, и не так бы глубоко запустил руку, если бы не вопрос, который, неизвестно почему, приходит сам собою: а что скажут дети?» (238—239). Чичиков рассуждал так, как рассуждали все будущие и настоящие отцы семейства и действовал так же, как все, — вот на что прямо указывал Гоголь.

Гоголь объясняет своего героя, указывая на типичность его характера. Он объясняет Чичикова и тогда, когда ссылается на общие условия жизни, сформировавшие его характер: «Приобретение — вина всего; из-за него произвелись дела, которым свет дает название *не очень чистых*» (242).

Как великий писатель-реалист, Гоголь художественно исследовал процесс «обездушивания» человека в конкретной социально-исторической обстановке. В России того времени господствовало крепостное право, но и товарно-денежные отношения достигли уже значительного развития. Только в таких условиях, когда помещик мог получить кредит под заклад крепостных крестьян, афера Чичикова становится реальной возможностью. Изображая картину нравов русского дворянского общества, Гоголь сумел раскрыть главную движущую силу собственнического мира и ее уродующее воздействие на человека: «Приобретение — вина всего». В результате «Мертвые души» оказались произведением, гениально разоблачающим не только дворянское, но и буржуазное общество: в разных формах, но и там и тут развивается страсть к приобретательству, и люди превращаются в мертвые души.

Чичиков в дореформенной России — не буржуазный делец, а бедный дворянин и чиновник, мошенническими средствами добывающийся богатства и довольства, но в других условиях он может быть и бизнесменом, торговцем, промышленником, спекулянтом, биржевым игроком, банкиром, журналистом, депутатом парламента и государственным деятелем. И всюду он будет самим собой — человеком внешне благонамеренным и приятным, а внутренне порочным и преступным. Эту мысль прекрасно выразил Белинский. Он писал, что в иностранных романах и повестях изображаются «те же Чичиковы, только в другом платье: во Франции и в Англии они не скушают мертвых душ, а подкупают живые души на свободных парламентских выборах! Вся разница в цивилизации, а не в сущности. Парламентский мерзавец образнее какого-нибудь мерзавца нижнего земского суда; но в сущности оба они не лучше друг друга» (Б, VI, 360).

Чичиковы — не злодеи, а люди, близкие к среднему бытовому типу в дворянском обществе дореформенной России. Именно эта мысль составляет внутренний пафос биографии главного героя «Мертвых душ». Художественным выражением этой мысли является объяснение характера Чичикова не какими-нибудь исключительными свойствами его натуры, а обстоятельствами его жизни. Такое объяснение характера, когда оно применяется к бездушному, порочному человеку, каким был Чичиков, внешне выглядит как оправдание героя. Ведь указывает же Гоголь, что в рассуждениях Чичикова «видна... некоторая сторона справедливости» (Г, VI, 238). Однако это оправдание особого рода: оно, в сущности, представляет собой самое яркое и страстное обличение общественного строя жизни, порождающего такие характеры.

В этом отношении Гоголь предвосхищает и подготавливает творчество Салтыкова-Щедрина. «Оправдание» героя как средство разоблачения господствующего строя жизни, порождающего порочные характеры, положено в основу «Губернских очерков». Это разъяснил еще Чернышевский.<sup>31</sup>

## 10

В первом томе «Мертвых душ» помещики «изображаются не в своих деревенских отношениях, а только как люди, входящие в состав так называемого образованного общества, или чисто с психологической стороны».<sup>32</sup> Здесь нет описания быта закрепощенного крестьянства. Но это не случайный пробел, а естественный результат идейного и художественного зада-

<sup>31</sup> См.: Б. Бурсов. Мастерство Чернышевского-критика. Изд. «Советский писатель», Л., 1956, стр. 221—222.

<sup>32</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 12.

ния гоголевской поэмы. Для полноты картины нравов дворянского общества, составляющей содержание «Мертвых душ», Гоголь должен был представить не быт, а нравственный облик народа. И с этой задачей Гоголь справился так же гениально, как и со всем замыслом в целом.

Нравственный облик народа в «Мертвых душах» отличается поразительной верностью, многогранностью и полнотой.

Чичиков появляется в поэме вместе с лакеем Петрушкой и кучером Селифаном; они сопровождают героя во всех его странствиях. Петрушка — яркий образ совершенно обезличенного крепостного слуги. Он представляет лишь внешнее и резкое выражение черт своего барина.<sup>33</sup> И Селифан, хотя он не лакей, а кучер, следовательно, общается больше с лошадьми, чем с Чичиковым, всё же не мог избежать уродующего воздействия порабощения, так или иначе обезличивающего человека. Селифан покорно выслушивает брань своего барина и даже смиренно соглашается быть высеченным за оплошность: «Почему ж не посечь, коли за дело? на то воля господская» (Г, VI, 43). Это привело в восторг критика С. П. Шевырева, представителя «официальной народности». В смирении Селифана он увидел смиренномудрие крепостного крестьянства и поэтому объявил, что кучер Чичикова и воплощает в себе национальный характер русского народа. Селифан изображается Гоголем юмористически, но без сарказма, с грустной усмешкой. Чувством грусти проникнут юмор Гоголя и в сцене, рисующей простофильство крепостного мужика.

Эта черта нравственного облика закрепощенного крестьянства выражена в эпизоде столкновения брички Чичикова с коляской молоденькой незнакомки. Когда кони запутались в чужой упряжи, собравшиеся мужики искренне хотели помочь, но проявили такую бестолковость в советах, а дядя Митяй и дядя Миняй так покорно следовали несообразным указаниям своих односельчан, что только ухудшили дело и зря задержали экипажи.

Этот небольшой эпизод превосходно выписан Гоголем, он предвосхищает то изображение простофильства в народных рассказах Николая Успенского, которое так высоко оценил Чернышевский.

Но не в образах Петрушки и Селифана, дяди Митяя и дяди Миняя представлен у Гоголя подлинный характер русского крестьянина. Он ярко выражен в размышлениях Чичикова о том, как жили и как умирали русские мужики.

Когда Чичиков взглянул на листики, на которых были перечислены купленные им мертвецы, «на мужиков, которые, точно, были когда-то мужиками, работали, пахали, пьянствовали, извозничали, обманывали бар, а может быть, и просто были хорошими мужиками, то какое-то странное, непонятное ему самому чувство овладело им» (135). Он расфантазировался о том, как они жили и как они умирали. «Это „фантазирование“, — по словам Белинского, — есть одно из лучших мест поэмы: оно исполнено глубины мысли и силы чувства, бесконечной поэзии и вместе поразительной действительности...» (Б, VI, 427).

В этих размышлениях Чичиков видоизменяет и то небольшое, что уже известно читателю о купленных им мужиках. Вот наиболее яркий пример. Расхваливая Чичикову своих мертвых мужиков, Собакевич говорит о сапожнике Максиме Телятникове: «... что шилом кольнет, то и сапоги, что сапоги, то и спасибо, и хоть бы в рот хмельного!» (Г, VI, 102). «Реестр Собакевича поражал необыкновенною полнотою и обстоятельностью: ни одно из похвальных качеств мужика не было пропущено...» (136).

<sup>33</sup> См.: В. Е р м и л о в. Н. В. Гоголь. Изд. 2-е, изд. «Советский писатель», М. 1953, стр. 371.

Значит, были отмечены в нем и мастерство Максима Телятникова, и прекрасное качество его изделий, и его примерная трезвость. А вот как расфантазировался о нем Чичиков: «Максим Телятников, сапожник. Хе, сапожник! пьян, как сапожник, говорит пословица. Знаю, знаю тебя, голубчик; если хочешь, всю историю твою расскажу: учился ты у немца, который кормил вас всех вместе, бил по спине ремнем за неаккуратность и не выпускал на улицу повесничать, и был ты чудо, а не сапожник, и не нахвалился тобою немец, говоря с женой или с камадом. А как кончилось твое ученье: „А вот теперь я заведуь своим домком, — сказал ты, — да не так, как немец, что из конейки тянется, а вдруг разбогатею“. И вот, давши барину порядочный оброк, завел ты лавчонку, набрав заказов кучу, и пошел работать. Достал где-то втридешева гнилушки кожи и выиграл, точно, вдвое на всяком сапоге, да через недели две перелопались твои сапоги, и выбрали тебя подлейшим образом. И вот лавчонка твоя запустела, и ты пошел попивать да валяться по улицам, приговаривая: „Нет, плохо на свете! Нет житья русскому человеку: всё немцы мешают“» (Г, VI, 136—137).

Это, конечно, не мастеровой Собакевича, не мертвая душа, а живой образ мужика, русского умельца, которого развратил барский образ жизни; ему тоже захотелось разбогатеть, завестись своим домком, зажечь со всеми достатками.

Размышления Чичикова благородны и по содержанию, и по общему лирическому тону. Белинский писал: «Здесь поэт явно отдал ему свои собственные благороднейшие и чистейшие слезы, незримые и неведомые миру, свой глубокий, исполненный грустною любовью юмор, и заставил его высказать то, что должен был выговорить от своего лица» (Б, VI, 427). Бездушный и благонамеренный Павел Иванович оказывается здесь в противоречии с самим собой.

Когда его осенила вдохновеннейшая мысль скушить мертвые души, он обрадовался, что «время удобное: недавно была эпидемия, народу вымерло, слава богу, не мало» (Г, VI, 240). А расфантазировавшись над списками, он постигает, что не от эпидемии вымерли эти мужики, что они так или иначе оказались жертвами господствующего образа жизни. Но всё же на фантазирование вдохновляет Чичикова то, что эти мужики уже мертвые, что теперь они принадлежат ему и одни списки этих мужиков помогут ему снова достигнуть богатства и довольства. А эта перспектива может превратить Чичикова даже в лирика. Ведь стал же он читать Собакевичу послание в стихах Вертера к Шарлотте, когда, на завтраке у полицмейстера, пришел в веселое расположение духа и вообразил себя уже настоящим херсонским помещиком. В то утро, когда он сам решил составить крепости (а по окончании этой работы задумался над списками), он даже не оделся «и, по-шотландски, в одной короткой рубашке, позабыв свою степенность и приличные средние лета, произвел по комнате два прыжка...» (135).

Как бы благородны и лиричны ни были размышления Чичикова — это размышления о мертвых душах, ставших средством его обогащения; тут еще дух Павла Ивановича может разыграться. У него может даже вызвать умиление дворовый человек Плюшкина, живой, но беглый, т. е. то же, что и мертвый; Чичиков может представить себе страшную жизнь этого человека у скряги; он может представить себе, что дворовый человек Плюшкина принимает тюрьму с удовольствием и чувствует себя в тюрьме лучше, чем у своего барина; Чичиков даже может посочувствовать Попову, но о Фырове он мог только задуматься; о нем он уже ничего не мог сказать. Это не его сфера, даже если допустить, что он может так расфантазироваться, как это изображает Гоголь. Это — не смерть и не тюрьма, это — совершенно другой мир, абсолютно недоступный Чичикову.

Тут грань, нарушение которой вывело бы повествование за пределы реалистического искусства. И Гоголь не нарушает эту грань. Он обрывает размышления Чичикова и сам становится на его место. Он, а не Чичиков, рисует образ жизни Фырова. «И в самом деле, где теперь Фыров? Гуляет шумно и весело на хлебной пристани, порядившись с купцами. Цветы и ленты на шляпе, вся веселится бурлацкая ватага, прощаясь с любовницами и женами, высокими, стройными, в монистах и лентах; хорооводы, песни, кипит вся площадь, а носильщики между тем при криках, бранях и попуканьях, зацепляя крючком по девяти пудов себе на спину, с шумом сыплют горох и пшеницу в глубокие суда, валят кули с овсом и крупой, и далече виднеют по всей площади кучи наваленных в пирамиду, как ядра, мешков, и громадно выглядывает весь хлебный арсенал, пока не перегрузится весь в глубокие суда-суряки и не понесется гусем вместе с весенними льдами бесконечный флот. Там-то вы наработаетесь, бурлаки! и дружно, как прежде гуляли и бесились, приметесь за труд и пот, тащамку под одну бесконечную, как Русь, песню» (139).

Что поражает в этой красочной картине? Красивые люди, яркие цвета, хорооводы и песни, тяжелый труд носильщиков — всё это составляет единую музыку труда и веселья, труда с потом и веселья до самозабвения.

О национальном русском характере, о русском народе и о России, о ее настоящем и будущем Гоголь прямо говорит в своих лирических отступлениях.

Первое лирическое отступление о русском народе касается русского слова. Всякий народ отличается «своим собственным словом, которым, выражая какой ни есть предмет, отражает в выражении его часть собственного своего характера». Отмечая национальное своеобразие слова британца, француза и немца, Гоголь пишет: «...но нет слова, которое было бы так замашисто, бойко, так вырвалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и животрепетало, как метко сказанное русское слово» (109).

В этом определении русского слова содержится определение и национального русского характера, как его понимал Гоголь: широта души, живость и бойкость ума, сердечность, сила и нежность.

Это именно те качества, которые так ярко проявляются в картине жизни Фырова, шумно и весело гуляющего с бурлацкой ватагой на хлебной пристани. Но лучшие качества национального характера не могут свободно развиваться в мире мертвых душ. Отсюда прямые противопоставления реального настоящего и возможного будущего в лирических отступлениях о русском народе и России.

Любовь Гоголя к родине проникнута чувством тоски. Неприютно было ему в дворянской России. Письма Гоголя, относящиеся к периоду его работы над «Мертвыми душами», полны именно таких признаний и грустных раздумий. Отвечая на приглашение приехать в Россию, Гоголь писал (в марте 1837 года): «Для чего я приеду? Не видал я разве дорогого сборища наших просвещенных невежд? Или я не знаю, что такое советники начиная от титулярного до действительных тайных? .. О! когда я вспомню наших судий, меценатов, ученых умников, благородное наше аристократство. .. Сердце мое содрогается при одной мысли» (Г, XI, 91).

Несколько позднее, спустя года полтора, Гоголь сам почувствовал желание проехаться по родной стране. «Здесь бы, может быть, — писал он, — я бы рассердился вновь — и очень сильно — на мою любезную Россию, к которой гневное расположение мое начинает уже ослабевать, а без гнева — вы знаете — немного можно сказать: только рассердившись, говорится правда» (182).

Без гнева нельзя сказать правду о России. У кого Россия не вызывает чувства тоски, тот «нерусский в душе».



Тоска и гнев не привели Гоголя к идее революционного преобразования жизни, но побуждали его к беспощадно правдивому изображению общества во имя его нравственного возрождения. Однако тоска и гнев, нашедшие гениальное художественное выражение в произведениях великого писателя, в особенности в «Мертвых душах», сыграли огромную роль в формировании патриотизма русской революционной демократии:

Кто живет без печали и гнева,  
Тот не любит отчины своей...

— писал Некрасов,<sup>34</sup> великий демократ и революционер.

Печаль и гнев! Слова те же, что у Гоголя, а содержание их уже совсем другое, новое. Гнев мужицких демократов выражал беспощадное отрицание всех основ государственного строя жизни, а их тоска вызывалась отсутствием революционности в массах населения.

В лирических обращениях писателя к России есть и другой мотив — Гоголь верил в будущее. Он преклонялся перед Пушкиным и еще при жизни писал о нем: «... это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет» (Г, VIII, 50). В гоголевской оценке Пушкина выражена беспредельная вера в великое будущее русского народа. Этой верой проникнуты лирические раздумья Гоголя о судьбах России. И поэтому первый том «Мертвых душ» завершается не жизнеписанием Чичикова, а поэтическим образом России, которая несетя, как бойкая необгонимая тройка, «и косясь посторониваются и дают ей дорогу другие народы и государства» (Г, VI, 247).

## 11

Трагическое противоречие между дворянским обществом и народом мучило Гоголя, гражданина и писателя. Он опасался, что это противоречие способно вызвать такой взрыв возмущения, который мог бы только ожесточить людей и помешать их нравственному обновлению. Это противоречие составляет главную драматическую тему второй половины книги: на первом плане, в центре нарисованной здесь картины, как уже говорилось, триумф Чичикова и его падение; на втором плане этой же картины — проблема взаимоотношения дворянского общества и народа. Этот второй план картины, в сущности, является главным; он развивается параллельно первому плану, но оказывается в обратной к нему зависимости: чем ярче триумф Чичикова, тем слабее второй план картины; чем больше становится путаница, вызванная испугом чиновников и сопровождающая падение главного героя, тем красочнее и значительнее оказывается второй план.

Сначала чиновники рассуждают о том, какие опасности таит в себе переселение такого большого количества крепостных, как справится Чичиков с этой трудной задачей. Высказывается предположение, что мужики разбегутся из-за трудностей, с которыми они неизбежно встретятся на новом месте. Эти опасения опровергаются ссылкой на русский характер. «Русский человек способен ко всему и привыкает ко всякому климату» (Г, VI, 154).

Возникает новое соображение: хорошего человека не продаст помещик. Мужик Чичикова — вор и пьяница в последней степени, праздничатайка и буйного поведения, а эти качества могут только усиливаться в результате переселения. Среди чиновников, принимавших активное участие в этих толках, были люди опытные и рассудительные; они ссылались

<sup>34</sup> Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений, т. II, Гослитиздат, М., 1948, стр. 222.

на испытанные способы управления мужиками: держать их в ежовых рукавицах и не скупиться на зуботычины и подзатыльники. В связи с этим возникла даже проблема: какой именно управляющий нужен Чичикову и где его найти.

Но «многие сильно входили в положение Чичикова, и трудность переселения такого огромного количества крестьян их чрезвычайно утешала; стали сильно опасаться, чтобы не произошло даже бунта между таким беспокойным народом, каковы крестьяне Чичикова» (155).

Это опасение бунта, хотя и высказанное в связи с трудностями переселения, сразу переводит всё обсуждение в более широкий и общий план: о средствах и формах управления. По этому вопросу первое суждение, естественно, высказывает полицмейстер: он верит в силу власти; он «заменял, что бунта нечего опасаться, что в отращение его существует власть капитан-исправника, что капитан-исправник, хоть сам и не ездил, а пошли только на место себя один картуз свой, то один этот картуз погонит крестьян до самого места их жительства» (155).

Но никто из чиновников не поддержал точку зрения полицмейстера, и его ссылка на могущество власти капитан-исправника не прекратила толков, связанных с опасениями бунта. «Многие предложили свои мнения насчет того, как искоренить буйный дух, обуревавший крестьян Чичикова. Мнения были всякого рода: были такие, которые уже чересчур отзывались военною жестокостью и строгостию, едва ли не излишнею; были, однако же, и такие, которые дышали кротостию» (155—156).

Кротостью дышало мнение только одного человека — почтмейстера. Он — самый бесстрашный среди чиновников; он сохранял спокойствие и даже не похудел, когда испуг всех остальных достиг крайней степени; кроткие пожелания ни у кого не вызвали сочувствия; на них так же не обратили внимания, как на оптимистические уверения градоначальника, что бунта нечего опасаться. А точка зрения сторонников военной жестокости и строгости подвергается дальнейшему исследованию.

Когда город был взволнован слухами, а чиновники оказались в состоянии крайнего испуга и начали мысленно перебирать, что собственно может привлечь внимание нового генерал-губернатора, они вспомнили, между прочим, и недавно случившееся происшествие: как «казенные крестьяне сельца Вшивая-спесь, соединившись с таковыми же крестьянами сельца Боровки, Задирайлово-тож, снесли с лица земли будто бы земскую полицию, в лице заседателя, какого-то Дробяжкина...» (194).

Происшествие это не такого рода, чтобы автор мог подробно рассказать о нем: цензурные условия вынуждали его прибегнуть к скороговорке, но суть дела становится всё же ясной читателю. Речь идет как будто о том, что казенные крестьяне убили какого-то заседателя Дробяжкина. Но, оказывается, они снесли с лица земли... земскую полицию; это уже не простое убийство какого-то Дробяжкина, а бунт, и бунт серьезный, если в нем участвовали три деревни. Чтобы дать понять это читателю, Гоголь пишет: «... земскую полицию нашли на дороге, мундир или сертук на земской полиции был хуже тряпки, а уж физиогномии и распознать нельзя было» (194).

Точно так же Гоголь передает и причины бунта. Он как будто говорит о реальных мотивах убийства заседателя Дробяжкина, но автор рассказывает о них так неуверенно, точно он сам сомневается в том, что он пишет; кроме того, автор употребляет при этом такие понятия и выражения, которые явно не идут к делу. Говорили, пишет Гоголь, «что будто земская полиция, т. е. заседатель Дробяжкин, повадился уж чересчур часто ездить в их деревню, что, в иных случаях, стбит повальной горячки, а причина-де та, что земская полиция, имея кое-какие слабости со стороны сердечной, приглядывался на баб и деревенских девок. Наверное,

впрочем, неизвестно, хотя в показаниях крестьяне выразились прямо, что земская полиция был-де блудлив, как кошка, и что уже не раз опи его оберегали и один раз даже выгнали нагишом из какой-то избы, куда он было забрался». И далее: «Но дело было темно» (194).

Несомненно в этом эпизоде только одно: что три деревни соединились и снесли с лица земскую полицию, которая чинила «несправедливые притеснения мужикам» (194).

Несправедливые притеснения. Вот причина взрыва. Вот что порождает крестьянские бунты. Но это уже большая социально-политическая проблема. И чтобы выразить ее общественное и государственное значение, Гоголь вводит в свою поэму повесть о капитане Копейкине.

Повесть эту рассказывает почтмейстер; это не могло не сказаться на ее стиле: почтмейстер — человек, не лишенный воображения; он может себе представить обстановку действия, которую он по-своему весьма выразительно живописует; он сочувствует капитану Копейкину — человеку из своей или близкой ему среды, но в то же время раболепствует перед высшим начальством. Автор великолепно использует речевую манеру рассказчика, его непрерывные повторения некоторых вводных слов и выражений, чтобы придать повествованию форму сказа, весьма индивидуализированную и тем не менее тесно связанную с общим стилем и тоном всей поэмы. Всё это создает особый колорит и очень ярко выражает подлинный внутренний смысл повести о капитане Копейкине.

Почтмейстер заявляет, что история капитана Копейкина, если ее рассказать, «выйдет презанимательная для какого-нибудь писателя, в некотором роде, целая поэма» (199). И рассказывается она для того, чтобы окончательно растолковать читателю, что порождает и крестьянские бунты, и разбойничьи шайки, состоящие из тех же крестьян, но только беглых.

Повесть о капитане Копейкине — это прежде всего повесть о попоранной справедливости. Несправедливо уже то, что после кампании двенадцатого года «не сделано было насчет раненых никаких, знаете, эдаких распоряжений; этот какой-нибудь инвалидный капитал был уже заведен, можете представить себе, в некотором роде, гораздо после». Капитан Копейкин не мог работать без правой руки, да и содержать его было некому. Он «решился отправиться, судырь мой, в Петербург, чтобы просить государя, не будет ли какой монаршей милости». Но в Петербурге, куда «дотащился он кое-как», ждала его новая несправедливость. В Петербурге — ослепительная роскошь; царская столица — «сказочная Шехерезада», «Семирамида». «Идешь по улице, а уж нос твой так и слышит, что пахнет тысячами». А Копейкин, хоть он и оказал услуги отечеству, вынужден ютиться в «трактире, за рубль в сутки» (200).

Третья несправедливость ждала его у министра. В первый раз министр велел «понаведаться на днях», и Копейкин вышел от него чуть не в восторге. «Одно то, что удостоился аудиенции, так сказать, с первостатейным вельможею; а другое то, что вот теперь, наконец, решится, в некотором роде, насчет пенсионера» (202). Из этого очевидно, что капитан Копейкин был человек вполне благонамеренный. Он так безусловно верил в начальство, что на радостях даже кутнул. Но никакого пенсионера он не получил, а его настоячивые просьбы привели только к тому, что фельдъегерь препроводил его на место жительства.

На этом, собственно, заканчивается история о том, как капитан Копейкин добивался заслуженного пенсионера и с какими несправедливостями он столкнулся. Но «тут-то, — по словам почтмейстера, — и начинается, можно сказать, нить, завязка романа» (205).

Повесть о капитане Копейкине могла бы перерасти в роман о кровавом возмездии, как неизбежном результате попоранной справедливости.

Но в «Мертвых душах» указана только нить, завязка романа. «Итак, куда делся Копейкин, неизвестно; но не прошло, можете представить себе, двух месяцев, как появилась в рязанских лесах шайка разбойников, и атаман-то этой шайки, судьба мой, не кто другой. . .» (205).

Завязка романа о капитане Копейкине, ставшем атаманом разбойников, представляет собой гоголевскую развязку драмы о противоречиях между обществом и народом, составляющей главное содержание второй половины книги.

Вопрос о крестьянских бунтах, поставленный в начале восьмой главы, получил окончательное решение в десятой. В эпизоде с заседателем Дробяжкиным Гоголь выразил мысль, что крестьянские бунты являются результатом несправедливых притеснений. В повести о капитане Копейкине вопрос поставлен и решен шире: поправление справедливости в социальных отношениях неизбежно влечет за собой кровавое возмездие. Оно может стать катастрофическим.

Когда московская цензура не разрешила печатание «Мертвых душ», Гоголь был потрясен и едва не заболел. В поисках защиты от цензурного произвола он обращается с письмами не только к своим знатым друзьям и знакомым, но и к вельможным сановникам. И вот, наконец, цензор А. В. Никитенко разрешил печатание «Мертвых душ», но изъял повесть о капитане Копейкине. А Гоголь не мог издать «Мертвые души» без этой повести. Поэтому он ее переделывает. О характере своих переделок Гоголь сообщает П. А. Плетневу (10 апреля 1842 года): «Я выбросил весь генералитет, характер Копейкина означил сильнее, так что теперь видно ясно, что он всему причиною сам и что с ним поступили хорошо» (Г, XII, 54).

Как ни переделал Гоголь Копейкина в угоду цензуре, читателю было ясно, что с капитаном поступили плохо. Как ни привередлив и ни скандален стал теперь Копейкин, как бы ни мотивировал он нужду в пенсии, с ним поступили несправедливо. Это ясно даже из цензурной редакции повести о капитане Копейкине.

Но всё же цензурная редакция повести о капитане Копейкине в известной степени затемняет ее подлинный смысл. Да и вообще весь второй план картины, в центре которой триумф и падение Чичикова, выписан таким тонким пунктиром, что его истинный смысл и его первенствующее значение не воспринимаются читателем в полной мере. Это прекрасно чувствовал Гоголь и поэтому он был недоволен второй половиной своей книги. «Никто не заметил даже, — жаловался он, — что последняя половина книги отработана меньше первой, что в ней великие пропуски, что главные и важные обстоятельства сжаты и сокращены, неважные и побочные распространены, что не столько выступает внутренний дух всего сочинения, сколько мечется в глаза пестрота частей и лоскутность его» (Г, VIII, 288).

## 12

В повествовательном стиле «Мертвых душ» сочетаются две стихии: юмор и лирика. В этом сочетании были заключены безграничные возможности использования контраста как средства художественной выразительности: лирика Гоголя патетична, проникнута гражданским пафосом, она по самому стилю своему резко противопоставит описаниям быта, проникнутым юмором, а юмор основан на контрасте между тем, что должно быть, и тем, что есть. Юмор и лирика в их неразрывной связи как нельзя более соответствовали творческой задаче писателя, его стремлению выразить контрастное содержание: разоблачить дворянское общество как мир мертвых душ и противопоставить ему образ России и русского народа.

Юмор Гоголя обнажает несоответствие между действительностью и ее покровами во всех сферах жизни мертвых душ: в словах и выражениях, в семейной жизни, в понятиях и представлениях о любви, в деловых отношениях.

Пафос «Мертвых душ» гениально раскрыл Белинский. Вывод, сделанный им из первого тома, не был предусмотрен Гоголем и противоречил его идеалу нравственного обновления общества.

Назначение «Мертвых душ» Гоголь разъяснил в самом тексте своей поэмы. Он ввел в нее не одну, а две вставные новеллы: повесть о капитане Копейкине и повесть о Кифе Мокиевиче и его сыне Мокии Кифовиче. Первая новелла призвана раскрыть авторское понимание внутреннего смысла «Мертвых душ», а вторая — выразить общественное назначение поэмы.

Если писатель не желает уподобиться Кифе Мокиевичу, который из ложного чадолюбия отказывался укорить своего «буйного» сына (Г, VI, 244), если он правильно понимает свой гражданский долг, он должен совершить подвиг подлинного патриотизма, он должен открыто и бесстрашно, перед лицом народа и всего мира, рассказать всю правду о Кифах Мокиевичах и Мокиях Кифовичах, пусть они будут названы мертвыми душами, может быть, хоть это потрясет их, заставит их одуматься и уняться.

Вера в возможность нравственного возрождения общества таила в себе опасность, оказавшуюся губительной и для творческой, и для жизненной судьбы писателя.

Еще в первой редакции «Портрета» мысль Гоголя билась над вопросом: как согласовать верность художника реальной природе с нравственным назначением искусства? В процессе создания первого тома «Мертвых душ» писатель приходит к заключению, что низменная действительность может стать предметом искусства только при условии душевного ее озарения: «... много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл созданья...» (134). Во второй редакции «Портрета» (1842) Гоголь разъяснил, что именно он имеет в виду под озарением низкой природы: «... если возьмешь предмет безучастно, бесчувственно, не сочувствуя с ним, он непременно предстанет только в одной ужасной своей действительности, не озаренный светом какой-то непостижимой, скрытой во всем мысли...» (Г, III, 88).

Гоголь озарил картину презренной жизни верой в возможность нравственного возрождения ничтожных и пошлых героев своей поэмы. В первом томе «Мертвых душ», который писался на протяжении семи лет (1835—1841), эта мысль еще скрыта. Она выражается в самом включении лирических отступлений в описание быта дворянско-чиновничьего общества.<sup>35</sup> Нравственное «воскресение» мертвых душ должно было стать одной из главных тем последующих частей гоголевского романа-поэмы.

Во втором томе Гоголь хотел представить высшие свойства характера русского человека, хотя и здесь изображение недостатков должно было занимать видное место. Главной задачей второго тома, по-видимому, являлось раскрытие путей и дорог к нравственному обновлению пошлых героев.

Летом 1845 года Гоголь сжег рукопись второго тома «Мертвых душ»; от нее сохранилась только заключительная глава (незаконченная; см. Г,

<sup>35</sup> Г. А. Гуковский, сославшись на лирическое отступление в главе о Коробочке, пишет: «В этом лирическом взрыве, столь же круто опять сменяемом бытовым рассказом, явственная мысль, идущая через всё творчество Гоголя, — мысль о великой правде, которая, будучи поведена людям, погрязшим в безумии, ослепленным привычным злом, может и должна перевернуть их души и раскрыть им глаза» (Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. Гослитиздат, 1959, стр. 516):

VII, 400—403). Объясняя, почему он сжег свою рукопись, Гоголь писал: «...бывает время, что даже вовсе не следует говорить о высоком и прекрасном, не показавши тут же ясно, как день, путей и дорог к нему для всякого. Последнее обстоятельство было мало и слабо развито во втором томе Мертвых душ, а оно должно было быть едва ли не главное; а потому он и сожжен» (Г, VIII, 298).

Этому замыслу Гоголь остается верен и в новой редакции второго тома, к созданию которого он возвращается после сокрушительного провала реакционной книги «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847). Главная мысль этой книги как раз и заключалась в утверждении необходимости нравственного возрождения для каждого человека, как единственного средства оздоровления общественной и государственной жизни. Новую редакцию второго тома Гоголь сжег незадолго до смерти; от нее остались первые четыре главы (с пропусками; см. Г, VII, 416). О содержании некоторых глав можно судить по воспоминаниям мемуаристов, которые слышали их в чтении Гоголя.<sup>36</sup>

Третий том «Мертвых душ», очевидно, должен был содержать в себе картину нравственного обновления ничтожных и пошлых героев первого тома. Это в свое время дало повод П. А. Вяземскому высказать мысль о возможности сравнить план «Мертвых душ» Гоголя с планом «Божественной комедии» Данте. Эту мысль подробно аргументировал Алексей Веселовский: «Для автора, думается нам, тройственное деление вытекло из той же основной идеи возрождения нравственно погибших людей».<sup>37</sup> Сопоставление плана гоголевской поэмы с планом «Божественной комедии» поддерживается и некоторыми советскими исследователями.<sup>38</sup>

Такое сопоставление объясняет не столько план «Мертвых душ», сколько причину его неудачи. Данте смог гениально выразить идею возрождения нравственно погибших людей в тех формах поэтического инсказанья, которые были порождены эпохой перехода от средневековья к Возрождению. Средствами же реалистического искусства XIX века выразить идею нравственного обновления общества было совершенно невозможно, поскольку эта идея противоречила реальному ходу жизни. Морализаторские устремления великого писателя оказались в кричащем и непримиримом противоречии с требованиями реалистического творчества. Это противоречие надломил творческие силы писателя.

Гоголевская вера в возможность возрождения дворянского общества имела прежде всего религиозно-нравственные основания. Они составляют один из важнейших мотивов «Портрета» (обеих редакций). Они выражены и в тексте первого тома «Мертвых душ». Гоголь прямо указывает здесь, что есть страсти, которые «ведутся» «выспими начертаниями»; они «вызваны» «для неведомого человеком блага» и им «суждено совершить» «земное великое поприще». Это относится не только к прекрасным, но и к низким страстям. «И, может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него, и в холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека пред мудростью небес» (Г, VI, 242). Потом — в последующих частях «Мертвых душ» — должна была быть раскрыта эта тема «воскресения» Чичикова; возродиться к новой, человеческой жизни должен был и Плюшкин. В «Переписке» Гоголь печатает отрывок из письма к поэту Н. М. Языкову, датированный 1844 годом: «Воззови, в виде лирического сильного

<sup>36</sup> См. воспоминания Л. И. Арнольди, Д. А. Оболенского, С. Т. Аксакова и других в книге: Гоголь в воспоминаниях современников. Гослитиздат, М., 1952.

<sup>37</sup> Алексей Веселовский. Этюды и характеристики. Изд. 2-е, М., 1903, стр. 596.

<sup>38</sup> См.: Н. Л. Степанов. Н. В. Гоголь. Гослитиздат, М., 1955, стр. 467—468.

воззвания, к прекрасному, но дремлющему человеку... О, если б ты мог сказать ему то, что должен сказать мой Плюшкин, если доберусь до третьего тома „Мертвых душ“!» (Г, VIII, 280). По свидетельству некоторых мемуаристов, судьба Чичикова и Плюшкина ждала и других героев первого тома поэмы.

Осенью 1839 года, когда еще не был закончен первый том «Мертвых душ», Гоголь приезжает в Россию и проводит здесь около девяти месяцев. Именно в это время складывалось и оформлялось славянофильское движение. Гоголь никогда не принимал полностью славянофильские теории и программы, а многие славянофилы в конце 40-х годов весьма критически относились к нравственной проповеди Гоголя, выраженной в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Но славянофильские представления о национальности не как о продукте социально-исторического развития, а как о сумме постоянных, «извечных» свойств, всегда равных самим себе, оказали несомненное влияние на Гоголя.

Гоголь прерывает лирическое рассуждение о том, почему в герои не взят добродетельный человек, чтобы сказать читателю: «Но... может быть, в сей же самой повести почувются иные, еще доселе небранные струны, предстанет несметное богатство русского духа, пройдет муж, одаренный божескими доблестями, как чудная русская девица, какой не сыскать нигде в мире, со всей дивной красотой женской души, вся из великодушного стремления и самоотвержения. И мертвыми покажутся пред ними все добродетельные люди других племен, как мертвая книга пред живым словом! Подымутся русские движения... и увидят, как глубоко заронилось в славянскую природу то, что скользнуло только по природе других народов...» (Г, VI, 223).

Это — несомненный отзвук славянофильских теорий, которые произвели серьезное впечатление на Гоголя уже в первый его приезд из-за границы в Россию (1839—1840). Как бы подводя итоги своего пребывания в России, он писал С. Т. Аксакову (28 декабря 1840 года): «В моем приезде к вам, которого значения я даже не понимал в начале, заключалось много, много для меня. Да, чувство любви к России, слышу, во мне сильно. Многое, что казалось мне прежде неприятно и невыносимо, теперь мне кажется опустившимся в свою ничтожность и незначительность, и я дивлюсь, ровный и спокойный, как я мог их когда-либо принимать близко к сердцу» (Г, XI, 323).

Гоголя увлекала мысль славянофилов, что русскому народу чужда вражда сословий и классов, раздирающая западный мир, что чувство любви и братского единения заложено в самой природе национального русского характера. Гоголя совершенно не интересовали политические выводы из этой идеи, которые делали сами славянофилы. Герцен был безусловно прав, утверждая, что «Гоголь никогда не принадлежал ни к какой партии».<sup>39</sup> Из признания особой славянской природы русского духа Гоголь сделал не политические, а нравственные выводы. Эта идея привлекла его как новая опора для его веры в возможность нравственного возрождения общества.

Сама способность русского человека к возрождению, каким бы низким ни было его моральное падение, оказывается теперь уже не только проявлением «мудрости небес»; эта способность теперь рассматривается и как выражение особой природы русского характера. По представлениям Гоголя, сословная сущность помещика и чиновника подавляет, вытесняет, уродует их человеческую природу, но при всем этом в них может всё же сохраниться крупица человеческого чувства. Она и является залогом будущего нравственного обновления.

<sup>39</sup> А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. XIII, 1958, стр. 176.

Этим определяется двойная функция лирических отступлений в первом томе гоголевской поэмы: они создают образ народа, противостоящий миру мертвых душ, и в то же время они призваны перевернуть эти души, нравственно обновить и переродить людей, погрязших в ничтожной и пошлой жизни.

В первом томе «Мертвых душ» Гоголь не указывает на связь между славянской природой русского духа и способностью русского человека к возрождению. Будущему «воскресению» Чичикова здесь еще намеренно придается какая-то таинственность. «И еще тайна, почему сей образ предстал в ныне являющейся на свет поэме» (Г, VI, 242). Эта «тайна», по выражению художника, объясняется, если обратиться ко второй редакции «Тараса Бульбы», которая создавалась одновременно с завершением первого тома поэмы. Здесь в знаменитой речи главного героя о русском товариществе прямо говорится, что даже «у последнего подлюки, каков он ни есть, хоть весь извалялся он в саже и в поклонничестве, есть и у того, братцы, крупица русского чувства. И проснется оно когда-нибудь, и ударится он, горемычный, об полы руками, схватит себя за голову, проклявши громко подлую жизнь свою, готовый муками искупить позорное дело» (Г, II, 134). В последующих частях поэмы «воскресение» Чичикова призвано было художественно выразить это высокое свойство русского чувства.

Гоголевская вера в возможность обновления общества, обогащенная идеей об особой «славянской природе» русского народа, получила, таким образом, кроме религиозно-нравственного основания, еще и национально-историческую мотивировку в духе славянофильских идей.

Сохранившиеся главы второго тома «Мертвых душ» свидетельствуют о том, какой титанической была борьба противоположных стихий в Гоголе — борьба между отвлеченными морализаторскими устремлениями и реалистическим методом великого писателя. Всё лучшее в них связано с победами реализма. Всё слабое — выражение гоголевского морализаторства. На это впервые указал Н. Г. Чернышевский в подробном примечании к первой главе «Очерков гоголевского периода русской литературы».<sup>40</sup> Творческая история «Мертвых душ» и сохранившиеся главы второго тома подробно проанализированы в новейших работах советских исследователей Гоголя.

Во втором томе «Мертвых душ» Гоголь от показа Руси «с одной стороны» в ее «пошлости» обратился к «показу Руси и человека, пришедших в движение».<sup>41</sup> Как это впервые было замечено В. А. Десницким, такая задача не могла быть осуществлена тем методом остро сатирического изображения нравов, которым Гоголь пользовался в первом томе «Мертвых душ».

Стремясь нарисовать «характеры значительнее прежних», войти глубже «в высшее значение жизни, нами опошленной, обнаружив видней русского человека не с одной какой-либо стороны» (Г, XIV, 152), Гоголь воспользовался во втором томе «Мертвых душ» некоторыми сторонами художественного метода Пушкина и писателей «натуральной школы» 40-х годов. Он попытался обрисовать психологически более сложные характеры, не остающиеся неподвижными на всем протяжении рассказа, но способные к изменению и духовному росту (Тентетников, образ которого близок к образам «лишних людей» в романах Тургенева и Гончарова). Во втором томе появляются картины повседневной жизни дворянской усадьбы, картины полевых работ и рыбной ловли, лириче-

<sup>40</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 10—13.

<sup>41</sup> В. А. Десницкий. Задачи изучения жизни и творчества Гоголя. В кн.: Н. В. Гоголь. Материалы и исследования, т. 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 87.



ские пейзажные зарисовки, насыщенные авторским «настроением» и как бы предвосхищающие тургеневские пейзажи, возникает необычный для Гоголя 30-х годов интерес к анализу сложных душевных движений и идеологических споров. Меняются типы героев, привлекающих к себе преимущественное внимание романиста: на месте прежних «ничтожных» героев оказываются натуры, отклонившиеся с прежнего пути, ошибающиеся, но ищущие — натуры, испорченные влиянием среды, но сохранившие в глубине души здоровое начало и способные к возрождению. Рядом с подобными характерами и эпизодами, нарисованными в более мягкой манере, сохраняются и резко сатирически очерченные типы и эпизоды, при обрисовке которых гоголевская экспрессия достигает порою большой силы (полковник Кочкарев). В заключительной главе, в речи генерал-губернатора религиозно-моралистические идеи, характерные для Гоголя второй половины 40-х годов, сливаются с гневным, протестующим чувством, с взволнованным авторским лиризмом, напоминающим лучшие места первого тома «Мертвых душ». Так борьба между суровым реализмом Гоголя и свойственной ему тенденцией к отвлеченному морализаторству проявляется во втором томе поэмы с новой силой, становясь источником тех неразрешимых художественных и идейных противоречий, которые сделали невозможным завершение второго тома.

### 13

Слабость мировоззрения и творчества великого писателя выразилась в «Мертвых душах» прежде всего там, где прямо выступают религиозные основания его веры в нравственное возрождение мира мертвых душ. Уже в первом томе гоголевской поэмы они породили, по выражению Белинского, «мистико-лирические выходки». К 1846—1847 годам, когда появились «Выбранные места из переписки с друзьями», Белинскому стало ясно, что, к несчастью, «мистико-лирические выходки в „Мертвых душах“ были не простыми случайными ошибками со стороны их автора, но зерном, может быть, совершенной утраты его таланта для русской литературы» (Б, X, 51).

Гоголь был глубоко убежден, что единственным средством нравственного возрождения общества является беспощадная правда в его изображении. И он решительно сдергивает покровы с действительности, срыывает маски со своих героев, рисует их без прикрас, показывает, что они погрязли в пошлости и подлости. Так Гоголь «стал во главе тех, которые отрицают злое и пошлое».<sup>42</sup> Сильные стороны мировоззрения и творчества великого писателя оказываются, таким образом, причудливо связанными со слабыми их сторонами.

Отрицание зла и пошлости жизни достигло у Гоголя такой силы, что «Ревизор» и «Мертвые души» стали знаменем в освободительной борьбе русской революционной демократии. Чернышевский писал: «Он пробудил в нас сознание о нас самих — вот его истинная заслуга...».<sup>43</sup> В поисках наиболее эффективных средств искоренения зла и пошлости жизни при помощи искусства складывается реализм «Мертвых душ», анализирующий, расчленяющий, анатомирующий действительность, беспощадно срывающий покровы со всего дурного и низкого; на этой почве вырастает и «преобладание субъективности». Сила гоголевского метода заключается в том, что писатель вскрывает социальную природу той картины нравов, которую он рисует, что он социально-исторически объясняет процесс превращения живых людей в мертвые души. Этот метод привел писа-

<sup>42</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 22.

<sup>43</sup> Там же, стр. 20.

теля к разоблачению порочности, внутренней пустоты, мертвенности и обреченности феодально-крепостнического строя жизни. Именно поэтому великие реалистические произведения Гоголя приобрели глубоко революционное содержание и значение.

Однако реализм Гоголя, его творческий метод имеет и свои слабые стороны. В своем стремлении потрясти общество и нравственно возродить его к подлинно человеческой жизни Гоголь опирается также на рационалистическую теорию XVIII века, согласно которой главными движущими силами человеческой души являются страсти. Они должны быть в согласии с разумом, но могут вступить с ним в противоречие; тогда и происходит моральное падение, которое является источником всех зол в личной и общественной жизни. Отсюда следует вывод: единственным выходом из всех зол является нравственное обновление человека. Об этом Гоголь, в сущности, писал уже в первом томе «Мертвых душ». Эту слабость гоголевского реализма, по-видимому, имел в виду Чернышевский, когда отмечал, что «в некоторых произведениях последующих писателей мы видим залюги более полного и удовлетворительного развития идей, которые Гоголь обнимал только с одной стороны, не сознавая вполне их сцепления, их причин и следствий».<sup>44</sup>

Гоголь остался верен идее нравственного возрождения и в новых условиях общественной жизни, в 40-е годы, когда возникла и разрабатывалась русская революционно-демократическая идеология, отражавшая интересы и настроения крепостного крестьянства, когда классовая борьба в Европе принимала острые, революционные формы. В этих исторических условиях просветительство Гоголя оказалось главным источником его духовной драмы, которая породила «Выбранные места из переписки с друзьями», привела к сожжению второго тома «Мертвых душ» и ускорила смерть великого писателя.

«Мертвые души», по свидетельству Герцена, «потрясли всю Россию».<sup>45</sup> «Еще не было доселе более важного для русской общественности произведения», — писал Белинский (Б, VI, 420). Этой точки зрения придерживался и Чернышевский, утверждавший, что «давно уже не было в мире писателя, который был бы так важен для своего народа, как Гоголь для России».<sup>46</sup> Ленин говорил, что идеи Белинского и Гоголя «делали этих писателей дорогими Некрасову — как и всякому порядочному человеку на Руси...».<sup>47</sup>

Хотя Чернышевский и Ленин имеют в виду не только «Мертвые души», но всё творчество Гоголя в целом, социально-историческое значение этого писателя определяется в наибольшей мере именно его романом-поэмой.

Без Пушкина не было бы и Гоголя. «Мертвые души» вместе с «Евгением Онегиным» и «Героем нашего времени» стали школой русского классического романа.

Критика дворянско-чиновничьего общества как мира мертвых душ, враждебного потребностям национального развития России, была шагом вперед по сравнению с критикой его Пушкиным. Гоголевский реализм, его анатомирование действительности, беспощадное сдергивание покровов со всего низменного и пошлого, художественное исследование процесса «обесчеловечения» человека, превращения живых людей в мертвые души, — всё это обогатило русский реалистический роман XIX века, позволило «Мертвым душам», одному из первых классических русских романов, по праву завоевать мировое признание.

<sup>44</sup> Там же, стр. 10.

<sup>45</sup> А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. VII, стр. 229.

<sup>46</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 11.

<sup>47</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 18, стр. 286.

## БЕЛИНСКИЙ О ПРОБЛЕМАХ РОМАНА

## 1

Одна из особенностей истории русского романа XIX века заключается в том, что почти на всем протяжении своего развития он испытывал благотворное, могучее влияние со стороны передовой, демократической литературно-теоретической и критической мысли.

Ни одна из европейских литератур в XIX веке не имела такого преданного и верного помощника в лице передовой критической мысли своего времени, как русская литература. Великие русские критики XIX века — Белинский, Герцен, Чернышевский, Добролюбов — умели гениально видеть и правильно формулировать основные тенденции литературного развития своей эпохи, подводить ее итоги и намечать ее перспективы. Вот почему их идеи сыграли выдающуюся роль и в истории русского романа.

На Западе расцвет буржуазных просветительных идей в области эстетики и критики имел место в XVIII веке. Но в эпоху Вольтера и Дидро, Лессинга и Гердера не вопросы романа, а вопросы поэзии и театра стояли в центре внимания передовой критической мысли. Хотя многие из буржуазных просветителей XVIII века на Западе были выдающимися романистами, лишь немногие из них, как например Фильдинг, сделали серьезный теоретический вклад в поэтику романа. Углубленные размышления над проблемами романа на Западе начались в эпоху Гете и Бальзака, когда классическая ступень развития буржуазной критики была здесь уже пройдена.

Иначе обстояло дело в России, где в XIX веке расцвет классического романа совпал с периодом подъема передовой революционно-демократической критики и где поэтому они взаимно оплодотворяли друг друга. Если в центре внимания Вольтера и Дидро, Лессинга и Гердера находились вопросы театра и драматургии, то для Белинского, Герцена, Добролюбова, Чернышевского на первое место в силу исторического положения вещей выдвинулись вопросы художественной прозы — и прежде всего романа. Это имело огромное значение не только для романистов, непосредственно примыкавших к революционно-демократическому направлению, сознательно смотревших на себя как на учеников Белинского или Чернышевского, но для всего процесса развития русского романа XIX века в целом, определив многие его основные, ведущие черты, и прежде всего органическую связь творцов русского классического романа, как и других русских передовых умов, с «телом народа».<sup>1</sup>

Широкое воздействие идей передовой демократической эстетики и критики на русский роман начинается с эпохи В. Г. Белинского.

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXVI, стр. 88.

Белинский выступил на литературном поприще через пять лет после завершения «Евгения Онегина». В первых своих статьях он подвел итог почти всем крупным достижениям русской литературы XVIII и начала XIX века. И в то же время уже в этот период он гениально определил основные тенденции будущего развития русской литературы, угадал ее движение по пути народности и реализма. Вот почему вопросы развития русской повести и романа не могли не оказаться в центре внимания Белинского, начиная с первых шагов его критической деятельности. Уже в 1835 году в статье «О русской повести и повестях Гоголя» Белинский дал развернутое теоретическое обоснование значения романа, гениально определил его главные задачи применительно к условиям русской общественной жизни и русской литературы.

Белинский первый в русской критике отметил, что с конца 20-х годов в развитии русской литературы начался крутой перелом: если до этого русскую литературу, писал критик, «наводняли» и «потопляли» «ода, эпическая поэма, баллада, басня... романтическая поэма», то на рубеже 30-х годов «вся наша литература превратилась в роман и повесть».<sup>2</sup>

Но молодой критик не ограничился простым указанием на то, что роман и повесть с начала 30-х годов выдвинулись в русской литературе на центральное место, принадлежавшее в XVIII и в первой четверти XIX века поэтическим, стихотворным жанрам. Белинский выяснил историческую закономерность этого перелома, доказал обусловленность его развитием реализма, становившегося в эти годы наиболее передовым и влиятельным направлением русской литературы. Уже на заре своей литературной деятельности Белинский неразрывно связал проблемы романа с вопросом о судьбах русской литературы в целом и с важнейшими проблемами общественной жизни. Это отличало постановку проблем романа в статьях молодого Белинского от освещения ее в работах его крупнейших предшественников, в частности Полевого и Надеждина.

Белинский выдвинул в статье «О русской повести» положение о том, что «в наше время преимущественно развилось... реальное направление поэзии», основанное на «тесном сочетании искусства с жизнью» (I, 267). «Реальную поэзию», «поэзию жизни» он охарактеризовал как «истинную и настоящую поэзию нашего времени» (267). Выдвижение повести и романа на центральное место в русской литературе 30-х годов критик связывал с относительным преобладанием «реальной» поэзии над «идеальной», которое он считал общей необходимой и закономерной чертой развития как русской, так и всей мировой литературы своего времени. Отличительный характер современной передовой литературы, писал критик, «состоит в верности действительности; она не пересоздает жизнь, но воспроизводит, воссоздает ее и, как выпуклое стекло, отражает в себе, под одною точкою зрения, разнообразные ее явления, выбирая из них те, которые нужны для составления полной, оживленной и единой картины» (267). Этими чертами «реальной» поэзии, как основного, наиболее influential направления литературы XIX века, обусловлено, по Белинскому, господствующее положение в ней романа и повести — жанров, наиболее удобных «для поэтического представления человека, рассматриваемого в отношении к общественной жизни...» (271).

В то время как буржуазные просветители XVIII века на Западе, вслед за Фильдингом, обычно определяли роман как эпопею «частной жизни», Белинский уже в первые годы своей деятельности выдвинул на первый

---

<sup>2</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 261. Все последующие ссылки на это издание (тт. I—XIII, 1953—1959) даются в тексте.

план общественное содержание романа. Сформулированное Белинским в 1835 году положение о том, что роман должен рассматривать человека «в отношении к общественной жизни», получило дальнейшее развитие в созданной критиком впоследствии теории социального романа.

Говоря о различии исторического содержания современной литературы и поэзии древнего мира, Белинский указал в статье «О русской повести и повестях Гоголя» на два главных момента, принципиально отличавших, с его точки зрения, современную ему литературу от древней. Белинский писал, что в новое время, в противоположность античности, «родилась идея человека, существа индивидуального» (265). Образ «человека с его свободной волею», «картина частной жизни, с ее заботами и хлопотами, с ее высоким и смешным, с ее горем и радостью, любовью и ненавистью» были еще чужды древнегреческой литературе (263). С этим тесно связана другая особенность современной литературы, отмеченная Белинским. Греки выбирали из жизни для поэмы и драмы «одно высокое, благородное» и выбрасывали мир прозы — «всё обыкновенное, повседневное, домашнее» (264). Современная же литература, героем которой является человек, как «существо индивидуальное» и вместе с тем общественное, стремится не к идеализации, а к правде и типичности, в ней «жизнь является как бы на позор, во всей наготе, во всем ее ужасающем безобразии и во всей ее торжественной красоте». «Мы требуем, — писал критик, — не идеала жизни, но самой жизни, как она есть. Дурна ли, хороша ли, но мы не хотим ее украшать, ибо думаем, что в поэтическом представлении она равно прекрасна в том и другом случае, и потому именно, что истинна, и что где истина, там и поэзия» (267).

Характерные для современной передовой литературы черты — внимание к человеческой индивидуальности в ее многообразных и сложных связях с обществом, стремление не к отвлеченной идеализации, а к правде и типичности, смелое изображение не одного только «высокого, благородного», но и «обыкновенного, повседневного», прозаического в целях его обличения и борьбы с ним, — эти особенности «реальной поэзии», с точки зрения Белинского, могли получить наиболее полное выражение только в романе, повести и реалистической драме.

Таковы главнейшие положения, касающиеся природы и задач романа, содержащиеся в статье «О русской повести и повестях Гоголя». Основные мысли, высказанные в ней еще молодым Белинским, развивались им и в дальнейшем. Однако взгляды великого критика-демократа на роман (как и на другие литературные явления) не оставались неподвижными. Стремясь способствовать развитию русской литературы на путях «реальной поэзии», Белинский исходил не из субъективных желаний и абстрактных идеалов, но прежде всего из опыта исторического развития русского реализма. Тщательно приглядываясь к жизни, пристально изучая произведения современных ему русских и западноевропейских романистов, критик стремился постигнуть объективные законы и тенденции литературного развития своей эпохи, чтобы руководить передовым литературным движением, опираясь на трезвый учет реальных возможностей русского общества и русской литературы, на понимание наиболее глубоких народных потребностей и интересов.

Поэтому вместе с развитием русской литературы 30—40-х годов непрерывно развивались и обогащались взгляды Белинского на роман. Каждый крупный этап в истории русского романа 30—40-х годов давал Белинскому материал для новых обобщений и выводов; последние не отменяли уже сложившееся зерно его взглядов на природу романа, но обогащали их, вносили во взгляды критика уточнения и коррективы, способствовавшие дальнейшему теоретическому их развитию и более отчетливой формулировке.

Статья «О русской повести и повестях Гоголя» писалась Белинским в условиях, когда наиболее значительным, с художественной точки зрения, жанром русской прозы была повесть, а не роман.

«Роман и теперь еще в силе и, может быть, надолго или навсегда будет удерживать почетное место, полученное или, лучше сказать, завоеванное им, между родами искусства, — писал в связи с этим Белинский, — но повесть во всех литературах теперь есть исключительный предмет внимания и деятельности всего, что пишет и читает, наш дневной насущный хлеб, наша настольная книга, которую мы читаем, смыкая глаза ночью, читаем, открывая их поутру» (261—262).

В следующие годы после написания статьи «О русской повести» Белинский до некоторой степени пересматривает это суждение, уделяя, как критик и теоретик литературы, всё большее и большее внимание непосредственно вопросам романа.

Характерно, что в 1838 году, через три года после статьи «О русской повести и повестях Гоголя», Белинский уже иначе, более уверенно формулирует свои мысли о романе как центральном жанре современной литературы: жалуясь по-прежнему на «романическое затишье в русской литературе» и на преобладание в ней повести над романом, Белинский пишет, что это — явления, вызванные временными причинами, так как «изящное в современных формах никогда не проходит, а форма романа есть самая любимая форма нашего времени» (II, 356).

В 30-е годы, до появления «Героя нашего времени», перед Белинским при оценке современной ему романистики стояли две задачи. Вслед за Пушкиным Белинский ведет беспощадную борьбу против реакционно-охранительных романов Булгарина, Греча и других романистов, служивших опорой «официальной народности». В то же время Белинский внимательно вглядывается в развитие русского и зарубежного романа этого десятилетия, стремясь отделить в нем прогрессивные явления от реакционных и таким образом наметить пути для развития русского реалистического романа с учетом как национальных литературных традиций, так и опыта лучших представителей зарубежного романа своей эпохи. Особенно много внимания Белинский должен был в этот период уделять вопросам исторического романа, как наиболее популярного, наиболее читаемого и распространенного жанра русского романа 30-х годов.

В своих статьях и рецензиях на исторические романы 30-х годов Белинский высоко оценил значение Вальтера Скотта, которого признал «литературным Колумбом», давшим искусству «новые средства» (I, 342). В противовес Сенковскому и Гречу (объявившим исторический роман «противоестественным» соединением истории и вымысла), Белинский в «сближении искусства с жизнью, вымысла — с действительностью» в историческом романе (X, 316) увидел огромное прогрессивное завоевание. Отвергая слепое подражание шотландскому романисту, порицая стремление превратить исторический роман в род занимательной сказки, втиснутой «в пошлую и обветшалую раму любви двух лиц», Белинский, разбирая исторические романы Загоскина, Масальского, Лажечникова и других романистов 30-х годов, требовал от них «исторической истины» (I, 135), умения проникнуть в дух русской истории, понять ее национальное своеобразие, способности изображать типичные характеры и обстоятельства жизни древней Руси в их исторической полноте и конкретности.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Взгляды Белинского на проблемы исторического романа обстоятельно изучены в работах: В. С. Нечаева. Белинский и проблема русского исторического романа. В сб.: Белинский — историк и теоретик литературы. Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 171—209; С. И. Машинский. Белинский об историческом романе. В кн.: Семинарий по Белинскому. Учпедгиз, М., 1950, стр. 89—91; С. М. Петров. Про-

Критериями «истины», глубокого «знания русского общества» Белинский пользовался и при анализе правоописательных романов 30-х годов. Критикуя характерное для представителей правоописательного романа догоголевского периода сочетание «мелочного сатиризма» и отвлеченной дидактики, Белинский писал, что в этих романах «нет взгляда на вещи, нет идеи, нет знания русского общества», а потому нет «ни сатиры, ни нравов» (VIII, 376). В романах Булгарина и произведениях других романистов правоописательного направления фигурировали «бумажные герои добродетели» и «герои злодейства» (376). Белинский же добивался того, чтобы роман о современном обществе был основан на глубоком анализе реальной русской общественной жизни, рассматриваемой конкретно-исторически, с учетом объективно присущих ей внутренних закономерностей.

Выход в 1840 году «Героя нашего времени» был вехой в истории русского романа и имел существенное значение для развития взглядов Белинского на проблемы романа. Если в 30-е годы в центре внимания критики стояли вопросы исторического романа, то «Герой нашего времени» был воспринят Белинским как яркое доказательство того, что главная задача романа и повести — критическое изображение «современной жизни» и «современного человека» (IV, 198, 265). Появление лермонтовского романа позволило Белинскому указать на историческую преемственность между «Евгением Онегиным» и «Героем нашего времени» — романами, главные герои которых явились отражением двух эпох развития русского общества.

После появления «Героя нашего времени», на рубеже 40-х годов, Белинский смог не только подытожить то, что было написано им до этого по вопросам теории романа, но и внести в высказанные прежде взгляды необходимые уточнения. Осуществлением этого замысла явилась теоретическая характеристика жанра романа в статье «Разделение поэзии на роды и виды» (1841).

Белинский поставил своей задачей в этой замечательной статье «убить наповал» старые, школьные догматические «реторики, пиитики и эстетики» (XII, 24), противопоставив им новую, историческую теорию поэзии, являющуюся обобщением реального процесса развития литературных видов и жанров. Это относится и к данной здесь характеристике жанра романа. Догматическим, внеисторическим определениям природы и задач романа, которые давались в тогдашних руководствах по теории литературы — Греча, Давыдова, Плаксина, Белинский стремился противопоставить научный анализ романа, который он рассматривает в свете исторического развития литературы, ее видов и жанров, развития, обусловленного изменением общественной жизни и человеческого сознания.

Уже в статье «О русской повести и повестях Гоголя» Белинский писал, что в новое время «роман сменил эпопею» (I, 267). Это общее понимание направления исторического развития эпического рода разворачивается и обосновывается в статье «Разделение поэзии на роды и виды».

Признавая существование трех основных родов поэзии — эпоса, лирики и драмы, Белинский доказывает, что каждый из родов поэзии подвержен изменению и развитию. Процесс исторического развития поэтических родов отражает общий ход человеческой истории. Поэтому закономерно и неизбежно изменение в ходе истории природы одних, упадок других, выдвижение третьих, новых поэтических жанров. Ведущим жанром эпического рода поэзии в древнем мире была эпопея, содержание ко-

---

блема исторического романа в эстетике В. Г. Белинского. В сб.: Наследие Белинского. Изд. «Советский писатель», М., 1952, стр. 255—285; ср.: Л. А. Шейман. Белинский и проблемы исторического романа. Автореферат диссертации, Л., 1952.

торой составляли «субстанциальная жизнь народа», «удальство, храбрость и героизм» (V, 38). «Иные элементы и иной колорит» господствуют в романе, который в современной литературе занимает то же место, какое эпопея занимала в литературе древнего мира. «Здесь уже не мифические размеры героической жизни, не колоссальные фигуры героев, — пишет критик о романе, — здесь не действуют боги, но здесь идеализируются и подводятся под общий тип явления обыкновенной прозаической жизни» (39). Белинский определяет роман как «эпопею нашего времени»,<sup>4</sup> сфера которой «несравненно обширнее сферы эпической поэмы», так как в эпоху «новейшей цивилизации» «все гражданские, общественные, семейные и вообще человеческие отношения сделались бесконечно многосложны и драматичны, жизнь разбегалась в глубину и в ширину в бесконечном множестве элементов» (39, 40).

Как и эпопея, роман, с точки зрения Белинского, по своей природе предназначен прежде всего для широкого изображения объективного мира. Содержанием романа, как и эпопеи, является «событие», а поэт выступает в нем «как бы простым повествователем того, что совершилось само собою»; «всё внутреннее глубоко уходит здесь во внешнее» (9, 14). Но это не значит, что роман, по Белинскому, чужд лиризма и драматизма. «Без лиризма эпопея и драма, — пишет Белинский, — были бы слишком прозаичны и холодно равнодушны к своему содержанию...» (14). Точно так же «эпическое произведение не только ничего не теряет из своего достоинства, когда в него входит драматический элемент, но еще много выигрывает от этого» (22). Присутствие лирического и драматического элемента, по Белинскому, вообще не чуждо эпическим жанрам. В романе же оно не только не случайно, но закономерно с исторической и художественной точек зрения; драматический и лирический элементы «возвышают» цену романа (22). «Драма в форме романа», пишет Белинский, представляет «торжество новейшего искусства в сфере эпической поэзии» (28).<sup>5</sup>

Подчеркивая драматический характер жизни своей эпохи, Белинский в первую очередь имел в виду остроту и напряженность свойственных ей социальных конфликтов и общественной борьбы. Драматизм, присущий общественной жизни XIX века, по мысли Белинского, не мог не отразиться на характере и задачах современного искусства. Задачей романа своего времени Белинский считал поэтому не простое, спокойное отражение общественной жизни, но такое ее отражение, которое раскрывало бы основные ее социальные противоречия и конфликты, освещало бы их смысл, исходя из требований народа и передовой личности, отражало бы их протест против крепостничества и других форм социального угнетения. Лучшие, передовые образцы современного романа, в понимании Белинского, неизбежно и закономерно должны были объединять повествовательное, эпическое начало с усиленным вниманием к напряженному драматизму общественной жизни, со страстно заинтересованным «субъективным» отношением к борьбе народных масс и их передовых представителей за освобождение человечества.

Требую от современного романиста живой связи с современностью, сознательного отношения к вопросам общественной борьбы и интересам широких народных масс, Белинский с этой точки зрения критически отзывается в статье «Разделение поэзии на роды и виды» о романах Вальтера Скотта и Купера, отмечая в качестве их недостатка отсутствие в них писательской страстности и «субъективности».

<sup>4</sup> Эта формула встречалась у Белинского еще в 1834 году в применении к историческому роману (I, 133).

<sup>5</sup> Следует отметить, что еще в «Литературных мечтаниях» Белинский писал: «... роман без драматизма вял и скучен» (I, 79).



«В большей части романов Вальтера Скотта и Купера, — писал критик, — есть важный недостаток, хотя на него никто не указывает и никто не жалуется (по крайней мере, в русских журналах): это решительное преобладание эпического элемента и отсутствие внутреннего, субъективного начала. Вследствие такого недостатка оба эти великие творца являются, в отношении к своим произведениям, как бы какими-то холодными безличностями, для которых всё хорошо, как есть, которых сердце как будто не ускоряет своего биения при виде ни блага, ни зла, ни красоты, ни безобразия и которые как будто и не подозревают существования *внутреннего* человека. Конечно, это может почитаться недостатком только в наше время, но тем не менее оно все-таки есть недостаток: ибо современность есть великое достоинство в художнике» (25).

Мысль Белинского о значении для современного романа живой мысли, страстно заинтересованного, «субъективного» отношения романиста к жизни и потребностям своего народа получила блестящее подтверждение в «Мертвых душах» Гоголя. Горячо приветствуя в 1842 году выход в свет первого тома «Мертвых душ», Белинский подчеркивал, что в «Мертвых душах» получили гениальное выражение не только личные свойства таланта Гоголя, но и лучшие черты передового искусства современности — «величайшим успехом и шагом вперед» в развитии Гоголя Белинский признал то, что в «Мертвых душах» «осязяемо проступает» «глубокая, всеобъемлющая и гуманная субъективность» романиста, чувствуется биение его «горячего сердца», чуждого всякого «апатического равнодушия», везде ощущается пафос «национального самосознания», достойный «великого русского поэта» (VI, 217, 218, 222).

Выход в свет «Мертвых душ» обострил борьбу между реакционной и передовой критикой 40-х годов. Одним из центральных вопросов в ходе этой борьбы явился вопрос о жанре поэмы Гоголя, вопрос, приобретший в 1842—1843 годах в критике принципиальное значение. Полемика с К. С. Аксаковым, С. П. Шевыревым и другими критиками славянофильского и реакционного лагеря, завязавшаяся вокруг «Мертвых душ», способствовала дальнейшему уточнению взглядов Белинского на проблемы и перспективы современного русского романа.

Стремясь затуманить критический пафос «Мертвых душ», К. С. Аксаков объявил «Мертвые души» возрождением древнего эпоса с его эпическим спокойствием и благоговейно-созерцательным отношением к жизни. Еще дальше пошел С. П. Шевырев, считавший «Мертвые души» апофеозом патриархально-крепостнических порядков. Выступая против Аксакова и Шевырева, Белинский не только вскрыл глубокую реакционность, лежавшую в основе их истолкования гоголевской поэмы, но и показал, на примере «Мертвых душ», принципиальное историческое различие между гомеровским эпосом и романом.

Жанры эпопеи и романа, доказывал Белинский в противовес Аксакову (смотревшему на художественное творчество с отвлеченно-идеалистической, внеисторической точки зрения), не являются чем-то «вечным», независимым от общественного развития. Жанр эпопеи был связан с историческими условиями жизни древнего мира: «...эпос древний... есть исключительное выражение древнего мирозерцания в древней форме...». Поэтому в новое время эпос в его прежнем качестве невозродим. На смену гомеровскому эпосу в современных условиях закономерно пришел роман — «эпос нашего времени, в котором выразилось созерцание жизни современного человечества и отразилась сама современная жизнь...» (254).

К. С. Аксаков идеализировал древний эпос и, наоборот, с романтическим пренебрежением относился к роману, который он рассматривал как качественно низшую художественную форму, как «искажение древнего

эпоса» на Западе. Белинский в полемике с Аксаковым категорически отверг эту высокомерно-снисходительную оценку романа, унаследованную Аксаковым от метафизической эстетики XVII—XVIII веков. Белинский правильно понял, что роман является не низшим жанром по отношению к эпосе, не «искажением» эпоса, а закономерным и неизбежным моментом дальнейшего развития эпического рода: эпос, пишет Белинский, «развился исторически в роман» (254). Путь от эпоса к роману, по Белинскому, это направление развития, которое неизбежно не только для Запада, как полагал Аксаков, но и для России, причем движение это является выражением не «искажения», а прогрессивного развития художественного творчества.

В противоположность эпосе, роман, в понимании Белинского, — критический эпос, в котором «анатомируются», анализируются и отрицаются враждебные человеку общественные условия крепостнически-буржуазного мира. «В смысле поэмы, — пишет Белинский, формулируя эту мысль на примере «Мертвых душ», — „Мертвые души“ диаметрально противоположны „Илиаде“. В „Илиаде“ жизнь возведена в апофеозу: в „Мертвых душах“ она разлагается и отрицается; пафос „Илиады“ есть блаженное упоение, проистекающее от созерцания дивно божественного зрелища; пафос „Мертвых душ“ есть юмор, созерцающий жизнь *сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы*» (255). «Эпос нового мира, — пишет Белинский, — явился преимущественно в романе, которого главное отличие... составляет... *проза жизни*, вошедшая в его содержание и чуждая древнеэллинскому эпосу» (414).

Мысль о закономерном развитии русской и всей мировой литературы от эпической поэмы к роману и определение романа как критического изображения мира прозаических общественных отношений, высказанные в 1842 году в полемике с Аксаковым, Белинский вновь повторил через два года в восьмой статье о Пушкине, приступая к разбору «Евгения Онегина». «...Время эпических поэм, — писал здесь Белинский, — давным-давно прошло..., для изображения современного общества, в котором проза жизни так глубоко проникла самую поэзию жизни, нужен роман, а не эпическая поэма». Пушкин в «Евгении Онегине» и «взял эту жизнь, как она есть, не отвлекая от нее только одних поэтических ее мгновений, взял ее со всем холодом, со всею ее прозою и пошлостью» (VII, 440).

## 2

«Герой нашего времени» и «Мертвые души» открыли широкие пути для дальнейшего развития русского реалистического романа. Но для того чтобы двинуться дальше по этому направлению, передовое реалистическое искусство должно было прежде накопить необходимые силы и опыт. В первой половине 40-х годов группировавшиеся вокруг Белинского и «Отечественных записок» молодые писатели демократического лагеря еще не ставили перед собой задачи создания широких, обобщающих картин русской жизни. Их внимание было отдано по преимуществу малым жанрам — повести, рассказу, «физиологическому» очерку. Во вступлении к сборнику «Физиология Петербурга» (1845) Белинский наметил для писателей «натуральной школы» 40-х годов программу всестороннего художественного исследования русского общества во всем богатстве и сложности его национального и социально-исторического содержания. Лишь на основе широкого развития беллетристики и «малых» жанров (в особенности очерка) мог, как понимал Белинский, возникнуть новый для русской литературы тип реалистического социального романа, чуждого отвлеченной дидактики и «мелочного сатиризма», проникнутого передовой демократической мыслью, с широкими и типическими обобщениями, ро-

мана, вскрывающего «ревущие противоречия» между «европейскою внешностью» и «азиатскою сущностию» русской общественной жизни николаевской поры (VIII, 376).

Новый период развития русского романа, начавшийся во второй половине 40-х годов, позволил Белинскому в последние годы жизни вернуться к анализу проблем теории романа и подытожить свои взгляды по этому вопросу. В обширной рецензии на романы Э. Сю, П. Феваля и К. Шпиндлера (1847) Белинский с наибольшей полнотой развернул свой взгляд на основные этапы развития романа в Западной Европе, охарактеризовал его значение для современной русской и мировой литературы.

Указывая, что «роман порожден рыцарскими временами», Белинский подчеркнул, что «полное торжество романа настало только в XVIII веке», но и в эту эпоху роман еще не получил «определенного и настоящего значения» (X, 103). Только XIX веку, в лице Вальтера Скотта, «представлено было навсегда утвердить истинное значение романа» (105).

Основными этапами развития романа до XVIII века Белинский считает рыцарский и сентиментально-аллегорический («Роман о розе») роман средних веков, сатирический роман эпохи Возрождения (Рабле, Сервантес), роман XVII века (Скаррон), явившийся попыткой «изображения действительности» (103). В XVIII веке роман раздробился на множество различных направлений — от «картин частной семейной жизни» в духе Ричардсона и Фильдинга до фантастических романов Шписа и «сентиментально-моральных» романов Жанлис и Коттен. Несмотря на то, что роман в это время не получил еще «никакого определенного значения», уже на ранних этапах развития романа обнаружилась главная его черта: «Во всех лучших романах прежнего времени видно стремление быть картиною общества, представляя анализ его оснований», — пишет Белинский (104, 105). Наряду с многочисленными романами, которые «изображали действительность, жизнь и людей в искаженном виде», романами-«сказками», тешившими воображение и фантазию, в XVIII веке «были и приятные исключения», к числу которых критик относит «Жиль-Бласа» Лесажа, философские повести Вольтера, романы Свифта, Стерна, Прево, Руссо и некоторые другие (104, 105). Более или менее отчетливое желание дать анализ общества и его «оснований», которое проявлялось в этих и других лучших романах прошлого, стало сознательным творческим устремлением передового реалистического романа XIX века.

В истории романа XIX века Белинский различает три этапа. «Еще прежде, нежели романы Вальтера Скотта получили всеобщую известность и классический авторитет, роман в XIX веке начал уже изменяться в духе и направлении и стремиться к более серьезному значению» (107). Отражением этой «переходной эпохи» (наступившей после Французской революции, которая «изменила нравы Европы») был роман времен романтизма. Роман эпохи романтизма «не хотел больше быть сказкою для забавы праздного воображения», он «обнаружил» в Германии «притязание на решение высших вопросов мистической стороны жизни», а во Франции и «важных общественных вопросов» (107, 109).

Следующим прогрессивным этапом в развитии романа XIX века Белинский считает исторический, вальтер-скоттовский роман, положивший начало полной зрелости жанра романа. Полемицизируя с оценкой Вальтера Скотта, сложившейся под влиянием романтической критики, Белинский утверждает, что «в эпоху величайшего торжества своего» Скотт был непонят. В его романах ценили «историческую верность нравов и костюмов», «тогда как всё дело заключалось прежде всего в верности действительности, в живом и правдоподобном изображении лиц, умении всё основать на игре страстей, интересов и взаимных отношений характеров». Эта реалистическая сторона романов Скотта не была понята большинством его

подражателей. «Не подражая Вальтеру Скотту, Купер больше и лучше его жалких подражателей воспользовался открытою им новою великою дорогою в искусстве» (105—106).

Третьим этапом в развитии романа XIX века Белинский считает социальный роман, величайшими представителями которого в 40-е годы в глазах критика были Ж. Санд, а также Гоголь и Диккенс. Социальный роман, в понимании Белинского, преемственно связан с историческим романом («Жорж Санд... — пишет критик, — столько же обязан гению Вальтера Скотта и Купера, сколько этот последний первому»; 106). Но в то же время социальный роман представляет собой и принципиально, качественно новую ступень в развитии жанра романа. Его содержание — «художественный анализ современного общества, раскрытие тех невидимых основ его, которые от него же самого скрыты привычкою и бессознательностию. Задача современного романа — воспроизведение действительности во всей ее нагой истине. И потому очень естественно, что роман завладел, исключительно перед всеми другими родами литературы, всеобщим вниманием: в нем общество видит свое зеркало и, через него, знакомится с самим собою, совершает великий акт самосознания» (106—107).

Теория социального романа, призванного дать «анализ современного общества», его «невидимых основ» и тем самым помочь «великому акту» общественного самосознания и общественной борьбы за освобождение народных масс, — эта теория, развитая Белинским в 40-х годах, явилась творческим итогом исканий великого критика — революционного демократа в области исследования проблем современного ему романа.

Следует подчеркнуть, что на Западе в 40-е годы также получает широкое признание жанр социального романа. Однако на Западе термин «социальный роман» получил в буржуазной критике и теории литературы иную, значительно более узкую и менее глубокую интерпретацию, чем в воззрениях Белинского. Под социальным романом западноевропейская критика понимала обычно лишь один из многих, объективно возможных и реально существовавших на практике видов романа. Такой роман мог существовать наряду с романом «личным», индивидуально-психологическим, в котором связь между личной и общественной жизнью оставалась нераскрытой. Социальный роман в понимании зарубежных современников Белинского — это роман, посвященный «социальному вопросу», хотя самое понимание взаимоотношения между индивидуальной психологией и социальной жизнью в подобном романе могло быть недостаточно глубоким, а намеченное в нем решение социальных проблем — иметь наивный, филантропический или мелкобуржуазно-утопический характер.

Как революционный демократ, Белинский считал обращение зарубежной и русской литературы, и в частности романа, к широкому изображению социальной жизни, к разработке вопроса о положении народа и демократических слоев населения огромным историческим шагом вперед. Он приветствовал молодого Достоевского и других романистов, муза которых, по выражению критика, «любит людей на чердаках и в подвалах» (IX, 554). Но в отличие от демократической критики Запада не один вопрос темы или выбора героев имел решающее значение для созданной Белинским теории социального романа. Не случайно в «Парижских тайнах» Э. Сю Белинский увидел не социальный роман, а «Шехеразаду» XIX века (VIII, 168). И напротив, в глазах Белинского «Евгений Онегин» и «Герой нашего времени» были настоящими социальными романами в широком понимании этого термина, так же как «Кто виноват?» и «Обыкновенная история», ибо во всех этих романах отразился определенный исторический момент жизни и потребности русского общества. Другими словами, решающим для социального романа Белинский считал не только предмет, но и метод изображения. Социальный роман в понимании

Белинского — это роман, в котором психология личности рассматривается в органическом единстве с общественной жизнью, роман, в котором раскрывается связь между судьбой частного человека и его временем, страной, классом, народом, человечеством. Это несравненно более глубокое и универсальное, чем на Западе, понимание жанра социального романа, обоснование которого составляет огромную историческую заслугу Белинского, помогло современным ему и последующим русским романистам осуществить в своей творческой практике то органическое слияние социальной и личной, общественной и психологической проблематики, которое составляет одно из важнейших художественных завоеваний русского классического романа XIX века.

Формулируя мысль о том, что основной задачей современного ему русского и мирового романа является анализ «невидимых основ» «современного общества», участие романиста в «великом акте самосознания» его народа, Белинский с гениальной силой, творчески развил эту мысль в своих статьях о русской литературе применительно к особым условиям жизни русского общества своего времени и конкретным чертам развития русского романа своей эпохи.

Белинский показал, что только творчество Пушкина, Лермонтова и Гоголя создало в русской литературе предпосылки для превращения русского романа в подлинный поэтический анализ «современного общества». Уже повести Карамзина, писал критик, «наклонили вкус публики к роману, как изображению чувств, страстей и событий частной и внутренней жизни людей» (VII, 122). Но ни Карамзин, ни большинство его преемников еще не умели связать события «частной и внутренней жизни» с проблемами жизни русского общества, показать диалектическую взаимосвязь общественной и частной жизни. Психологию «частного» человека эти романисты выводили из представления об отвлеченных пороках и добродетелях, пользуясь для ее осмысления абстрактными внеисторическими критериями. Только Пушкин, а вслед за ним Лермонтов и Гоголь зорко уловили диалектику «героев» и «толпы», «поэзии» и «прозы», общего и частного. Они сумели увидеть в психологии и поступках каждого человека — сложного или простого — отражение «скрытых», «невидимых основ» общественной жизни. Это позволило Пушкину, Лермонтову и Гоголю стать творцами русского реалистического романа, указать своим творчеством широкие пути для дальнейшего его развития.

Белинский раскрыл гениально не только основополагающее значение «Евгения Онегина», «Героя нашего времени» и «Мертвых душ» для истории русского романа XIX века. Он был первым внимательным и глубоким исследователем творчества молодого Достоевского, Герцена, Гончарова и других русских романистов 40-х годов. Анализируя первые произведения этих романистов, Белинский блестяще показал, с одной стороны, связь их романов с тем общим реалистическим, критическим направлением в русской литературе, которое определилось под влиянием Гоголя, а с другой стороны, индивидуальное творческое лицо каждого из них. Белинский прекрасно понял, что общее критическое по своему духу реалистическое направление писателей гоголевской школы не исключает, а, напротив, предполагает свободное развитие внутри нее многообразия индивидуальных творческих манер и стилей. Многообразии стилей русского реалистического романа послегоголевского периода, зарождение в нем в 40-е годы одновременно нескольких различных линий развития и разных творческих манер Белинский замечательно тонко и вместе с тем поразительно точно сумел уловить в своих критических отзывах о «Бедных людях» Достоевского, «Обыкновенной истории» Гончарова, «Кто виноват?» Герцена, крестьянских повестях Григорovichа. Белинский первый сочувственно оценил гуманизм и психологическое искусство Достоевского,

его интерес к трагическим коллизиям жизни и к внутреннему миру «бедных людей», эпическую объективность рассказа и реалистическое богатство жизненных наблюдений, свойственное Гончарову, глубину и пытливость герценовской социальной мысли, обращение Григоровича и Тургенева к драматическому изображению жизни русского крестьянина, его столкновений с помещиком и управляющим.

Размышления над «Евгением Онегиным» и «Героем нашего времени» — произведениями, в центре которых стоит критический анализ образа «мыслящего» и «чувствующего» «современного человека», рассматриваемого в качестве представителя русского общества своей эпохи, — раскрыли для Белинского огромное значение образа центрального героя русского романа. С начала 40-х годов Белинский уделял в своих статьях и годичных обзорах русской литературы постоянное, всё возрастающее внимание проблеме критического анализа типа «современного героя». Белинский-критик изучил различные варианты образа пылкого и мечтательного героя-романтика, всесторонне исследовал этапы развития и историческое видоизменение этого образа. И он же зорко угадал и критически проанализировал зерно того типа, который в следующую эпоху прочно закрепился в сознании читателей под именем «лишнего человека». В страстной борьбе со славянофилами Белинский в 40-е годы окончательно развеял обаяние измельчавшего к этому времени типа романтического «ленивца» и энтузиаста. Столь же суровой критике Белинский подверг и нарождавшийся в его эпоху тип черствого и ограниченного дельца буржуазной складки с его холодной рассудочностью и мнимым жизненным реализмом, чуждым всякого идеального содержания и чувства исторической перспективы. Критический анализ в статьях Белинского образа мыслящего представителя русского общества 30—40-х годов в его различных исторических и социально-психологических вариантах сыграл огромную роль для формирования центральных образов романов Гончарова, Тургенева и других романистов 40—50-х годов.

Проблему романа и повести Белинский уже в ранний период своей деятельности теснейшим образом связывал с борьбой против сословности, с борьбой за изображение литературой «жизни массы» (II, 25). В статьях последнего периода вопрос о новом, демократическом герое, о внимании к «толпе», защита права простого человека, «мужика» (X, 300) на место в литературе становятся важнейшим элементом обоснованной Белинским теории социального романа. Белинский выдвигает теперь перед русским романом и повестью в качестве одной из главных задач задачу изображения настроений, жизни и борьбы широких народных масс и их мыслящих, передовых представителей.<sup>6</sup>

Обобщающую формулировку своих взглядов на роман и повесть и на их значение для современной ему литературы Белинский дал в начале второй статьи последнего своего обзора «Взгляд на русскую литературу 1847 года». Характеристика задач русского романа и повести служит здесь введением к разбору романа Герцена «Кто виноват?» и «Обыкновенной истории» Гончарова — двух романов, которые Белинский считал крупнейшими достижениями всего демократического, гоголевского направления русской прозы 40-х годов.

«Роман и повесть, — писал Белинский, — стали теперь во главе всех других родов поэзии. В них заключилась вся изящная литература, так что всякое другое произведение кажется при них чем-то исключительным и случайным. Причины этого — в самой сущности романа и повести, как

<sup>6</sup> О демократическом герое в эстетике Белинского см. в книге: Б. И. Бурсов. Вопросы реализма в эстетике революционных демократов. Гослитиздат, М., 1953. стр. 131—134.

рода поэзии. В них лучше, удобнее, нежели в каком-нибудь другом роде поэзии, вымысел сливается с действительностью, художественное изобретение смешивается с простым, лишь бы верным, списываемым с натуры. Роман и повесть, даже изображая самую обыкновенную и пошлую прозу житейского быта, могут быть представителями крайних пределов искусства, высшего творчества; с другой стороны, отражая в себе только избранные, высокие мгновения жизни, они могут быть лишены всякой поэзии, всякого искусства... Это самый широкий, всеобъемлющий род поэзии: в нем талант чувствует себя безгранично свободным. В нем соединяются все другие роды поэзии — и лирика как изливание чувств автора по поводу описываемого им события, и драматизм как более яркий и рельефный способ заставлять высказываться данные характеры. Отступления, рассуждения, дидактика, нетерпимые в других родах поэзии, в романе и повести могут иметь законное место. Роман и повесть дают полный простор писателю в отношении преобладающего свойства его таланта, характера, вкуса, направления и т. д. Вот почему в последнее время так много романистов и повествователей» (315—316).

Эта итоговая характеристика романа, данная Белинским в конце его жизненного пути и суммировавшая все его длительные размышления над проблемой романа, явилась исходной точкой для последующей передовой русской критики, научной истории и теории романа. Вместе с тем выдвигнутая Белинским теория социального романа, романа, изображающего личность и общество, индивидуальную и общественную жизнь в их единстве и исторической взаимосвязанности, оказала сильнейшее воздействие на теоретическую мысль и творческую практику великих русских романистов второй половины XIX века. От Гончарова и Тургенева до Толстого, Достоевского и Салтыкова-Щедрина великие русские романисты по-разному, в соответствии со своей индивидуальной творческой манерой и своим общественным мировоззрением, развивали в своих романах то широкое понимание природы и задач социального реалистического романа, которое впервые было отчетливо теоретически сформулировано и обосновано В. Г. Белинским.



## ГЛАВА III

# РУССКИЙ РОМАН 40—50-х ГОДОВ

### 1

Эволюция русского романа в 40—50-х годах неотделима от развития других прозаических жанров, в особенности повести. Повесть и роман в эту эпоху постоянно сближаются, переходят друг в друга, взаимно обогащаясь и развиваясь в едином процессе. И дело не только в том, что границы между повестью и романом, как это видно на примере творчества Гончарова, молодого Достоевского, Герцена, Писемского и других писателей 40-х годов, были в этот период еще очень зыбки и неустойчивы. В недрах повести и других прозаических жанров вырабатывались в 40-х годах форма, структура и метод общественно-психологического романа, формировалось его идейно-тематическое содержание, складывалась его эстетика.

Уже перед современниками возникал вопрос о причинах решительного перевеса повести и романа над поэзией в 30-е годы.<sup>1</sup> Белинский гениально ответил на него, указав на то, что в искусстве и поэзии имеются не только господствующие идеи, но и господствующие формы времени. Белинский отдавал себе отчет о том, что самый «предмет» воспроизведения в литературе его времени становился иным, чем он был в 20-е годы. Такое изменение «предмета» вело к возникновению новых форм и способов его художественного воспроизведения. Главной задачей в литературе 40—50-х годов становится изображение социальной действительности во всей ее широте, ее контрастах и противоречиях, воспроизведение «толпы» и ее общественных типов, повседневной жизни простых людей и их внутреннего мира.

Новые требования к литературе, к ее идеям и формам начали возникать в годы после разгрома декабристов, в условиях начавшегося кризиса крепостнической системы, обострения общественных противоречий и идеологической борьбы. Идеи дворянской революционности и дворянского просвещения, не потерявшие своего прогрессивного значения на протяжении всей первой половины XIX века, начали уже в 30-е годы уступать место иным идеям, идущим от России демократической, разночинной. Естественно, что в этих условиях в «предмет» литературы, в формы и в способы его художественного воспроизведения вносилось то принципиально новое, что составило затем основу русского реалистического общественно-психологического романа XIX века. Этим новым словом было обращение к изображению жизни «толпы», широких слоев населения тогдашней России, проникновение прозаиков во внутренний

<sup>1</sup> Так, в «Московском наблюдателе» за 1837 год (ч. X, кн. II, стр. 226—237) появилась статья «Отчего в наше время нет поэзии?».



смысл жизни «простонародья», показ пробуждения общественного самосознания, чувства человеческого достоинства и протеста в крепостном мужике, в крепостной интеллигенции, в представителях городской бедноты. Новым было также и широкое изображение идейно-нравственных, философских, социальных и этических исканий времени. Поэтому рядом с повестью и романом из крепостной жизни появились повести и романы об идеологической жизни передовых, выдающихся людей тогдашнего общества. В исканиях этих героев новым словом явились идеи утопического социализма, мысль о неразумности окружающей общественной жизни, идея отрицания ее, мечты о преобразовании жизни в соответствии с требованиями человеческой природы. Искания интеллектуально выдающихся героев в повести и романе 40—50-х годов приводят к столкновению с тогдашней российской действительностью, с ее общественным укладом и ее нравственными понятиями. Незримыми нитями эти искания были связаны с народной жизнью.

Новым словом в литературе явилось и изображение «внутреннего человека». Внутренний мир передовых русских людей обогатился, стал иным в связи с изменившейся жизнью общества после 1812 и в особенности после 1825 года. Главное в этом изменении внутреннего мира человека в 40-х годах — острое пробуждение самосознания, упорные размышления, мучительные искания. Одной из распространенных форм самосознания людей 30—40-х годов, эпохи переходной, явился скептицизм, в котором выражалось не одно «холодное отрицание», но и жажда знания. Возникла необходимость в художественном анализе рефлектирующего ума как типического для образованной и передовой части общества того времени явления. Иным стал «внутренний человек» и в народной среде. Задачей литературы стало изображение первых шагов пробуждения самосознания у представителей «толпы», освобождение их от патриархальных иллюзий, осознание ими своего человеческого достоинства и места в жизни.

Новый «предмет» литературы потребовал новых способов художественного изображения. В повести и романе 40-х годов жизнь, как говорил Белинский, вскрывается словно «анатомическим ножом», является перед читателем «в беспощадной откровенности», «во всей наготы».<sup>2</sup> Художественный анализ, исследование и критика жизни становятся главным методом прозы. Не случайно Гоголь говорил о «науке выпытывания», о «микроскопическом анализе», которыми должны в совершенстве владеть беллетристы. Задачам изображения нового «предмета» литературы, выдвинутого потребностями изменившейся русской жизни эпохи ее кризиса, перехода от революционности дворянской к революционности демократической наиболее полно соответствовали «физиологический» очерк, социально-психологическая повесть и роман.

В повести, рассказе и «физиологическом» очерке вырабатывалась эстетика жизненной правды, легшая в основу русского реалистического романа. Способы и средства этого изображения также складывались в повести и очерке. Художественная типизация в воспроизведении лиц и обстоятельств приобрела в повести и очерке глубокое общественное содержание, она вела к постижению существующей в обществе системы социальных отношений. Белинский считал, что «задача романа, как художественного произведения, есть — совлечь всё случайное с ежедневной жизни и с исторических событий, проникнуть до их сокровенного сердца — до животворной идеи, сделать сосудом духа и разума внешнее и разрозненное. От глубины основной цели и от силы, с которой она орга-

<sup>2</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 267.

низуеться в отдельных особенностях, зависит большая или меньшая художественность романа».<sup>3</sup> Повесть и очерк и создали предпосылки для выполнения романом подобных задач, для превращения его в совершенный художественный механизм.

## 2

Начиная со статьи «О русской повести и повестях Гоголя» (1835) и кончая обзором русской литературы за 1847 год, Белинский с большим вниманием следит за развитием русской прозы, особенно за развитием повести и романа, за процессами их демократизации и сближения с повседневной современной жизнью, за формированием в них реалистического метода. Уже в повестях и рассказах М. П. Погодина («Нищий», «Черная немочь», «Невеста на ярмарке») и Н. А. Полевого («Святочные рассказы», «Рассказы русского солдата») Белинский признал поворот от романтических героев и возвышенных страстей к верному изображению будничной жизни простых людей. В произведениях Погодина Белинский видел «мир простонародный, мир купцов, мещан, мелкопоместного дворянства и мужиков», которых он, по мнению критика, «изображает очень удачно, очень верно».<sup>4</sup> Этот новый мир рисует и Полевой, который, по выражению Герцена, «заставил» русскую литературу «спуститься с аристократических высот и сделал ее более народной или по крайней мере более буржуазной».<sup>5</sup>

У истоков повести и романа 40—50-х годов стоит и Казак Луганский (В. И. Даль). Его очерки и повести о народной жизни частично отвечали тем задачам, которые выдвигал Белинский перед русской прозой. Белинский внимательно следил за развитием «блестящего» и «сильного» дарования Луганского, считая его создателем «физиологического рода» творчества. В этой сфере он, по словам критика, не знает соперников. «Физиологический род» творчества Луганского не ограничивается Белинским лишь верным воспроизведением фактов действительности. В очерках о лицах разных сословий Луганский, по мнению критика, выступает «истинным поэтом», потому что «умеет лицо типическое сделать представителем сословия, возвести его в идеал... в истинном его смысле — воспроизведения действительности во всей ее истине».<sup>6</sup> Показательна эволюция взглядов Белинского на литературу о народе. В 30-е годы критик называет Луганского «балагуром», иногда «забавным», но иногда и «скучным». В последние годы жизни Белинский называет Луганского непревзойденным знатоком народной жизни, опыт которого крайне важен для всей прозы гоголевского направления.<sup>7</sup>

Современники Даля отдавали себе отчет о том, что он не обладает художественным дарованием, что целостная повесть с завязкой и развязкой не в его таланте. Однако они справедливо считали Луганского первоклассным знатоком народной жизни, поэтому многие прозаики пытались следовать по его пути. Даже эстет В. П. Боткин, соглашаясь с мнением И. И. Панаева об отсутствии у Даля-Луганского художественного дарования, выражал восхищение обилием и разнообразием фактов, воспроизводимых им в очерках, рассказах и повестях.<sup>8</sup> Белинский называл Луганского «живой статистикой живого народонаселения». «Он знает, — пишет

<sup>3</sup> Там же, т. V, 1954, стр. 39—40.

<sup>4</sup> Там же, т. I, стр. 276.

<sup>5</sup> А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 216.

<sup>6</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, 1955, стр. 398, 399.

<sup>7</sup> Там же, т. I, стр. 153; т. VI, 1955, стр. 556—557; т. IX, стр. 399; т. X, 1956, стр. 79—83.

<sup>8</sup> Тургенев и круг «Современника». Изд. «Academia», М.—Л., 1930, стр. 387, 390.

критик, — чем промышляет мужик Владимирской, Ярославской, Тверской губернии, куда ходит он на промысел и сколько зарабатывает». В произведениях Казака Луганского «встречаются драгоценные черты русского быта, русских нравов». Его рассказы «обогащают нас такими знаниями, которые, вне этих рассказов, не всегда можно приобрести...»<sup>9</sup> Этой стороной своего творчества Луганский помог самоопределению Григоровича, автора романов из народной жизни («Антон-Горемыка», «Рыбаки», «Переселенцы»). Григорович ищет свой метод творческой работы, опираясь на опыт Гоголя и Даля-Луганского. В художественном методе Даля были существенные слабые стороны. Как говорил Горький, при своем глубоком и всестороннем знании жизни народа Луганский «не пытается заглянуть в душу изображаемых им людей».<sup>10</sup> Он владеет не столько анализом, исследованием, типизацией, сколько наблюдением и непосредственным воспроизведением. Даль — мастер рассказывать, но он слабее в синтезе, в «патологической анатомии» действительности.<sup>11</sup> Ограничен он и в своей общественной позиции, близкой к славянофильству. Это со всей определенностью обнаружилось в 50-е годы.

Известную роль в подготовке русского романа гоголевского периода наряду с Далем сыграл в 30-е годы Н. Ф. Павлов. Из всех писателей, стоящих у истоков прозы 40—50-х годов, он наиболее остро поставил важные вопросы социальных отношений, создал общественно-психологическую повесть, художественными принципами которой творчески воспользовались романисты 40—50-х годов.

В эффектной сюжетике и изысканном стиле повестей Павлова заметна сильная зависимость от той «поэтической прозы», которую культивировала риторическая школа Марлинского. Эта связь иногда проникала и дальше. Но сквозь старую форму блестящих слов и цветистых фраз у Павлова заметно пробивалась реалистическая направленность, прежде всего в изображении социальных конфликтов.

В повести «Именины» (1835) Павлов, предвосхищая Герцена («Сорока-воровка», 1846), с необыкновенной социальной остротой рассказал трагическую историю талантливого крепостного музыканта, столкнувшегося с крепостнической действительностью, осознавшего свое угнетенное общественное положение. Павлов устами своего героя высказал мысль, близкую мыслям Белинского, о необходимости изображения мужика в художественной литературе.<sup>12</sup> Крепостной герой, подобно героям-разночинцам 60-х годов, с горечью признается:

«Жадно я хватался за книги; но, удовлетворяя моему любопытству, они оскорбляли меня: они все говорили мне о других и никогда обо мне самом. Я видел в них картину всех нравов, всех страстей, всех лиц, всего, что движется и дышит, но нигде не встретил себя! Я был существо, исключенное из книжной переписи людей, нелюбопытное, незанимательное, которое не может внушить мысли, о котором нечего сказать и которого нельзя вспомнить».<sup>13</sup>

Аналогичные жалобы героя из народа на литературу, далекую от повседневной жизни трудового народа, зазвучат с новой силой в прозе демократов 60-х годов, особенно в повестях Н. Г. Помяловского.

Новаторство Павлова сказалось в оригинальной разработке психологического анализа. Автор «Именин», как отмечали современники, обладал огромным даром наблюдения души человеческой. Здесь он во многом предшествует Лермонтову и открывает путь Достоевскому, автору «Бед-

<sup>9</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, стр. 82.

<sup>10</sup> М. Горький. История русской литературы. Гослитиздат, М., 1939, стр. 187.

<sup>11</sup> А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. VII, стр. 228.

<sup>12</sup> Н. Ф. Павлов. Повести и стихи. Гослитиздат, М., 1957, стр. 38.

<sup>13</sup> Там же, стр. 46.

ных людей». Крепостной музыкант, герой «Именин», болезненно осознает свое неполноправное общественное положение. Драматическая любовь к девушке из аристократического общества приводит его в фактический конфликт с обществом, у него «бунтующее сердце», «неисцелимый ропот», «мстительное негодование» против людей, отнявших у него право на человеческое достоинство, на любовь и счастье, равенство со всеми людьми.

Н. Ф. Павлов одним из первых в истории русской повести и романа сумел проникнуть в тайну мучительных переживаний бедняка, осознающего свое социальное унижение, бесправие, заброшенность. Он подметил причудливое переплетение в таком герое драматически противоположных чувств. Непреодолимая робость, страх перед жизнью (в барский дом крепостной музыкант вошел «немножко боком и держася к стенке»<sup>14</sup>) сливаются у героя Павлова с болезненным ощущением своего приниженного положения в обществе, с чувством «амбиции», напоминающим героев молодого Достоевского. Характерна повесть Павлова о бедном чиновнике — «Демон» (1839). Андрей Иванович, герой этой повести, уже не может мириться со своим бедственным положением. У него появляются беспокойные мысли, он делает наблюдения, открытия, близкие к тем, какие несколько позднее захватили Макара Девушкина, героя романа Достоевского «Бедные люди». Герой Павлова вдруг пробудился от сна неведения и оцепенения, он начал сравнивать себя с другими, его охватили, по определению автора, «глухие муки воображения». Весь его смиренный облик преобразился. «Мятежные» раздумья Андрея Ивановича о бедности и богатстве проснутся с новой силой у Макара Девушкина.

Но социально униженные герои Павлова, остро чувствующие окружающую социальную несправедливость и осознающие свое приниженное положение в обществе, не задумываются над вопросами переустройства общества. Их волнует лишь личная их судьба, собственные средства спасения от бедности, угнетения, рабства. В этом проявляется узость мировоззрения писателя.

Салтыков в повести «Запутанное дело» (1848) с наибольшей последовательностью и полнотой изобразил трагическое в судьбе плебей-бунтаря. Его Мичулин, подобно героям Гоголя, Павлова и молодого Достоевского, — забитое, тихое, угнетенное существо, живущее старозаветной моралью, выработанной чиновно-крепостническим обществом. Но столкновение с реальной петербургской действительностью пробуждает его общественное самосознание, он осознает приниженность не только своей жизни, но и несправедливость социального устройства всего общества. Другие прозаики 40—50-х годов не воспользовались теми возможностями в изображении пробуждения общественного самосознания разночинца, которые открыл Салтыков в «Запутанном деле». Но позже, в 60-е и 70-е годы, романисты вернутся к проблематике салтыковской повести.

### 3

Исключительно важно для понимания картины развития от повести 30-х годов к роману 40—50-х годов уечь прозу Герцена. В ней он выступил смелым новатором, начинателем своеобразной линии в развитии повести. Сущность этого новаторства заключается в том, что Герцен ввел в свои повествовательные опыты 30-х годов, а затем в повесть «Доктор Крупов» и в роман «Кто виноват?» образ рефлектирующего человека. Герцен говорил о том, что для эпохи 30—40-х годов характерно рефлектирование и умствование. Он называл это «болезнью промежуточных эпох». Это определило и своеобразие поэтического стиля повестей Герцена.

<sup>14</sup> Там же, стр. 48.

Великое значение Лермонтова, как одного из основоположников нового направления в литературе, состояло в том, что он утвердил в поэзии дух сомнения, всё разлагающего размышления и указал на возможность выхода из подобного состояния в сближении с жизнью, с народом. Лермонтовская концепция человеческих характеров и жизни в целом, воплощенная в поэме «Демон» и в романе «Герой нашего времени», имела исключительно важное значение для развития повести и романа 40—50-х годов.

В прозе Герцена 30-х годов происходит соединение духа рефлексии, носителем которого является его основной герой, романтик-бунтарь, с сатирой на общественные пороки, с художественным анализом господствующих нравственных понятий.

На пути к созданию романа «Кто виноват?» принципиальное значение имели повести Герцена «Записки одного молодого человека» (1840—1841) и «Доктор Крупов». «Записки одного молодого человека» подводили итог предшествующим исканиям Герцена и открывали путь к его общественно-психологическому роману. Если в ранних произведениях Герцена отрицание действительности выражено преимущественно романтически, то, начиная с «Записок», писатель обращается к прямой сатире на действительность, его воодушевляют идея отрицания и поиски положительных идеалов. Герцен от лица рефлектирующего молодого человека записывает безрадостные наблюдения над жизнью малиновцев. В изображении трагедии молодого человека Герцен указывает на общественные источники ее. Так же он поступает, объясняя происхождение скептицизма и пессимизма другого героя «Записок» — Трензинского. Герцен понимает ограниченность взгляда на жизнь у Трензинского. Однако, сравнительно с представителями идеалистического мышления, автор отдает ему предпочтение. Подчеркивая решающее значение человеческой личности, Трензинский указывает на необходимость для нее независимого действия и творческого отношения к жизни.

Художественная структура «Записок», раскрывающая человека в его драматических отношениях с общественным бытием, а также вся их идейно-философская проблематика имели выдающееся идеологическое и художественное значение для романа Герцена, для истории русской повести и романа 40—50-х годов. Герцен впервые применил в своей повести такую группировку действующих лиц, которая близка позднейшим романам Тургенева, Гончарова, Писемского, Панаева. С одной стороны, в этой группировке выступает романтик, мечтатель и идеалист, натура идеальная, но оторванная от жизни, не понимающая людей, находящаяся в драматических отношениях с действительностью (Писемский снизил облик подобного героя, показал его пошлость, трусливое отношение к жизни, его эгоизм и пустоту). С другой стороны, названные романисты воспроизводили натуру человека положительного, практически связанного с жизнью, имеющего свое жизненное «дело».

Поиски Герценом положительного героя не увенчались успехом. Писатель сочувствует скептицизму Трензинского, его непримиримому отношению к немцам-философам. Но у Герцена нет сочувствия к его хозяйственной деятельности, к его узкому практицизму. Молодой Герцен сознает, что Трензинские духовно раздавлены действительностью. Отсюда — скептицизм и пессимизм, которые сопутствуют исканиям Герцена.

Наиболее явственно скептицизм Герцена отразился в повести «Доктор Крупов», написанной в январе — феврале 1846 года, незадолго перед завершением романа «Кто виноват?» (осень 1846 года). «Доктор Крупов» состоит из ряда эпизодов, портретных зарисовок, биографических историй и жанровых картин, не связанных единой интригой, но объединенных единством мысли о кричащих социальных противоречиях, о неразумности жизни людей, их отношений, понятий, идеалов. Исследуя эти

жизненные факты, Крупов и приходит к глубокому скептицизму, к мрачному, саркастическому юмору. Скептицизм Крупова получает конкретное, социальное содержание, он порожден прежде всего отрицанием феодально-крепостнической, чиновничьей действительности николаевской России, в которой за маской казенного благополучия и напускного благородства притаились отвратительное лицемерие, жестокая и бессмысленная жизнь господствующих верхов.

С лермонтовской традицией связана не только проза Герцена, но и первые опыты М. Е. Салтыкова-Щедрина. Герой первой его повести «Противоречия» (1847), Нагибин, осознает бесплодность сомнения, осуждает его, называет анахронизмом, пытается найти выход из мучительного и бесплодного состояния рефлексии. У Нагибина появляется настойчивое желание понять противоречия жизни, осознать свое место в ее общем движении, найти ответ на вопрос о том, кто же виноват в том, что он, Нагибин, оказался ненужным человеком, обреченным на томительное бездействие и одиночество. Из сферы чистой логики герой Салтыкова переходит в сферу социологии, «практического понимания действительности». Он догадывается, что причина социальных страданий заключена не в «людях», а в «вещах». Подобно героям Павлова и Достоевского, Нагибин ищет ответа на вопрос о том, почему одни люди ездят в каретах, а другие ходят пешком.

Тип рефлектирующего героя занимал и Тургенева. В таких произведениях, как «Гамлет Щигровского уезда» (1849), «Дневник лишнего человека» (1850), «Переписка» (1855), Тургенев знакомит читателя с распространённым в то время типом русского Гамлета, характернейшим выражением распада старой жизни, явлением, показательным для переходной эпохи. Дальнейшее развитие этот социально-психологический тип получил в романах Тургенева, в особенности в «Рудине» и «Дворянском гнезде».

В плане изображения перехода от рефлексии, «вертеризма» к приятию действительности как опоры для деятельности во имя будущего, как источника счастья и полноты жизни очень показательна повесть М. Л. Михайлова «Изгоев» (1855). С точки зрения художественной она, как и повесть Салтыкова «Противоречия», еще во многом имеет ученический характер. Но с точки зрения идейной, с точки зрения заключенного в ней конфликта и выхода из него она очень симптоматична. Характерна в ней исходная ситуация. Учитель-разночинец Изгоев попадает в помещичью семью Бухаровых. Он глубоко осознает свое общественное положение. Его охватывает неприязнь, нетерпимость и презрение к паразитическому помещичьему укладу жизни Бухаровых, к их понятиям и литературным интересам (жена помещика преклонялась перед Марлинским). Михайлов не развернул эту исходную ситуацию в типический общественный конфликт разночинца с помещичьей средой, как это несколько позже делает Помяловский в повести «Молотов», а за ним и Тургенев в «Отцах и детях». Основной конфликт в повести ограничен рамками личной, интимной, нравственной жизни Изгоева. В этом и состоит главный интерес повести. Изгоев полюбил Нину, дочь Бухарова. Она отвечает ему взаимностью, но по воле родителей должна выйти замуж за нелюбимого и чуждого ей человека. Это явилось источником того, казалось бы, безысходного отчаяния, в которое впал герой, готовый покончить жизнь самоубийством. Но из этого состояния глубокой депрессии он вышел победителем, так как из сферы личных переживаний перешел к мыслям об обществе. В письме к другу он пишет:

«Я очень слаб телом, но духом бодр, как, кажется, никогда не был. Сердце мое полно любви, но уже не той болезненной любви, которая чуть не приготовила мне судьбы Вертера. . .

«Нет, я хочу жить, и эту любовь, так глубоко охватившую меня, перенести с одного утраченного мною существа на всё, что просит любви и деятельного сердечного участия».<sup>15</sup>

С конечным выводом Изгоева перекликаются критические замечания умной и проникательной Клавдии Сергеевны, собеседницы Изгоева, об образе Вертера. Она считает, что окончание книги Гете «не совсем удовлетворительно для нашего времени», что поэзии пора «перестать быть криком сомнения и отчаяния, пора сознать свое истинное назначение — быть вестницей надежды и веры в лучшее будущее». Клавдия Сергеевна убеждена, что Гете «иначе завершил бы свою книгу, если б писал ее для нынешних поколений».<sup>16</sup>

#### 4

В обзоре русской литературы за 1842 год Белинский утверждал, что В. А. Соллогуб после Гоголя «первый писатель в современной русской литературе».<sup>17</sup> Критик обнаружил в творчестве автора «Тарантаса» (1840) такие черты, которые присущи всей прозе гоголевского направления. «Отличительный характер повестей графа Соллогуба, — говорит Белинский в том же обзоре, — состоит в чувстве достоверности, которое охватывает всего читателя, к какому бы кругу общества ни принадлежал он. . ., читая повесть графа Соллогуба (речь идет о повести «Медведь», — *Н. П.*), каждый глубоко чувствует, что изображаемые в ней характеры и события возможны и действительны, что они — верная картина действительности, как она есть, а не мечты о жизни, как она не бывает и быть не может».<sup>18</sup>

Соллогуб приоткрывает завесу над петербургским обществом и показывает трагедию его пустоты, разложения и гибели: «... сердце пусто, мыслей мало, чувства нет»; «тщеславие — вот божество, которому поклоняется столичная толпа».<sup>19</sup> И человек в этом обществе поступает не так, как хотел бы, как подсказывает ему сердце и искреннее чувство, а как велит свет. В «Истории двух калош» (1839) дана печальная история любви и творчества бедного, но одаренного музыканта, не признанного лживым, продажным и бесчувственным светом, измучившим его до сумасшествия. В повести «Медведь» (1842) Соллогуб с болью говорит о судьбе одинокого, простого и забитого героя, полюбившего княжну и отвергнутого ее обществом. Бессилие любви и таланта перед законами света — одна из центральных тем не только психологических бытовых повестей Соллогуба («Аптекарь», 1841; «Старушка», 1850), но и его юмористических, очерковых зарисовок, фельетонов («Большой свет», 1840; «Лев», 1841; «Сережа», 1841; «Черты петербургской жизни», 1847).

Образы бедного чиновника Дмитрия Петровича и его несчастной дочери Настеньки («Старушка»), бескорыстного аптекаря («Аптекарь»), плебей-музыканта («История двух калош») противостоят в повестях Соллогуба представителям дворянского светского общества, модникам и «львам» столичной жизни. Последние потеряли любовь к родной стране, оказались чужими ее простому народу.

В лучшем своем произведении «Тарантас», созданном под непосредственным влиянием «Мертвых душ» и послужившим Белинскому пово-

<sup>15</sup> М. Л. Михайлов, Полное собрание сочинений. Под редакцией П. В. Быкова, т. II, СПб., б. г., стр. 310.

<sup>16</sup> Там же, стр. 294, 295.

<sup>17</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, стр. 536.

<sup>18</sup> Там же, стр. 535.

<sup>19</sup> В. А. Соллогуб, Сочинения, т. I, СПб., 1855, стр. 132, 217.

дом к написанию одной из программных его статей, Соллогуб, пользуясь жанром «путевых впечатлений», нарисовал обширную и правдивую картину русской жизни. Перед читателем предстает здесь с отрицательной стороны жизнь всех сословий России («Русский барин», «Помещик», «Чиновники», «Сельский праздник», «Купцы»), ее уездных и губернских городов, постоялых дворов, гостиниц, помещичьих усадеб. Русская действительность ставит в комическое положение героя-славянофила. Такой способ изображения — сопоставление идеологии героя и русской действительности, ее подлинного положения и ее реальных запросов, проверка ими «достоинств» героя — явится одним из основополагающих в последующем русском общественно-психологическом романе.

Проза Соллогуба, непосредственно связанная с критической школой Гоголя, была, однако, лишена понимания источников социального зла русской жизни. Соллогуб почти не затронул в своих повестях вопроса о крепостном праве. Отвергнув славянофильскую веру в народ, он отказался от надежд на пробуждение народа.

Рассказы и очерки Я. П. Буткова, объединенные им в двух частях сборника «Петербургские вершины» (1845—1846), явились целой энциклопедией жизни обездоленных обитателей «петербургских вершин». Среди этих обитателей Бутков исключительное внимание обращает на судьбу бедного петербургского чиновника, которая столь глубоко взволновала и других прозаиков 40-х годов. Подобно Н. Ф. Павлову, Бутков декларирует необходимость изображения петербургской бедности и высмеивает традиционные «аристократические» взгляды на предмет искусства. В своем «Назидательном слове», открывающем «Петербургские вершины» в качестве своеобразного литературно-эстетического манифеста, автор с горечью заявляет:

«И, несмотря на численную незначительность блаженной частицы (т. е. богатых, — *Н. П.*), она исключительно слывет Петербургом, *всем* Петербургом, как будто прочее полумиллионное население, родившееся в его подвалах, на его чердаках, дышущее одним болотным воздухом, лечащееся болотными испарениями, не значит ничего, даже вовсе не существует!».<sup>20</sup>

Автор хорошо видит расслоение петербургского общества на бедных и богатых. Как и многие представители «натуральной школы», он заглядывает в интимную, домашнюю жизнь людей, выросших в условиях бедности и богатства, повествует о тайнах обогащения и преуспеяния, гибели и нищеты. Во всем этом видна верность действительности, истинность положений. Не случайно многие ситуации и образы «Петербургских вершин» занимали, в одно время с Бутковым, молодого Достоевского, Некрасова, волновали молодого Салтыкова — автора «Запутанного дела».

Прозе Буткова свойственны и некоторые существенные, общие для многих прозаиков 40-х годов недостатки. Талант автора «Петербургских вершин» более описательный, нежели творческий, ему недостает глубины и силы мысли, фантазии, а потому у Буткова и не было данных для создания романа или повести. Бутков не возвышается до серьезно выраженного протеста, наблюдаемые им конфликты он по преимуществу поворачивает к читателю комической стороной. Печальную, зачастую трагическую судьбу своего маленького чиновного героя («Сто рублей», «Хорошее место») Бутков изображает в форме бытового анекдота, легкой шутки, в которой за самодовлеющим комизмом теряется «социальность», присутствующая каждому, даже самому веселому на первый взгляд произведению Гоголя.

<sup>20</sup> Я. Б у т к о в. Петербургские вершины, кн. I. СПб., 1845, стр. VIII—IX.



И. И. Панаев начал свой творческий путь в качестве автора романтических стихотворений и повестей из светской жизни («Спальня светской женщины», 1834). В центре первых рассказов и повестей Панаева находился образ поэта-романтика (иногда бедняка), картина его столкновений с реальной действительностью, с аристократическим обществом («Она будет счастлива», 1836; «Сегодня и завтра», 1837; «Кошелек», 1838; «Белая горячка», 1840; и др.). Такой конфликт обычно возникал на почве любви романтика-плебей к аристократке и завершался для героя трагически. Вскоре от повести патетической Панаев переходит к повести иной — сатирически заостренной, злободневной и «физиологической» («Маменькин сынок», 1845; «Хлыщи», 1856, и др.) или бытовой и психологической («Родственники», 1847), а от них — к социально-бытовому роману-пародии («Львы в провинции», 1852).

Экспрессия стиля в русской прозе 30—40-х годов имела несколько источников и получила разный характер у различных писателей. Экспрессия эта могла идти от романтической прозы — от В. Ф. Одоевского, А. Погорельского и особенно, конечно, от Марлинского. Развивалась и экспрессия сатирическая и лирическая, гоголевская. Наконец, существенна в истории русской повести и романа экспрессия стиля, созданная Лермонтовым. Эти разные экспрессивные стили, не известные в эпоху Пушкина, оказали широкое и многообразное влияние на крупнейших русских прозаиков в 30-е годы и в позднейшие десятилетия, своеобразно преломнились они и в романе.

Влияние романтически-экспрессивного стиля в прозе 40-х годов было характерным и широко распространенным явлением. С этим влиянием считались, с ним вели борьбу, ему противопоставляли стиль, свободный от поэтической условности и эмоциональной взволнованности, от того риторизма, который широко проник в прозаические жанры.

Романтической экспрессии отдал дань даже «трезвый» прозаик Гончаров, и не только в своих первых повестях, но и в первом романе. Выше говорилось о романтически-экспрессивной окраске стиля Н. Ф. Павлова. Она характерна и для прозы Панаева 30-х годов.

В романтически-риторических повестях Панаева были элементы, важные для становления повести и романа реалистического направления. Существенны в них сатира на светское общество, ироническое отношение к художнику-романтику. К началу 40-х годов Панаев обращается к сатирическим жанрам (сатирический «физиологический очерк» и фельетон). Он нарисовал целую галерею сатирических типов, показал условия их формирования. Белинский положительно оценил первые сатирические и юмористические очерки и рассказы Панаева — «Онагр» (1841), «Актеон» (1842), особенно же рассказ «Барыня» (1841).

Повесть Панаева «Родственники» (1847) во многом открыла путь роману Тургенева «Рудин» и произведениям других романистов, развенчивающим образ мечтательного героя-романтика (Писемский, Гончаров). В повести Панаева изображены две разновидности романтического умонастроения. В образе богатого и образованного помещика Ивана Федорыча Панаев ярко обрисовал первую, раннюю ступень развития романтического мироощущения в России 30-х годов. В образе же Григория Алексеича, воспитанника Ивана Федорыча, дана следующая фаза философского романтизма, когда от Тика и Гофмана, Уланда и Ж.-П. Рихтера русские романтики 30-х годов перешли к Гегелю и Гете, заговорили о необходимости дела и труда.

Панаев, как позже Писемский, не допускает никакого снисхождения в своих оценках героев-романтиков. Он переносит образы романтиков из условно-патетического в бытовой и психологический план (что будет

учтено последующими прозаиками, в особенности Гончаровым и Щедриным) и при этом беспощадно разоблачает их.

В романе «Львы в провинции» дано резко сатирическое изображение разнообразных типов провинциальной помещицкой России. Автор нарисовал картину распада дворянского сословия, его нравственного вырождения и экономического оскудения. Автор берет обычный для светской прозы любовный сюжет, но дает ему трактовку, пародирующую светский роман и светскую повесть. Роман сатирически воспроизводит типы и жизнь «большого света».

Панаев создал галерею женских характеров, в которых есть черты предвосхищающие до некоторой степени тургеневских, гончаровских, герценовских героинь (Глаша из повести «Маменькин сынок»; Наташа из повести «Родственники», Лиза из повести «Хлыщ высшей школы», 1856). Среди них Катя из романа «Львы в провинции» изображена наиболее полно. Решительная и настойчивая, она обладает ясностью ума, сохраняет независимость от предрассудков и интересов своей среды. Простая в обращении с людьми, близкая к природе, интеллектуально развитая, Катя ощущала неудовлетворение окружающей средой, в ней пробуждалось самосознание, желание иной жизни. Самоотверженная в любви, она способна на самые решительные поступки в стремлении к счастью, идеалу.

Подобную же героиню пыталась нарисовать и Е. Тур в романе «Племянница» (1851). Ее Маша оказывается в ситуации, аналогичной той, которую изобразил Панаев. Связав свою судьбу с графом Чельским, Маша попадает в петербургское великосветское общество. Но под пером Е. Тур из этой ситуации возник лишь типично светский занимательный сюжет, за которым не стоит больших общественных и нравственных вопросов. Главный интерес романа Тур не в общественных типах, вставленных в широкую раму социальных отношений, а в интриге, в сюжетных комбинациях, раскрывающих личные, прежде всего любовные и семейные отношения героев. Характерна и другая тенденция романа Тур: романистка освобождает свою идеальную героиню из-под власти обстоятельств. Наперекор им Маша находит свой путь к счастью. Даже в самых мрачных условиях она умеет найти людей с золотыми сердцами, создать свой собственный идеальный мир.

Если Панаев пришел к реалистическому роману, отталкиваясь от традиции романтической повести, преодолевая ее экспрессивные способы художественного изображения, то другой видный представитель гоголевской школы 40-х годов Е. П. Гребенка начал свой путь с подражания гоголевской патетике «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Таков его цикл повестей «Рассказы Пирятинца» (1837). В следующие годы вместе с другими писателями 40-х годов Гребенка обращается к разработке мотивов современной ему петербургской жизни, которая явилась для представителей гоголевского направления 40-х годов неисчерпаемым объектом наблюдений и анализа. В романе «Доктор» (1844) рассказана печальная история жизни героя-разночинца, история утраты им иллюзий, острого его столкновения с уродливой действительностью. Эта история изложена в характерной для прозы 40—50-х годов форме исповеди-дневника героя. Выходец из дикого поместного захолустья, разночинец Стеврюгин закалил свой характер, пробил путь к знаниям, стал «мужицким» доктором, популярным среди петербургской бедноты. Изображение трагической истории жизни гуманного доктора-разночинца сливается в романе с широкой картиной общественных нравов. Гребенка показывает типичность судьбы героя, в конце романа беспощадно смятого жизнью, выброшенного за борт, как и его друга, такого же медика Щелкунова.

На почве гоголевских традиций, комического и гротескного изображения лиц и общественных отношений складывалась беллетристика Некра-

сова. Некрасов в истории прозы гоголевского направления один из первых обратился к изображению повседневной жизни городской бедноты. В «Повести о бедном Климке» (1842—1843) и особенно в незаконченном романе «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» (1843—1848) Некрасов нарисовал ряд сцен из жизни обездоленного люда. Они проникнуты плебейским сочувствием к этому люду и презрением к его мучителям. Не экзотика «дна» жизни, не романтические истории аристократов и обитателей подвалов и чердаков, а страдания и трагическая судьба, материальное и общественное положение человека «дна» стоят в центре внимания Некрасова, как и в центре внимания позднейшей демократической литературы 60-х годов. У автора «Петербургских углов» очерки наполняются большим общественно-психологическим содержанием. Существенна выраженная в них концепция жизни. Тростников, столкнувшись на деле с социальным неравенством и несправедливостью петербургской жизни, сблизившись с обездоленным людом, подобно салтыковскому Мичулину, освобождается от своих былых иллюзий и предрассудков, в нем начинает зреть социальный протест.

Для Некрасова примечательно то, что он раскрывает общественные отношения крестьянства и помещичьего сословия. В этом отношении исключительный интерес представляет его роман из жизни деревни — «Тонкий человек» (1853—1855), где Некрасов изобразил крестьянскую общину, возглавляемую крестьянином Потаниным. Автор идеализирует этого хранителя народных начал, наделяет его сильными нравственными задатками и своеобразной мудростью. Потанин бескорыстен до святости, в глазах крестьян он праведник, верящий в силу крестьянского мира. Подобные герои вновь возникнут в прозе народников-демократов 70-х годов. Всякое дело мир решает, по убеждению Потанина. «Я в мирские дела не вхожу: на то мир. . . , мир в потемках видит, за тысячи верст слышит». <sup>21</sup> Для мужиков Потанин страшен и люб своей правдой. В правде и общине заключен источник его непреодолимой силы, простоты и цельности его богатой натуры.

Сближение Некрасовым беллетристики с публицистикой, использование в его художественной прозе фельетонной и очерковой («газетной») манеры — во всем этом выразился «журнальный дух» русской прозы 40-х годов. Сильно он сказался и у Панаева (в его сатирических циклах), но особенно был присущ Некрасову. «Жизнь и похождения Тихона Тростникова», «Тонкий человек, его приключения и наблюдения», «Три страны света» явились как бы художественно представленной «статистикой нравов».

«Физиологизм» романа 40—50-х годов идет от Некрасова, Даля-Луганского, Григоровича и Панаева. В 60-е годы этот «физиологизм» на новой исторической основе получит распространение в романах Ф. М. Решетникова. Отдельные главы романа Некрасова «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» являются самостоятельными очерками. Но «физиологизм» Некрасова является не только жанровым признаком, но и принципом художественного изображения, который у него сливается с авантюрным, приключенческим сюжетом. Подобно некоторым романам Григоровича («Переселенцы», 1855—1856; «Проселочные дороги», 1852—1853), романы Некрасова, написанные им совместно с Н. Станицким (А. Я. Панаевой) («Три страны света», 1848—1849; «Мертвое озеро», 1851), несут печать очеркизма в своей художественной структуре, тесно связаны по манере с очерком «натуральной школы».

---

<sup>21</sup> Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. VI, Гослитиздат, М., 1950, стр. 376, 377—378.

Разнообразные субъективные способы изображения действительности в литературе 40—50-х годов уступили место объективному реалистическому методу. Он позволил прозаику перейти к анализу и объяснению жизни, к вскрытию ее закулисных сторон, тех невидимых пружин, которые управляют всем ее «механизмом». Судьба, роковые стечения обстоятельств и случайностей уже не могли управлять ходом сюжета. Они уступили место реальным и объективным силам, действующим в повседневной жизни. Герои начали поступать не по воле автора, произвольно вмешивающегося в их судьбы, а по собственной инициативе, объективно — под воздействием обстоятельств, условий жизни, среды, воспитания. Отпала необходимость в искусственном плетении сюжета, в сочинении причудливой интриги и всякого рода сложных сюжетных комбинаций. В основу сюжета легли обыденные истории, совершающиеся каждодневно в реальной жизни самых разнообразных сословий и классов. Повесть, рассказ, очерк всё более и более углублялись в жизнь, совершенствовали пути художественного познания и способы художественного воспроизведения ее будничной, «домашней» и показной, праздничной философии. На этой почве созрела необходимость изображения и объяснения причин общественных явлений. Эта необходимость вызывала потребность в эпическом роде творчества, создала условия для широкого и мощного развития романа.

Повесть и очерк 30—40-х годов не только готовили способы и средства художественного познания, объяснения и оценки жизни в романе. В «малых» эпических жанрах формировались идейная и художественная проблематика романа, характерные для него сюжеты, персонажи, создавались повествовательные формы, накапливались разнообразные элементы стиля, которыми широко воспользовались романисты следующего периода.

Таким образом, русский общественно-психологический роман 40—50-х годов был глубоко связан с повестью и очерком, часто нес в своей структуре особенности этих жанров. И вместе с тем роман отделился от них. В ходе его развития произошел качественный скачок, в результате которого сложилась новая художественная система, разрывающая рамки повести, преобразующая ее в роман.

Для понимания тех необходимых предварительных условий, без которых не было бы возможным возникновение этой новой художественной системы, особенно много дает анализ повестей П. Н. Кудрявцева, который уже в 30-е годы («Антонина», 1836) явился зачинателем той беллетристики, посвященной «женскому вопросу», которая многообразно будет представлена в разных жанрах русской литературы 40—60-х годов. Кудрявцев, как и Гончаров, начал свой творческий путь в духе романтической прозы. Но Гончаров отошел от этой традиции, а Кудрявцев так и не сумел до конца ее преодолеть. У Кудрявцева нет столь важной для романиста способности анализа общественной жизни и психологии личности, в его повестях преобладают описания событий и авторские субъективные рассуждения. Кудрявцев избирает для них необычные, исключительные сюжеты и столь же исключительных действующих лиц (Антонина — в одноименной повести; образ княжны в повести «Недоумение», 1840; Ксения в «Звезде», 1841). Даже обращаясь к простому, повседневному помещичьему быту («Одни сутки из жизни старого холостяка», 1836) или быту мещанскому («Живая картина», 1842; «Сбоев», 1847), Кудрявцев ищет странные, небывалые положения. Отдельные реалистические зарисовки у него не получают развития, картины жизни лишены глубокой социальной значимости. В своих наиболее зрелых и законченных повестях «Последний визит» (1844) и «Без рассвета» (1847), трактующих о «женском вопросе», Кудрявцев не сумел возвыситься до изображения обще-

ственного положения женщины в условиях крепостнического быта; глубоко трагическую судьбу русской женщины он показал лишь в преломлении традиционных занимательно-романтических коллизий.

Сходна и художественная структура повестей А. В. Дружинина, также заключенных в тесные границы чисто любовного, занимательного и аффектного сюжета, не поднимающихся до глубокого анализа типичных характеров и общественных отношений. Лучшая из повестей Дружинина «Полинька Сакс» (1847), вызвавшая одобрение Белинского, ставила важные вопросы о семейном положении и условиях воспитания русской женщины. Трагической судьба героини заставляет автора признать, что гибель ее явилась результатом неправильного воспитания, что она слишком поздно стала женщиной-человеком. Общественная актуальность такой постановки «женского вопроса» для эпохи 40-х годов совершенно очевидна. Но в отличие от Герцена Дружинин не поднимает вопроса о необходимости пробуждения женщины путем воспитания в ней интересов к общественным вопросам и общественной деятельности. В последующих произведениях — романах «Жюли» (1848) и «Обрученные» (1857) — Дружинин в еще большей мере отошел от понимания связи «женского вопроса» с другими вопросами социальной жизни.

Кудрявцева и Дружинина сложные любовно-психологические коллизии интересовали сами по себе, изображение подобных коллизий в их повестях не вливается в более широкую картину бытовых, нравственных, общественных отношений. Гончаров в «Обыкновенной истории» создает принципиально иную, обогащенную общественно-психологическим содержанием концепцию любви, он превращает изображение любви своего героя в своеобразный измеритель его общественной и нравственной зрелости.

Белинский в одном из писем к В. П. Боткину, оценивая повесть Кудрявцева «Сбоев» и сравнивая ее при этом с романом «Обыкновенная история», приходил к выводу, что Гончаров «человек взрослый, совершеннолетний», а Кудрявцев — «духовно малолетний, нравственный и умственный недоросль». <sup>22</sup> Критик связывал это с тем, что автору «Сбоева» не хватало серьезности, глубины и дельности содержания, которые были свойственны той новой литературе, к которой принадлежал Гончаров. Белинский «упивался» воспроизведением и объяснением любви у Гончарова, видел в ней выражение натуры Александра Адуева как общественного типа. Столь зрелой, «взрослой» трактовки любви нет у Кудрявцева, ибо на почве романтического субъективизма нельзя было создать серьезный общественно-психологический роман.

Из приведенных примеров видно, что возникновение общественно-психологического романа возможно было лишь при наличии известных объективно-исторических предпосылок, при определенном уровне общественной жизни и мировоззрения художника. Только понимание связи любовных вопросов личной жизни с жизнью общества в целом вело к возникновению романа, вмещающего целостную картину жизни во всей совокупности ее многообразных сторон. Роман требовал от художника глубокого понимания всего «механизма» жизни, управляющих им сил. Вне этого подлинно широкое и целостное эпическое воспроизведение действительности было невозможным.

Создание «механизма» романа, разработка его художественного метода, поиски новых его форм не могли быть успешными без углубления понимания и объяснения человеческого характера и всего «механизма» жизни. Самая специфика романа и стоящие перед ним общественные и художественные задачи требовали широкого, всеохватывающего мировоз-

<sup>22</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. XII, 1956, стр. 347.

зрения, проникающего в «механизм» действительности. Существенной для успехов романа была и передовая общественная позиция романиста в происходящей борьбе, широта его жизненного кругозора. Чем шире и глубже познается объективная закономерность жизни, как необходимость, управляющая людьми и действующая независимо от воли людей, тем совершеннее, полнее проявляется эпическая форма романа.

Удивительная эпичность «Капитанской дочки» и «Тараса Бульбы» определяется тем, что авторы их поставили чувства, страсти, отношения и судьбы героев в связь с большими событиями эпохи, с народными движениями, как бы влили частные судьбы в тот большой поток жизни, который объективно управлял этими судьбами. На этой основе строится вся структура этих произведений. Необходимо было перенести подобный принцип построения эпического действия из исторического романа в роман о современном писателю обществе.

Переход от повести к роману требовал принципиальных качественных изменений в художественной системе романиста. Повесть Гончарова «Счастливая ошибка» (1839) — этюд будущего его романа «Обыкновенная история». В этом этюде есть в первоначальном виде многие из тех элементов, которые вошли и в названный роман. Но в «Обыкновенной истории» эти элементы приобрели иное, новое качество. Егор Адуев из «Счастливой ошибки» не является еще общественным типом. Александр Адуев же из «Обыкновенной истории» — законченный социально-психологический тип, во всей полноте и целостности и исторической конкретности воспроизведенный романистом. Герой повести И. И. Панаева «Родственники» — предтеча Рудина, но лишь последний стал типическим лицом, в котором уловлена целая эпоха в жизни русского образованного общества.

В результате происшедших в литературе сдвигов повесть, которая в 30-е и в первой половине 40-х годов занимала ведущее место среди прозаических жанров, с конца 40-х годов уступает это место роману. «Бедные люди» Достоевского, «Кто виноват?» Герцена, «Антон-Горемыка» Григоровича, «Обыкновенная история» Гончарова — свидетельствовали о том, что русский реализм вступил в новую полосу исторического развития. «Явилась, — писал Чернышевский, — новая школа писателей, образовавшихся под влиянием Гоголя. Гоголь издал „Мертвые души“. Почти в одно время явились „Кто виноват?“, „Бедные люди“, „Записки охотника“, „Обыкновенная история“, первые повести Григоровича. Переворот был совершенный. Литература наша в 1847 году была так же мало похожа на литературу 1835 года, как эпоха Пушкина на эпоху Карамзина».<sup>23</sup>

## 6

В создании нового направления русской прозы решающее слово принадлежало Гоголю — автору «Мертвых душ» и петербургских повестей. Устанавливая общественный смысл произведений Гоголя, Белинский указывал, что в них вскрывается противоположность «идеала жизни с действительностью жизни». Пафос «Мертвых душ» и заключался в этом «противоречии общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциальным началом...».<sup>24</sup> Художественная концепция Гоголя вела к постижению трагического характера жизни. В статье «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя „Мертвые души“» Белинский говорит о трагическом значении комического произведения Гоголя. Его эпопея

<sup>23</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 181.

<sup>24</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, стр. 431.

вскрывает несоответствие между тем, чем человек должен быть по праву своей человеческой природы, и тем, чем он являлся в действительности в силу общественных условий своего времени. Такое понимание трагического характера жизни и судьбы в ней человека присуще почти всем выдающимся прозаикам 40-х годов, оно отразилось в их произведениях, особенно сильно и ярко у Герцена, Достоевского, Салтыкова, Некрасова.

Белинский высказывал мысль, что герои Гоголя являются в той или иной мере жертвами общественной среды. Гоголь изображает процесс опошления человека в его предельной завершенности, когда человек становится «прорехой на человечестве».<sup>25</sup> Даже положительные качества гоголевского героя служат утверждению его ничтожества. Ничего подобного не было в пушкинской художественной концепции характеров, в свойственном поэту понимании процесса общественной жизни. Вместо пушкинского широкого и вольного изображения характеров, Гоголь представляет людей «в разжалованном виде из генералов в солдаты».<sup>26</sup> Это определило возникновение у Гоголя сатирической экспрессии в стиле, особых, неизвестных Пушкину, методов сатирической типизации, методов гротескного создания характеров, позволяющих с яркой рельефностью сконцентрировать в человеке всё гадкое и пошлое.

Представители русской литературной критики и общественной мысли 40—50-х годов часто сравнивали наследие Пушкина с творчеством Лермонтова или с произведениями Гоголя и его последователей.

Белинский признавал: «... мы в Гоголе видим более важное значение для русского общества, чем в Пушкине: ибо Гоголь более поэт социальный, следовательно, более поэт в духе времени...».<sup>27</sup> На этой основе в критике говорилось о том историческом переломе, который наступил в литературе после 30-х годов.

«Если бы нас спросили, — пишет Белинский в статье «Русская литература в 1845 году», — в чем состоит существенная заслуга новой литературной школы (т. е. школы Гоголя, — *Н. П.*), — мы отвечали бы: в том именно, за что нападет на нее близорукая посредственность или низкая зависть, — в том, что от высших идеалов человеческой природы и жизни она обратилась к так называемой „толпе“, исключительно избрала ее своим героем, изучает ее с глубоким вниманием и знакомит ее с нею же самою. Это значило повершить окончательное стремление нашей литературы, желавшей сделаться вполне национальной, русской, оригинальной и самобытной; это значило сделать ее выражением и зеркалом русского общества, одушевить ее живым национальным интересом».<sup>28</sup>

В истории русского народа, по мнению Тургенева, наступил «момент самопознания и критики», когда «литература не может быть *только* искусством», когда появились «интересы выше поэтических интересов».<sup>29</sup>

Представление о «бездне», отделяющей эпоху 40—50-х годов от пушкинского периода в истории русского общества и русской литературы, было характерно не только для Белинского и Тургенева, но и для многих других, в том числе и рядовых представителей русской литературы и общественной мысли рассматриваемого периода. Но совершенно очевидно, что наличие такой «бездны» не исключало, а предполагало и глубокие связи русской художественной прозы 40—50-х годов с пушкинской традицией. Белинский это великолепно понимал, а потому неоднократно

<sup>25</sup> Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VI, Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 119.

<sup>26</sup> Там же, т. VIII, 1952, стр. 294—295.

<sup>27</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, стр. 259.

<sup>28</sup> Там же, т. IX, 1955, стр. 388.

<sup>29</sup> И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. XII, Гослитиздат, М., 1958, стр. 179.

указывал на связи творчества Гоголя и всей прозы гоголевского направления с «Евгением Онегиным» и «Горе от ума». В статьях о Пушкине Белинский призывает, что «Евгений Онегин» вместе с «Горе от ума» «были школою, из которой вышли и Лермонтов, и Гоголь», что «без „Онегина“ и „Горя от ума“ Гоголь не почувствовал бы себя готовым на изображение русской действительности, исполненное такой глубины и истины».<sup>30</sup> В обзоре русской литературы за 1847 год Белинский отметил, что в «Евгении Онегине» «натуральность является... как верное воспроизведение действительности, со всем ее добром и злом, со всеми ее житейскими дрызгами: около двух или трех лиц, опоэтизированных или несколько идеализированных, выведены люди обыкновенные, но не на посмешище, как уроды..., а как лица, составляющие большинство общества».<sup>31</sup> В «Евгении Онегине», как и в «Мертвых душах» и в «Герое нашего времени», «жизнь является, — по выражению Белинского, — в противоречии с самой собою, лишенною всякой субстанциональной силы»<sup>32</sup> в том смысле, что изображаемая действительность не имеет положительного человеческого содержания, подлинной гуманности, разумности. Такая трактовка пушкинского романа совпадает с той, которую давал Белинский, характеризую гоголевскую трагическую концепцию. Переход от Пушкина к Лермонтову и Гоголю, к прозаикам новой школы представлялся Белинскому вполне закономерным. Отметив, что Пушкин в романе «Евгений Онегин» показал исключительность «прекрасных человеческих образов» и их отчужденность от мира крепостников, невежд и представителей света, Белинский, по аналогии с основной коллизией пушкинского романа, вспоминает «Невский проспект» Гоголя, «в котором художник Пискарев погиб жертвою своего первого столкновения с действительностию, а подпоручик Пирогов, поевши в кондитерской сладких пирожков и почитавши „Пчелки“, забыл о мщении за кровную обиду».<sup>33</sup>

Единство между Пушкининым и Гоголем сказалось в главном вопросе художественной методологии, в изображении человека в его связях и отношениях с действительностью. Недаром Горький видел в Пушкине «строгого судью, беспристрастного свидетеля русской пошлости, невежества и рабства, жестокости и холопства перед силою власти».<sup>34</sup> Подобно Гоголю, Пушкина интересовала «проза жизни» и ее влияние на личность человека. Известно, что Пушкин предсказал две возможные судьбы Ленского. Он предвидел, что для его героя не исключено и ополчение. Гоголь и его последователи подхватили этот пушкинский намек. Наиболее развернуто история формирования личности «современного человека» воспроизведена в образе Онегина, явившемся, рядом с образами Ленского и Печорина, примером для последующих романистов в области художественного изображения истории личности.

Значение «Евгения Онегина», как и пушкинской прозы, для русского романа 40—50-х годов было исключительно велико и многообразно. Проблема титика и персонажи пушкинского романа, художественная методология пушкинской прозы, особенности прозаических жанров и художественного стиля — всё это явилось школой реализма для романистов гоголевской школы. Многие из них обнаруживают творческую зависимость от Пушкина, постоянный интерес к его произведениям, высказывают мысль о необходимости объединения его художественных принципов с достижениями гоголевской прозы. Достоевский в романе «Бедные люди» в гораздо большей мере опирается на «Станционного смотрителя», чем на

<sup>30</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 442.

<sup>31</sup> Там же, т. X, стр. 291.

<sup>32</sup> Там же, т. IV, 425.

<sup>33</sup> Там же, стр. 425, 426.

<sup>34</sup> М. Горький. История русской литературы, стр. 102.



«Шинель» Гоголя. Гончаров признавал, что Лермонтов и Гоголь, как прямые наследники Пушкина, породили «целую плеяду нас».<sup>35</sup> Не удивительно поэтому, замечает автор «Обломова», что «черты пушкинской, лермонтовской и гоголевской творческой силы доселе входят в нашу плоть и кровь, как плоть и кровь предков переходит к потомкам».<sup>36</sup> Считая, что «от Пушкина и Гоголя в русской литературе... никуда не уйдешь», Гончаров говорит о новом направлении в русской литературе 40—50-х годов как о «пушкино-гоголевской» школе.<sup>37</sup> И в своих романах Гончаров своеобразно ассимилирует пушкинские и гоголевские художественные принципы, создает новый тип общественно-психологического романа. Гончаров особенно подчеркивал значение «Евгения Онегина» в истории русского романа. В романе Пушкина впервые поставлен вопрос о сложной, драматической судьбе русской женщины, что явилось одной из центральных тем в романе 40—50-х годов. К разнообразному и всестороннему изображению двух женских типов (один — «безусловное... выражение эпохи», другой — «с инстинктами самосознания, самобытности, самостоятельности»),<sup>38</sup> созданных Пушкиным в образах Татьяны и Ольги, русские романисты будут постоянно обращаться. Гончаров в своей трилогии, Герцен в романе «Кто виноват?», Писемский в романе «Боярщина», Панаев в повести «Родственники» и в романе «Львы в провинции», Тургенев в образах Наташи, Елены, Чернышевский в образе Веры Павловны, отправляясь от пушкинских героинь, вносят в трактовку женского характера и то новое, что диктовалось условиями другой эпохи в жизни России: пробуждением в женщине общественного самосознания, интереса к общественному служению.

Ассимиляция пушкинских, лермонтовских и гоголевских начал в прозе 40—50-х годов, конечно, не всегда была органической и своеобразной. На первых порах она была у отдельных прозаиков неорганической, ученической, что приводило к поверхностным подражаниям, к воспроизведению отдельных мотивов и образов, заимствованных у Пушкина и Гоголя. Но в русской прозе шла и более серьезная, органическая переработка пушкинских, лермонтовских и гоголевских начал, что отразилось в первом романе Достоевского, в трилогии Гончарова, в романах Тургенева и Писемского, в прозе Толстого. Особенно упорно и длительно искал «свою тропу» в прозе Тургенев. В этих поисках он, как и другие выдающиеся романисты 50-х годов, опирался на опыт Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Поиски романистами «своей тропы» особенно усилились во второй половине 50-х годов. «Роман русского помещика» Толстого, «Обломов» Гончарова, «Униженные и оскорбленные» Достоевского, «Боярщина» и «Тысяча душ» Писемского, «Рудин», «Дворянское гнездо» и «Накануне» Тургенева, «Губернские очерки» Щедрина позволяют сказать, что во второй половине 50-х годов в истории русского романа наступил новый период. Он идет под знаком новых исканий и открытий в разных направлениях художественного воспроизведения характеров и всего процесса жизни. В этих исканиях и открытиях видна их связь с традициями Пушкина и Гоголя, но вместе с тем и движение вперед, новаторство в совершенствовании формы общественно-психологического романа как эпопеи нового времени.

Роман и повесть эпохи Белинского были непосредственно связаны с идеями, художественными принципами, эстетикой «натуральной школы». Это сказалось решительно во всем — в тематике и героях,

<sup>35</sup> И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. VIII, Гослитиздат, М., 1955, стр. 501.

<sup>36</sup> Там же, стр. 77.

<sup>37</sup> Там же, стр. 76.

<sup>38</sup> Там же, стр. 77.

в принципах типизации и индивидуализации, в стиле, в структуре произведений прозы, в их жанровых особенностях. Без преувеличения можно сказать, что индивидуальная особенность гоголевского дарования стала достоянием целой плеяды прозаиков, что имело огромное положительное общественное и художественное значение с точки зрения выработки принципов критического реализма в общественно-психологическом романе. Но в русской прозе намечался уже с 40-х годов и другой процесс. Он особенно усилился к концу 50-х годов, что и явилось основой нового периода в истории русского романа. В чем же заключалась сущность этого процесса, захватившего не только роман, но и драматургию? Стремление к уравновешенности, гармоничности художественного повествования, присущих Пушкину, преодоление многообразных форм гоголевской экспрессии, поиски таких эпических форм и средств изображения, которые позволили бы воспроизвести полный образ жизни и чувствования персонажей, — таков смысл того процесса, который всё более начал определяться в русской прозе 40—50-х годов. Это не было отходом от критического гоголевского направления, от сущности гоголевской художественно-реалистической методологии. Но в исканиях писателей 40—50-х годов выразилось стремление преодолеть специфически гоголевские приемы повествования, дополнить характерные для него способы раскрытия несоответствия между тем, чем являлся человек в действительности и чем он должен и мог бы быть, иными художественными методами раскрытия характеров.

Эпическое в высшей степени было свойственно таланту Гоголя. Об этом свидетельствуют «Мертвые души». Но сатирические формы этой эпопеи, специфические гоголевские приемы повествования, способы изображения и анализа жизни, сыгравшие исключительно важную роль в решении критических, обличительных задач литературы, не могли оставаться единственными формами и способами воспроизведения общественной жизни. Перед литературой второй половины 50-х годов, накануне революционной ситуации, возникали новые задачи, реализация которых не укладывалась в гоголевские формы реалистического письма. Необходимо было широкое, разностороннее и объективное воспроизведение повседневной жизни пробуждавшейся «толпы», идейных, общественно-нравственных исканий передовых людей того времени. Сатирическая стилистика Гоголя, его «необычное», яркое, экспрессивное письмо остро подчеркивавшее «неразумие» дореформенной России, не могли удовлетворить всех назревших задач. Литература нуждалась и в иных, более спокойных, эпических формах повествования, во всеохватывающем анализе и объяснении действительности, в воспроизведении всей полноты жизни, взятой в историческом движении и изменении. Особенно повысился интерес романа и повести к внутренней жизни человека, к диалектике и формам его мышления и чувствования. Метод Гоголя не исключал психологического анализа. Но автор «Мертвых душ» воспроизводил такие характеры, которые не могли дать широкого простора для развития искусства психологического анализа. Между тем потребность в нем всё более нарастала, что диктовалось и условиями русской жизни 40—50-х годов, и внутренними потребностями совершенствующегося реалистического метода искусства.

Белинский, характеризуя принципы гоголевского повествования, не пользовался понятиями гротеска или гиперболы, карикатуры или заострения, хотя все эти формы есть в причудливом плетении гоголевского рассказа. Критик, не вдаваясь в анализ форм и стиля повествования Гоголя, считал более важным указать на «субстанциальное», общественное значение творчества автора «Мертвых душ». Это необходимо было сделать в первую очередь не только в целях разоружения противников

Гоголя, но и для того, чтобы указать путь русской художественной прозе. Прозаики могли усвоить лишь внешнюю форму гоголевского «забавного» письма, не замечая более глубокого, общественного содержания его творчества. На этой основе высокохудожественный и глубокий гоголевский комизм превращался в «голый» и «поверхностный» сатирический дидактизм и карикатуру, в комизм ради комизма. В живой практике литературного движения 40—50-х годов такие факты явились серьезнейшим препятствием на пути совершенствования повести и романа.

Оригинальность Гоголя выражалась, однако, не только в гениальном «разанатомировании» действительности до «мелочей» и «пустяков», позволяющих понять «противоречие общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциальным началом». <sup>39</sup> В высшей степени существенно в оригинальности Гоголя и то, что такое сатирическое анатомирование действительности дано с комическим одушевлением, побеждаемым глубоким чувством грусти. Иначе и не могло быть, если принять во внимание такое вскрываемое Гоголем основное противоречие жизни его времени, если учесть, что комическое у него приоткрывает завесу над трагическим в жизни. Гоголь умеет находить в действительности такие точки, в которых, как говорил Белинский, «комическое сходится с трагическим и возбуждает уже не легкий и радостный, а болезненный и горький смех». <sup>40</sup> Гоголь собрал «в одну кучу» всё безобразное и пошлое и вынес приговор жизни в целом. Для того чтобы художественно синтезировать всё отвратительное, противоположное и враждебное идеалу жизни и разом посмеяться над всем, требовались не только особые формы и способы воспроизведения, анализа и объяснения жизни, но и яркие приемы изобразительности и выразительности. Гоголь сообщил прозе силу взволнованно-неуравновешенной сатирической и лирической экспрессии, он отказался от пушкинской экономии и строгой сдержанности стиля. Гоголь открыл путь для выражения энергического, страстно-взволнованного отношения автора к изображаемому, продолжив тем самым на новой основе патетические формы повествования.

Гоголевская художественная концепция характеров и всего процесса жизни была проникнута идеями отрицания и критики. Правдиво изображая реальные отношения, она рассеивала господствующие иллюзии о природе этих отношений, расшатывала оптимизм самодержавного помещичье-чиновничьего общества, вселяла сомнения в мысли о неизменности основ существовавшего порядка, вызывала горечь и слезы. «Мертвые души» Гоголя были криком ужаса и стыда перед жизнью. Этому служила и вся художественная система писателя. На ее основе мог успешно развиваться, как говорил Герцен в статье «О романе из народной жизни в России» (1857), «роман иронии, отрицания, протеста, а быть может, и ненависти». <sup>41</sup> Автор указанной статьи уловил созревающую необходимость в иной художественной системе, которая позволила бы непосредственно, прямо нарисовать и положительный образ. Как известно, такое новое слово, по мнению Герцена, сказал Григорович своим романом «Рыбаки», в котором автор создал образ положительного героя из народа. Это явилось началом «новой фазы народной поэзии». <sup>42</sup> Статья Герцена свидетельствовала о нарастающей потребности общества в новой концепции романа, отличной от гоголевской. Необходимость этого становилась всё более очевидной во второй половине 50-х годов, когда самым видным и широко признанным русским романистом стал Тургенев.

<sup>39</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, стр. 431.

<sup>40</sup> Там же, т. VIII, 1955, стр. 90.

<sup>41</sup> А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. XIII, 1958, стр. 170.

<sup>42</sup> Там же, стр. 178.

Преобладающий интерес Тургенева-романиста сосредоточен на облике духовно выдающейся, а иногда и героической личности в ее исканиях счастья жизни, неразрывно связанных с общественным служением, с исполнением высокого своего долга перед другими людьми. Среди романистов 50-х годов Тургенев ярко выделился сильно развитым, темпераментным гражданским отношением к действительности, что составило одну из характерных особенностей его личности и его таланта, слитых воедино.

Интерес к личности, ищущей смысла своей жизни в общественном служении, в исполнении гражданского долга, оценивающей себя с точки зрения своей пригодности для удовлетворения живых потребностей родины, сформировался у Тургенева в некоторых повестях первой половины 50-х годов («Гамлет Щигровского уезда», «Переписка», «Дневник лишнего человека»), а затем, начиная с романа «Рудин», становится господствующим в его творчестве романиста. В этом отношении Тургенев развивает художественные принципы романа Пушкина и особенно близок Герцену. Подобно Герцену, он большой мастер в разностороннем изображении идеологических, общественно-нравственных исканий героя. Гончарова тоже интересует духовный мир личности. Но в нем он воспроизводит не идейное, философско-моральное и общественное содержание, а показывает историю психологического формирования характера человека под неумолимым воздействием определенного общественного уклада жизни. Здесь он продолжает идти по пути, который впервые был проложен Гоголем. Гончаров, автор «Обломова», трактует общественные типы как воплощение черт характера, того или другого поведения, отношения к жизни, сформировавшихся в недрах определенного социально-экономического уклада. Тургенев же создает ряд общественных типов, выступающих в качестве носителей идейно-общественных, нравственных, философских и политических устремлений. Тургенев — художник, для которого определяющими являются идеи, общественная деятельность, философско-моральные искания личности под воздействием непрерывно меняющихся запросов и потребностей вечно развивающейся, обновляющейся жизни. Поэтому и движущей силой в романе Тургенева прежде всего являются идеи, нравственные и философские убеждения, общественные стремления. Именно эти силы управляют центральными героями Тургенева, определяют их отношение к объективной действительности и к вопросам их собственного бытия. Повышенный интерес Тургенева к идеологической жизни и общественной деятельности составляет особенность создаваемой им художественной концепции характеров и всего процесса жизни. Здесь Тургенев резко выделяется в кругу своих современников, приближается к той концепции жизни, которую создавали прозаики революционно-демократического направления.

В романах Тургенева постоянно виден один и тот же господствующий аспект: идеи и жизнь, люди, выступающие как носители определенных убеждений, и русская действительность. Романист всегда стремится говорить о том, насколько данные идеи, убеждения, искания, данные характеры, воспитавшиеся на тех или иных идеях, нужны России, поступательному ходу ее развития, насколько они способны выразить ее живые потребности, понять их и насколько они способны практически служить этим потребностям. Тургенев и Гончаров преимущественно изображали варианты двух основных типов. С одной стороны, их занимает образ идеальной, возвышенной личности, одухотворенной высокими идеалами, с другой — образ человека практического, приземленного. Но Гончарова интересует история образования подобных характеров, та общественно-бытовая, общекультурная и экономическая, даже географическая почва,

на которой они сформировались. И только после всего этого Гончаров делает вывод об их пригодности для жизни, их способности содействовать пробуждению и прогрессу. Тургенев же смотрит на своих героев прежде всего именно с точки зрения их способности служить нарождающимся, новым запросам жизни. Это является основным предметом его художественного изображения. Тургенев-романист как бы выводит своих героев на общественный суд перед лицом живых запросов своей родины. В этом заключался источник колоссального воспитательного, злободневного для современников значения его романов. Тургенева-романиста следовало бы назвать летописцем идейно-общественного движения в России. Он запечатлел разные эпохи в этом движении. Период идей дворянского просвещения, период Рудинных у него сменился периодом идей демократических, периодом Базаровых, а затем — идеями народническими. В живых носителях каждого из этих периодов Тургенев видел не только заблуждение, но умел находить и истину, отражающую действительные потребности русской жизни. Но конечный итог каждого из этих периодов, отразившийся в развязках тургеневских романов, в конечных судьбах их основных героев, оценивается автором скептически и имеет трагический характер. Отсюда тот философско-элегический тон, который особенно усиливается к концу каждого тургеневского романа.

Взвешивая общественную значимость своего героя, проверяя жизнеспособность его убеждений, Тургенев должен был обратиться и к эпическому изображению того строя русской жизни, в недрах которой действовал его герой. Но эта объективная картина повседневной, будничной жизни отходит у Тургенева на второй план, не приобретает самостоятельного значения, а сопутствует герою, тесно сплетается с историей его жизни. И в ее изображении Тургенев продолжает оставаться преимущественно сатириком и юмористом, изобличающим пошлость, консерватизм, духовное убожество. Здесь Тургенев использовал некоторые приемы гоголевского художественного письма.

По мере того как жизнь выдвигала новых героев из среды дворянства и разночинцев, которые были озабочены своими отношениями с народом, романист, следуя за ними, расширял рамки своего романа, вводил в него народные типы, картины народной и помещичьей жизни, общественного движения, политической борьбы. Такая тенденция определилась уже в романе «Дворянское гнездо» и особенно сильно выразилась в романах «Дым» и «Новь».

Лиризм органически входит в структуру почти всех произведений Тургенева. Как правило, взрыв элегического лиризма обнаруживается в развязке сюжета его повести и романа. История Аси, Якова Пасынкова или Веры Николаевны, как и история Рудина, Лаврецкого и Инсарова, служит автору как бы жизненным основанием для его философско-элегического заключения о судьбе человека, о смысле его существования, о трагизме жизни и мимолетности счастья.

Гончаров, как автор «Обломова», пошел иным, чем Тургенев, путем, более близким к художественной системе Гоголя. Подобно творцу «Мертвых душ», он разанатомировал изображаемую жизнь на прозаичные «мелочи» и «пустяки». На этой основе, но решительно устраняя гоголевскую сатирическую экспрессию, автор «Обломова» создал законченную эпическую форму романа. Это свидетельствует о тех богатых возможностях, которые были заключены в гоголевской художественной методологии. Но совершенно очевидно, что эти возможности могли быть использованы и развиты Гончаровым в воспроизведении такой сферы действительности (обломовщины), которая по своей природе, сущности и формам оказалась глубоко родственной миру, воспроизводимому Гоголем. В центре интересов Тургенева была иная сфера жизни, имеющая другую

природу, а потому требовавшая и других форм отражения. Гоголевская художественная система, подсказанная конкретной формой изображаемой действительности, не могла дать Тургеневу средств к изображению духовной, общественной жизни выдающихся героев. И Тургенев в создании своего романа, не пренебрегая гоголевскими традициями, обратился прежде всего к наследию Пушкина, к роману «Евгений Онегин».

Достоевского и Писемского, при всей крайней несхожести их стили и различии их подхода к анализу человеческой психологии, роднит одно: в отличие от романов Тургенева, в центре которых стоит судьба отдельной личности — характерного представителя данной эпохи, сюжеты романов Достоевского и Писемского строятся иначе. Структура их отражает борьбу многообразных, различных по своей природе сил, управляющих жизнью общества, судьбами отдельных героев. Писемский создавал противоположность своих романов тургеневскому роману именно с этой точки зрения. Он говорил, что Тургенев в каждом романе изображает один эпизод из биографии героя, сам же Писемский стремится обрисовать «цельную жизнь».<sup>43</sup>

Уже Гоголь в «Мертвых душах» отошел от пушкинского и лермонтовского способа построения сюжета. Творца «Мертвых душ» интересовали такие широкие общественные конфликты, которые характеризовали самые основы национальной жизни русского общества, помогали проникнуть в его социальную и даже экономическую структуру и благодаря этому вели к уяснению дальнейших судеб отечества. Русские и зарубежные современники Гоголя увидели за его героями крепостных крестьян, которые им принадлежали, а по степени пошлости изображаемых помещиков определяли меру страданий людей, им принадлежащих. Все это нельзя было уложить в историю одной личности, дать в пределах известных, строго определенных границ; возникла потребность, говоря словами Толстого, «захватить всё»,<sup>44</sup> разорвать рамки индивидуальной психологии, границы семьи, родного гнезда. К середине XIX века, а особенно к концу 50-х годов, все эти тенденции, переосмысливающие конфликт личности с обществом, индивидуальную судьбу и индивидуальную психологию в масштабах целых общественно-бытовых укладов, коренных противоречий и конфликтов национальной жизни, привели к ломке всей структуры романа, к поискам новых его форм.

В центре романа у Писемского ставится не лицо, а частное, даже случайное событие, будничное происшествие, обыкновенная жизненная история. Она вбирает в свой водоворот личные судьбы многих героев и ставит их в необходимость действовать, мыслить, чувствовать. Как правило, такой «событийный» роман становится сложным многосюжетным эпическим организмом со многими главными и второстепенными лицами, поставленными в крайне изменчивые отношения. Мир деяний, поступков и ситуаций, раскрывающийся в романах Писемского, с присущим этому миру драматизмом, и становится главным предметом их изображения.

В письме к А. Н. Майкову (от 1 октября 1854 года) Писемский так охарактеризовал замысел своего романа «Тысяча душ» (1858): «Не знаю, писал ли я тебе об основной мысли романа, но во всяком случае вот она: что бы про наш век ни говорили, какие бы в нем ни были частные проявления, главное и отличительное его направление *практическое*: составить себе карьеру, устроить себя покомфортабельнее, обеспечить будущность свою и потомства своего — вот божки, которым поклоняются

<sup>43</sup> А. Я. Панаева (Головачева). Воспоминания. Гослитиздат, М., 1956, стр. 164. — Писемский имел в виду свой роман «Тысяча душ».

<sup>44</sup> Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 13, Гослитиздат, М.—Л., 1949, стр. 53.

герои нашего времени, — всё это даже очень недурно... но дело в том, что человеку идущему, не оглядываясь и не обертываясь никуда, по этому пути, приходится убивать в себе самые благородные, самые справедливые требования сердца, а потом, когда цель достигается, то всегда почти он видит, что стремится к пустякам, видит, что по всей прошедшей жизни подлец и подлец черт знает для чего!»<sup>45</sup>

В истории Калиновича романист и показал этот общий механизм жизни современного ему русского общества. Писемский считает, что нравственное падение Калиновича, весь его мучительный жизненный путь являются типичным проявлением отрицательных сторон общественного русского быта современного писателю русского человека. В то же время автор романа «Тысяча душ» не выступает в качестве обвинителя своего героя. Он берет Калиновича под защиту, понимая, что падения и неудачи его объясняются всем характером современной русской и европейской жизни, в которой «рыцари переродились в торгаши, арены заменились биржами».<sup>46</sup> Писемский выступает судьей всей русской жизни, в которой невозможны возвышенные натуры, чистые привязанности, бескорыстные поступки.

Любовный сюжет, интимные отношения героев в механизме романа Писемского отходят на задний план, уступая первое место более прозаическим по своему духу, но сильнее действующим побуждениям и отношениям. Самое название романа Писемского «Тысяча душ» указывает на связь его с гоголевской традицией. Основой структуры, сердцевиной романа для Писемского, как и для Гоголя (а в драматургии и для Островского), являлся не любовный сюжет, не интимные, психологические отношения в рамках семьи, в среде близких и знакомых, в кругу родного гнезда, а такое происшествие, которое захватывает многих, вокруг которого разгораются страсти, происходит борьба, характеризующая материальные основы жизни в целом и связанные с ними страсти, чувства, побуждения. Индивидуальная судьба героев перерастает в судьбу всего русского общества. Индивидуальная психология становится психологией сословий, классов, групп.

Грязному и злому миру, основанному на узких материальных интересах, низменных страстях, уродливой морали, цинизме и всеобщей продажности, Писемский пытается противопоставить людей, сохранивших нравственную чистоту и скромность, человечность и самобытность — всё то, что разрушает крепостническая и буржуазная действительность.

В своем изображении жизни Писемский редко обращается к углубленному психологическому анализу, к воспроизведению внутреннего мира человека. Его интересуют прежде всего действия, поступки, отношения, связи. Автор романа «Тысяча душ» не разгадывает психологический или философско-моральный смысл жизни, а рисует роль в ней практических побуждений. Писемский обнажает реальную основу нравственной жизни своих героев.

Иным путем шел Достоевский. Уже в романе «Бедные люди» (1845) он пытается осознать своеобразие своего художественного метода сравнительно с методом Гоголя. Достоевский отходит здесь от сатирической, описательной манеры Гоголя. В центре внимания молодого писателя оказалась не объективная социально-бытовая жизнь и ее разнообразные типы, а художественно-психологическое исследование самосознания бедных людей. Мир объективной действительности выступает у Достоевского как отраженный через психику его героев, преломленный через сферу их представлений.

<sup>45</sup> А. Ф. Писемский. Письма. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 77—78.

<sup>46</sup> А. Ф. Писемский, Собрание сочинений, т. 3, изд. «Правда», М., 1959, стр. 322.

Достоевский обратился к художественному воспроизведению повседневной нравственно-психологической жизни бедных и забытых, униженных и оскорбленных людей. В выполнении этой задачи он избирает свой особый путь, не известный его учителям. Достоевский дает полную возможность высказаться самым интимным, затаенным и сокровенным чувствам и мыслям обездоленного человека в форме вдохновенно-лирической, то скорбной и горькой, то счастливой, но всегда непроизвольно и искренно льющейся поэмы, передающей всю трагедию наболевшего и исстрадавшегося сердца, рвущегося к счастью, полноте жизни. В этой поэме господствуют поэтически-взволнованные, трогательно-сентиментальные и трепетно-жалостливые тона и формы повествования.

Внутренний мир бедных людей в первом романе Достоевского непосредственно связан с их социальным бытием, общественным, материальным положением. Внешний мир дан через их восприятие, но в этом мире они видят прежде всего социальные контрасты и на этой почве осознают и свое положение в обществе. Но уже в «Двойнике» и некоторых других произведениях 40-х годов Достоевский обратился к изображению внутреннего мира человека вне непосредственной его связи с общественной действительностью. В некоторых повестях он мистифицировал этот мир, наделял фантастикой, бредовыми мотивами.

Остро-социальную проблему бедности Достоевский перенес в нравственно-психологическую плоскость унижения и оскорбления, а вместо романа общественно-психологического создал роман морально-психологический. В новом романе Достоевского на первом плане стоят не социальные картины бедности и богатства, общественных контрастов, играющих существенную роль в структуре «Бедных людей», а моральные контрасты мерзости и благородства.

Достоевский, как и Писемский, создал роман с сильно развитой фабулой. Цепь занимательно и увлекательно развивающихся событий составляет основу его сюжета. Но всё это у Достоевского является лишь внешней, событийной стороной романа, которая необходима ему не только для возбуждения интереса читателей, но и для решения своей главной задачи художника-психолога. В художественной системе Достоевского события ставят героев в определенные отношения и пробуждают в них такие внутренние нравственные силы, которые и выступают решающей силой в «механизме жизни» и в «механизме романа».

Униженные и оскорбленные выступают у Достоевского носителями сознательного или инстинктивного, но всегда неизменного благородства и деликатности, непосредственности, постоянства и чистоты чувства, особой пронизательности сердца, высоких моральных законов в жизни, принципов человечности и братства, непримиримости к мерзости. Достоевский указывает не только на озлобление бедности, но и на благородную гордость униженных и оскорбленных. В его романе заключена целая философия бедности, которую с болью и наслаждением, с гордостью и озлоблением высказывает Нелли. В основе этой философии — «эгоизм страдания», наслаждение в растравлении собственных душевных ран, нанесенных оскорблением. Такая философия возникла на почве отчаяния. Она-то и управляет поступками униженных и оскорбленных, всем их внутренним миром.

В образе князя Валковского романист угадал мерзостный характер современного ему представителя буржуазно-дворянского общества. В образах же забытых людей он уловил возвышающие человека нравственные стремления и дал им психологическое объяснение. Герои Достоевского испытывают необходимость исповедовать высокие моральные обязанности и выполнять свой долг перед людьми, перед собственной совестью. Особенно сильно эти нравственные мотивы развиты у Наташи, и они у нее



органически и произвольно вытекают из способности бедного человека к самопожертвованию до самозабвения, из понимания им необходимости выстрадать свое счастье и купить его муками, облагораживающими человека. Для такого человека психологически возможна и любовь из сострадания и жалости. Сердечной, психологической его жизни не противоречат и страдания. В них он видит свое возвышение и утешение. Достоевский уловил, что истрадавшееся сердце может насладиться собственной болью, когда человек осознает незаслуженность и несправедливость своего страдания. Моральные тенденции у героев Достоевского вырастают из их психологической природы, ею они объясняются и аргументируются. Для выражения всего этого необходимы были иные жанровые формы, чем те, которые господствовали в прозе 40—50-х годов. Достоевский создает психологическую новеллу и психологическую монографию, психологический очерк и этюд, своеобразный общественно-психологический и морально-психологический роман, главным предметом которого становится нравственно-психологический мир униженных и оскорбленных.

## 8

Во второй половине 50-х, а особенно в 60-е годы, русская проза и прежде всего роман и повесть проникают в такие элементы общественной среды, вооружаются таким пониманием природы человека, которые свидетельствовали о дальнейших успехах в овладении «механизмом жизни». Это должно было привести и привело к изменению метода и структуры романа и повести, к усилению их эпического начала. В этом отношении новатором по отношению к литературе 40-х годов уже в своих первых произведениях выступил Л. Н. Толстой. Среди них принципиальное значение имеют, с точки зрения разработки нового в художественном методе романа и в его эпических формах, автобиографическая трилогия, цикл севастопольских рассказов, незавершенный «Роман русского помещика», кавказская повесть «Казаки». Обогащение, углубление художественной концепции характеров и всего процесса жизни в первых произведениях Толстого выразились многообразно. Внутренний мир человека из образованного, привилегированного общества он рассматривает на почве его повседневных отношений с трудовым народом, с крестьянством, на почве его первых попыток сближения с миром народной жизни. С этой стороны Толстой подошел и к «механизму» помещичье-крестьянских отношений. Подход к жизни общества и человека с такой стороны позволял художнику поставить своих героев в зависимость от объективно развивающихся глубинных процессов жизни, давал ему возможность проникнуть в «тайну» коренных общественных отношений. В этом плане характерна структура рассказа «Утро помещика», опубликованного Толстым в 1856 году в качестве фрагмента из незавершенного «Романа русского помещика», над которым писатель работал с 1852 по 1857 год. Основная часть рассказа посвящена изображению отношений (на протяжении одного утра) помещика Нехлюдова с разнообразными представителями крестьянского мира. Толстой с изумительной художественной рельефностью обрисовал крестьянский мир жизни как особый мир. В нем есть своя логика, идущая от жизни, от тех же отношений с помещиком, с начальством. Поэтому каждый мужик думает и стремится действовать не по подсказке и желанию барина, а в духе этой логики. И Толстой вместе со своим героем постоянно вынужден признавать резонность такого стремления. Ни один из предшествующих писателей не проникал в подобные «тайны» помещичье-крестьянских отношений.

Прозаики гоголевского направления искали и открывали в крестьянине человека. Толстой не отказывается от этого гуманизма своих пред-

шествеников. Но он обнаруживает и особый, мужицкий склад души этого человека, его взглядов на вещи, его нравственных понятий, образа мышления, манеры говорить и т. п. Здесь он открывает путь демократической прозе 60—70-х годов. Толстой, как и прозаики-демократы 60-х годов, свободен от идеализации крестьянина или сентиментальной жалости к нему. В этом смысле в рассказе «Утро помещика» Толстой выступал в духе идей будущей статьи Чернышевского «Не начало ли перемены?». Вот почему и его «Поликушка» (1863) стоит значительно ближе к прозе писателей-демократов 60-х годов, чем к традициям гоголевского направления. В изображении народной жизни Толстой выступает суровым реалистом, главная сила которого в беспощадной, потрясающей и всепроникающей правде, в умении перевоплотиться в душу крестьянина.

В галерее мужиков из рассказа «Утро помещика» есть нечто напоминающее галерею крестьянских типов, воспроизведенных Тургеневым в «Записках охотника». Гибельные, тлетворные, искажающие человека последствия крепостного права в судьбах разных крестьян — вот мысль, которая объединяет эти два произведения. Но у Толстого мысль эта не является главной. Он с другой стороны подошел к мужицкому миру. «Записки охотника» не являются исповедью их автора, рассказом о его исканиях и стремлениях. Тургеневу важен прежде всего тот объективный художественный материал, который должен фактами самой действительности подтвердить в глазах читателя справедливость авторских гуманных антикрепостнических взглядов, непосредственно выраженных в «Записках охотника». Тургенев действует как писатель-просветитель, слово которого прежде всего обращено к читателю. Он хочет убедить представителей господствующих сословий быть иными по отношению к мужику. Толстой же весь поглощен своими исканиями. В его изображении, отразившем эти искания, барин хочет не «снизойти» до мужика, а подняться до его уровня. Такая потребность, отражающая беспокойное ощущение надвигающегося взрыва в помещичье-крестьянских отношениях, появляется уже у некоторых героев Толстого 50-х годов.

В отношениях с крестьянами Нехлюдова, желающего делать народу только добро, Толстой подметил самую главную, типическую черту, на которую не обратил внимания ни один из предшествующих писателей: глухое недоверие и скрытную настороженность, неискренность и иронию, боязнь со стороны Дутлова, Чуриса, Юхванки. И рассказ Толстого ясно дает понять, что такое отношение даже к доброму помещику явилось результатом не каких-то исключительных, случайных причин, а сложилось в ходе многовековой истории социально-экономических отношений барина и мужика.

Огромным завоеванием, новаторством Толстого явилось то, что он показал духовный мир своего героя, весь совершающийся в нем сложный психологический, интеллектуальный процесс как результат переработки тех живых, непосредственных впечатлений и наблюдений, которые он почерпнул в общении с мужиками.<sup>47</sup> Тем самым художник поставил духовный мир героя на такую реальную почву, которая действительно «управляла» им. Толстой всё время и не тайно, а активно и открыто сопровождает своего героя в его странствовании по жизни мужиков. По всему рассказу он разбрасывает замечания о смущении князя, о его растерянности, моральной усталости, угрызениях совести, колебаниях, приступах сомнения и тоски; герой чувствует себя как будто виноватым, он постоянно совестится, краснеет перед тем, что сам же говорит и делает

---

<sup>47</sup> О тесном сплетении конкретных наблюдений с миром мыслей и чувств героев Толстого см.: А. Скафтымов. Статьи о русской литературе. Саратовское книжн. изд., 1958, стр. 258—281.

или предполагает делать. В такие нравственно-психологические детали отношений героя из дворян и крестьян не входил никто из прозаиков школы Гоголя. Между тем именно в них и раскрывается драматически нарастающее ощущение героем всей несправедливости существующих основ помещичье-крестьянских отношений.

Сила Толстого именно в том и состояла, что его герой, столкнувшись с реальными фактами деревенской жизни, сам, под неумолимым воздействием этих фактов, приходит к осознанию невозможности для помещика понять народ и служить ему. Нравственные страдания на такой почве не были знакомы предшественникам Толстого. Никто из них не показал с такой художественной силой, как Толстой, всю невозможность взаимного понимания барина и мужика, непримиримую противоположность крестьянской и господской жизни.

Рассказ «Утро помещика» исчерпывающе объясняет, почему «Роман русского помещика» не был завершен. Личные убеждения и искания Толстого органически сливались с планами Нехлюдова, но ни в жизни, ни в литературе Толстой не мог дать в силу объективных обстоятельств, раскрытых в рассказе «Утро помещика», положительного решения главного для него вопроса жизни. Это со всей силой и прозвучало, как естественный вывод из отношений Нехлюдова с мужиками, в итоговой части рассказа, в которой герой, оставшись наедине с собою, мысленно представил себе свою жизнь в деревне и дал ей суровую оценку. Но завершается рассказ симптоматичными словами, свидетельствующими о том, что искания Нехлюдова могут быть продолжены, что они еще впереди и могут быть совсем другими. В воображении князя представилась вольная, счастливая жизнь Илюши (одного из сыновей Дуглова) в извозе. «„Славно!“ шепчет себе Нехлюдов; и мысль: зачем он не Илюшка — тоже приходит ему».<sup>48</sup> Эта мысль, но вполне осознанно, как выражение уже сознательного идеала жизни, будет повторена почти буквально и Олениным, героем незаконченной повести «Казачки» (1852—1862).

На первый взгляд может показаться, что в художественной концепции жизни, воспроизведенной в повести «Казачки», Толстой отходит от типической, социально обостренной ситуации, изменяет тому видению действительности, которое выразилось в рассказе «Утро помещика». Дворянина Оленина он вывел из нищенской крепостной деревни и поставил в обстановку свободной жизни гребенского казачества и величественной кавказской природы, а в основу сюжета положил отношения героя с казачкой-красавицей Марьяной, его интимные переживания на почве этих отношений. Однако в этой обстановке и в избранной Толстым ситуации было свое глубокое содержание. Нехлюдов смысл своей жизни видел в том, чтобы делать добро мужикам, но у него еще не возникла потребность переделать свою натуру в мужичью. Оленин же сосредоточен на собственной личности, все его отношения с внешним миром вызывают в нем осознание своей испорченности и неполноты, перед ним возникает вопрос о необходимости переделки своей природы, слияния с физической и нравственной жизнью народа. Благодаря этому психологический анализ Толстого приобретает глубочайший социально-нравственный смысл. Автор наделяет своего главного героя способностью к практическому вслушиванию в себя, к беспощадному самонаблюдению и самоанализу, позволяющим герою быть совершенно посторонним, строгим судьей по отношению к самому себе. Толстой вскрывает стремление героя (а с этим стремлением сливаются и искания самого автора) понять и оценить себя с точки зрения жизни народа, для того чтобы изменить себя, освободить от власти дворянского общества. Таким образом, способность толстовского героя

<sup>48</sup> Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 4, 1932, стр. 171.

к беспощадному самоанализу возникает на объективной почве отношений героя с действительностью и прежде всего с народной жизнью. Толстой наделяет своих героев, проникнутых сознанием лжи и пошлости современной им жизни, стремлением сбросить с себя и с окружающего быта все привычные, но лживые покровы и доискаться истины в отношениях людей и в их понятиях. Поэтому в восприятии жизни у этих героев постоянно скрещиваются два взгляда: один — официальный, принятый господствующим классом, другой — подтачивающий и разлагающий его, порождающий сомнение, заставляющий искать более высокий смысл, более справедливую точку зрения. Именно такими качествами душевной жизни обладают герои Толстого — Николенька Иртенев, Нехлюдов, Оленин. В своей трилогии Толстой дал историю нравственного формирования личности. Смысл этой истории — освобождение от словесных предрассудков и лжи, раскаяние за свою эгоистическую жизнь, признание, что красота, добродетель и счастье неразрывны и их следует искать не в обществе красивых, образованных и богатых господ, а среди простых людей. С ядовитой иронией говорит Толстой о «побуждениях лжи», «тщеславии» и «легкомыслии» в поступках военных аристократов из «Севастопольских рассказов» (1855—1856). И он же заставляет их самих признаться во лжи своей жизни, признать суетность ее и спокойное величие народа.

Самый трудный вопрос реалистической художественной методологии состоит в том, чтобы аналитически показать, как осуществляется связь человеческой психики с внешней средой, повседневным бытом, изобразить эту связь как сложный, противоречивый, непрерывно изменяющийся процесс, вскрыть его предметное содержание, общий смысл и формы выражения и найти соответствующие средства художественного слова для живого воспроизведения всего этого. Уже в первых своих произведениях, особенно в повести «Казачи», Толстой приступил к решению этой труднейшей задачи, что имело исключительное значение для обогащения художественного метода не только романа критического реализма, но и романа социалистической эпохи.

Толстой, начиная с первых произведений, вступает на путь «разложения» души на противоположные начала. Как никто из художников до него, он в совершенстве и с предельной ясностью разлагает на составные части душевную жизнь человека. Художник с головой выдает своих героев в их самых интимных, осознанных и неосознанных, пока возникающих или только неуловимо промелькнувших, или вполне восторжествовавших движениях души. Но противоречивость «душевных частиц», их взаимная и постоянная борьба или сосуществование, сплетение и сцепление, развитие, гибель одних, торжество других — весь этот процесс, метко названный Чернышевским «диалектикой души»,<sup>49</sup> не теряет у Толстого широкого нравственного и социального смысла, не замыкается в душевные и темные рамки психики и антропологии. Поэтому в изображаемой Толстым «диалектике души», несмотря на ее запутанность, сложность и неуловимость, всегда видна ясная мысль, тот компас, который выводит читателя на широкий путь социально-нравственных проблем, волнующих художника.

Никто из предшественников Толстого так органически и ощутимо не слил повседневный быт с психологическим развитием, как это сумел сделать он. И поэтому психика в его изображении приобрела изумительно конкретный, предметный характер, а быт, вся обстановка, природа стали глубоко психологическими, «очеловеченными». Вот почему Толстого не удовлетворял стиль повестей Пушкина. В дневнике за 1853 год Толстой записал: «Я читал Капитанскую дочку и увя! должен сознаться, что

<sup>49</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 423.

теперь уже проза Пушкина стара — не слогом, — но манерой изложения. . . , в новом направлении интерес подробностей чувства заменяет интерес самых событий. Повести Пушкина голы как-то». <sup>50</sup>

Толстой нашел и собственные, оригинальные словесные формы для выражения «диалектики души». Он совершенно устраняет экспрессивные формы повествования, противопоставляет экспрессии Марлинского будничное и естественное, спокойное и уравновешенное повествование. В первых произведениях Толстой тщательно разрабатывает многообразные формы внутренних диалогов и монологов, в которых высказываются противоположные начала внутреннего «я» человека. Это было связано с задачей изображения героя, духовный мир которого находился в состоянии пытливых исканий, мучительного кризиса, раздвоения, борьбы с собственным характером. Уже в первых произведениях Толстой открыл, каким поражающим богатством душевных сил обладает его любимый герой, насколько сложен, противоречив духовный мир этого героя.

Антидворянский смысл первых произведений Толстого заключался в том, что писатель, исследуя внутреннее состояние дворянского общества, обнаруживает в нем такие характеры, которые своими нравственными запросами и сомнениями, думами об окружающей жизни, своим поведением и самоанализом свидетельствовали о невозможности нормальной, разумной и счастливой жизни в обстановке дворянского общества, нравственная жизнь которого основана на эгоизме, тщеславии и сословных предрассудках. Поэтому так естественно желание героев Толстого уйти из этого общества, забыть прежнюю жизнь, отказаться от сословных понятий и отдаться новой жизни, почувствовать полную свободу от стесняющих правил и представлений. На этой основе и возникает потребность вполне слиться с народной жизнью или всецело посвятить себя служению народу. Но ни то, ни другое пока не удается героям Толстого. И в этом опять видна верность художника правде. Побуждающим чувством у Оленина явилось ощущение стыда и неловкости перед народом и его жизнью, ложности своих желаний, их запутанности и несовместимости с народным взглядом на людей и их поступки. Придя к выводу, что для счастья жизни и удовлетворения высших нравственных потребностей человека необходимо в повседневной жизни совершать подвиг «самоотвержения» («Ведь ничего для себя не нужно. . . , отчего же не жить для других?» <sup>51</sup>), Оленин стремится практически осуществлять свой новый взгляд на смысл жизни, свободный от тщеславной погони за славой и богатством, удобствами жизни и эгоистическими удовольствиями. Но на этом пути он, как и Нехлюдов, наталкивается на подозрительность и недоверие народа.

Если в повести «Утро помещика» Толстой иронически показал барский характер благодетелей Нехлюдова, то и в «Казаках» он явственно намекнул на сословно-эгоистическую природу идеалов Оленина. Освободив своего героя от сословных предрассудков и направив мысль Оленина на путь непосредственного слияния с народом, Толстой не показал торжества Оленина. Холодность расставания героя и Марьяны, ее безразличие к нему и увлечение своими заботами еще более подчеркивают мысль Толстого о разобщенности дворянства и народа.

Таким образом, Толстой 50-х—начала 60-х годов проник в такие коренные сферы русской жизни, которые позволяли ему анализировать и объяснять самые насущные ее вопросы и дать основу для широкого эпического ее изображения в романе. Однако замыслы Толстого оказались пока незавершенными. Роман «Семейное счастье» его глубоко не удовлетворил, «Роман русского помещика» и повесть «Казаки» не были завер-

<sup>50</sup> Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 46, 1934, стр. 187—188.

<sup>51</sup> Там же, т. 6, стр. 78.

пены и остались фрагментами. Проза Толстого 50-х и начала 60-х годов явилась прелюдией к последующим его романам.<sup>52</sup>

В чем же заключается сущность того «переворота», который имел место в 40—50-е годы в развитии русского романа? Отвечая на этот вопрос в общей форме, следовало бы сказать, что идейно-художественная система русского романа и повести в 40-е и 50-е годы приобрела ярко выраженный социальный характер. События и отношения в романе не зависят более от произвола автора и героев. Эти события и отношения, изображаемые конфликты, поступки, мысли и переживания героев представляются не чем-то произвольным, случайным, индивидуальным, независимым от общего хода жизни, а органически входят в общую картину социальной жизни, выражают объективную общественную необходимость. В такой системе и случайное, индивидуальное, частное, игра судьбы и случая приобретают общее значение, становятся выражением той же необходимости, законом самой действительности. На этой основе возникает подлинная художественная типизация в изображении лиц и обстоятельств, что является основой реалистического романа. Белинский утверждал, что на общество следует смотреть как на единство противоположностей, борьба и взаимные отношения которых составляют его жизнь. Именно с этой точки зрения выдающиеся романисты 40—50-х годов будут подходить к обществу. Они будут смотреть на общество как на многостороннее целое, в котором нравственная сторона и духовные интересы тесно сливались с практической жизнью, с материальными страстями.

В повести и романе история формирования общественного самосознания героя изображается отныне происходящей под влиянием среды, в процессе столкновения с нею. Отношения личности и общества приобретают острый, обнаженный социальный характер. Появляется новый тип конфликтов и новый тип героя — разночинец, солдат, бедный чиновник, крестьянин. Возникает новый тип женщины с пробуждающимся общественным самосознанием, с ярко выраженной самостоятельностью. Во всем этом новом понимании «механизма жизни» чувствовалось приближение новой исторической эпохи — эпохи демократической революционности.



---

<sup>52</sup> См. об этом: Б. Бурсов. Идейно-художественные искания Л. Н. Толстого во второй половине 1850-х годов. В кн.: Творчество Л. Н. Толстого. Гослитгиздат, М., 1959, стр. 7—74.

## «БЕДНЫЕ ЛЮДИ»

## 1

Двенадцатилетие после выхода в свет первого тома «Мертвых душ» (1842) и до создания тургеневского «Рудина» (1855) — период, когда начали свой творческий путь почти все великие русские романисты второй половины XIX века. Это время вступления в литературу Тургенева, Достоевского, Герцена, Гончарова, Писемского, Салтыкова-Щедрина, Льва Толстого. Однако, хотя все названные русские писатели-романисты вступили в литературу в 40-е годы или в самом начале 50-х годов, расцвет их творчества в области романистики падает на последующую эпоху — на вторую половину 50-х годов или на 60—70-е годы. Тургенев, Щедрин, Лев Толстой до середины 50-х годов вообще не выступают в печати в качестве романистов, Достоевский, Гончаров, Писемский создают свои первые произведения в этом жанре, которые, при всей своей значительности, по широте охвата жизни и глубине разработки темы уступают их последующим произведениям 50—60-х годов. Что касается Герцена, то, хотя позднее он уже не выступал в качестве романиста, вершина его художественной деятельности также относится к последующему периоду, к 50-м и 60-м годам, когда создается его автобиографическая эпопея «Белое и думы». Таким образом, период с 1843 по 1855 год в истории разработки жанра русского романа можно рассматривать как период переходный, период, когда подводятся итоги художественным исканиям и достижениям предшествующих десятилетий и вместе с тем закладываются основы для последующего периода замечательно быстрого, бурного развития русской художественной прозы и в особенности русского романа, выдвигающегося на первое место в развитии всей мировой литературы.

Как и другие выдающиеся русские писатели, начавшие свой путь в 40-е годы, Достоевский окончательно сформировался как романист позднее этого десятилетия. Те романы, которые принесли Достоевскому романисту мировое признание, — «Преступление и наказание», «Идиот», «Подросток», «Братья Карамазовы» — написаны в 60-е и 70-е годы. Они создавались в иной, по сравнению с первыми его произведениями, обстановке пореформенной эпохи. Однако многие черты дарования и творческой манеры Достоевского-романиста ярко раскрылись уже в первом его романе «Бедные люди» (1846), — романе, который горячо приветствовал при его появлении в печати Белинский и который сыграл исключительную роль в истории «натуральной школы» 40-х годов, развивавшей идейно-художественные принципы Белинского и Гоголя.

Характеризуя произведения Льва Толстого, В. И. Ленин писал, что в произведениях Толстого отразилась в первую очередь «Россия деревен-

ская», «Россия помещика и крестьянина».<sup>1</sup> То же самое в значительной мере можно сказать о романах не только Тургенева, но и Гончарова. К романам же Достоевского эта характеристика не применима. Уже в романе «Бедные люди» Достоевский выступил как романист, преимущественный интерес и внимание которого вызывала не деревенская, а городская Россия, не жизнь «помещика и крестьянина», а жизнь тех новых, мещанско-разночинных общественных слоев, которые складывались в России в результате разложения патриархально-крепостнических форм жизни и развития капитализма. Жизни русского города, переживаниям, умственным исканиям, психологии различных слоев городского населения, порожденным ломкой старых патриархальных форм жизни и мучительными для широких слоев населения процессами, связанными с развитием капитализма в России, посвящены все романы Достоевского.

Таким образом, если другие великие русские романисты, и прежде всего Лев Толстой, отразили процесс ломки старой патриархально-крепостнической России с точки зрения тех изменений, которые претерпевала в результате этого процесса жизнь помещика и крестьянина, то Достоевский отразил по преимуществу другую сторону этого процесса — те изменения, которые совершались в результате развития капитализма в условиях жизни, материальном положении и психологии различных слоев городского населения дореформенной и особенно пореформенной России.

Преимущественный интерес Достоевского к изображению исторических процессов, вызванных развитием капитализма в России, в той особой, специфической форме, какую эти процессы приобретали в условиях жизни русского города, в какой они отражались в сознании мещанина-разночинца или городского интеллигента, обусловил не только особый выбор главных образов и всей тематики романов Достоевского, по сравнению с романами других выдающихся русских романистов того же периода, но и своеобразие их художественного склада. Ставя своей задачей передать художественными средствами лихорадочный и болезненный характер жизни русского города в пореформенную эпоху, то ощущение глубокого недоумения, которое герои Достоевского и сам писатель испытывали перед кажущейся загадочностью и своеобразной «фантастичностью» ее процессов, глубокое чувство трагизма, которое овладевало ими перед лицом болезненных и ненормальных общественных условий, Достоевский в соответствии с этим строит самую форму своих романов. Он стремится вызвать у читателя впечатление не здоровой, спокойной и устойчивой, а текучей, трагически-разорванной и неустойчивой, вздыбленной и хаотической действительности, полной катастроф, неожиданных, захватывающих дух взлетов и падений. Это приводит Достоевского к отказу от «эпической» (в традиционном смысле этого слова), плавной и спокойной повествовательной манеры, к сосредоточению действия вокруг одной или нескольких острых, трагических по своей окраске сюжетных катастроф, к сознательному сочетанию в пределах каждого романа различных и даже нарочито-противоположных по своей окраске слоев повествования и стилистических планов, пересечения которых поминутно приводят к сюжетным «взрывам» и неожиданностям. Стилистическая многоплановость, остро-драматическая структура романов Достоевского отличают их от романов других великих русских романистов, обычно тяготевших к иной, более спокойной манере повествования, не придававших остроте фабулы и в особенности ее узловым моментам такого определяющего значения, какое придавал им Достоевский.

Охарактеризованные выше черты творческой манеры и стиля Достоевского-романиста проявились уже в первом его романе «Бедные люди».

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 16, стр. 293.



В отличие от других писателей 40-х годов, вступивших в литературу одновременно с ним, Достоевский дебютировал в литературе не поэмой, повестью или физиологическим очерком, но социальным романом. Этот особый характер литературного дебюта Достоевского был подготовлен тем, что уже до 1844 года, когда он вплотную приступил к работе над «Бедными людьми», Достоевский ясно и отчетливо осознал ведущее место романа — и притом романа на темы современной социальной жизни — в мировой литературе своей эпохи.

Из воспоминаний о Достоевском и его автобиографических признаний мы знаем, что еще в родительском доме Достоевский познакомился с творчеством большей части второстепенных русских романистов 30-х годов — с романами Загоскина, Масальского, Вельтмана. В последующие годы Достоевский, кроме романов Ж. Санд и Вальтера Скотта, которыми он начал увлекаться еще юношей, с горячим интересом читал Стерна, Диккенса, Бальзака, Гюго, Э. Сю, Гофмана и других западноевропейских романистов. Но наиболее сильное и глубокое влияние на него произвели великие творения Пушкина, Лермонтова, Гоголя, к оценке которых Достоевский постоянно возвращался на всем протяжении своего творческого пути и которые считал истоком всей последующей русской литературы.

Широко изучая творчество современных ему романистов, Достоевский уже в 1844—1845 годах, в период создания «Бедных людей», был замечательно самостоятелен в их оценке. «Взгляни на Пушкина, на Гоголя, — писал он брату 24 марта 1845 года. — Написали не много, а оба ждут монументов. . . Зато слава их, особенно Гоголя, была куплена годами нищеты и голода. Старые школы исчезают. Новые мажут, а не пишут. Весь талант уходит в один широкий размах, в котором видна чудовищная недоделанная идея и сила мышц размаха, а дела крошечку. Béranger сказал про нынешних фельетонистов, что это „бутылка Chambertin в ведре воды“». У нас им тоже подражают. Рафаэль писал года, отделявал, отнизывал и выходило чудо, боги создавались под его рукою. Vernet пишет в месяц картину, для которой заказывают особенных размеров залы, перспектива богатая, наброски, размашисто, а дела нет ни гроша. Декораторы они!» (Письма, I, 75).<sup>2</sup>

Работая над своим первым романом и переправляя его «до бесконечности» (Письма, I, 77), Достоевский мысленно противопоставлял свою художественную добросовестность «размашистости» французских писателей-фельетонистов. Пример Пушкина, Гоголя, Стерна, Бальзака заставил его предпочесть для «Бедных людей» форму небольшого «строго» и «стройно» отделанного романа, близкого по своему объему к тогдашней повести, широким полотнам тех современных ему романистов типа «недалекого» Э. Сю, произведения которых на социальные темы отталкивали молодого Достоевского своей «чудовищной недоделанной идеей» (Письма, I, 75, 78).

### 3

До появления «Бедных людей» господствующим жанром литературы гоголевского направления были рассказ, повесть и физиологический очерк.<sup>3</sup> Для того чтобы подготовиться к созданию широких, обобщающих

<sup>2</sup> Здесь и в дальнейшем ссылки в тексте даются по изданию: Ф. М. Достоевский, Полное собрание художественных произведений, тт. I—X, ГИЗ, М.—Л., 1926, 1927; Дневник писателя, тт. XI—XII, ГИЗ, М.—Л., 1929, Статьи, т. XIII, ГИЗ, М.—Л., 1930; Письма, тт. I—IV, ГИЗ—Гослитиздат, М.—Л., 1928—1959.

<sup>3</sup> См. статью: Л. М. Лотман. Проза 40-х годов. В кн.: История русской литературы, т. VII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 519—530.

картин социальной жизни и прежде всего жизни Петербурга, литература 40-х годов должна была сначала постепенно овладеть самим материалом городской жизни, изучить разнообразные типы и явления, возникшие в 30-е и 40-е годы в результате начавшейся ломки крепостнической системы, преодолеть романтическую ходульность и условность. Как для самого Гоголя его повести 30-х годов послужили подготовительной ступенью к созданию «Мертвых душ», так коллективная работа учеников Гоголя должна была подготовить материал для новых реалистических художественных обобщений.

«Бедные люди» явились одним из первых свидетельств увеличивающейся зрелости гоголевского, реалистического направления 40-х годов. Опираясь на опыт разработки темы жизни Петербурга в гоголевских повестях и в физиологических очерках городских «типов», Достоевский же удовлетворился разрешением тех задач, которые ставили перед собой его предшественники. Его целью было нарисовать не ряд разрозненных эскизов столичной жизни, но целостную, обобщающую драматическую картину жизни Петербурга, рассматриваемой в ее социальных противоречиях и антагонизмах.

Достоевский проводит в «Бедных людях» перед читателем целую вереницу городских «типов» от нищего до ростовщика и от мелкого чиновника до директора департамента. Но, в отличие от авторов физиологических очерков или создателей правописательных повестей и рассказов из жизни чиновников — Е. П. Гребенки, Я. П. Буткова и других, — Достоевский сумел подчинить изображение отдельных нарисованных им социальных типов единой, обобщающей мысли. Мысль эта проникает все произведение и определяет то место, которое занимает в нем каждый отдельный персонаж или эпизод, превращая их в элементы драматически развивающегося действия. Тема защиты человеческого достоинства «бедных людей», тесно связанная с передовыми демократическими и утопическими социалистическими идеями эпохи, стала в первом романе Достоевского стержнем, организующим все произведение. Она определила собой сюжетно-тематическое единство романа, выбор и группировку персонажей, лирическую проникновенность и трагический колорит произведения.

Создатели физиологических очерков 40-х годов еще не умели нередко отделить в своих героях то, что было обусловлено специфическими условиями труда и быта той или другой профессии или особого разряда городского населения, от того, что отражало общие условия жизни бедных людей. В очерках В. И. Даля, например, на первом месте стоит изображение особых своеобразных черт быта данной группы населения («уральского казака» или «петербургского дворника»).<sup>4</sup> Достоевский же отчетливо сознает то общее, что объединяет различные группы «бедных людей» — от чиновника Макара Алексеевича до служанки Терезы и нищего шарманщика. Он выдвигает на первый план в своем романе не особые, конкретные условия жизни того или другого разряда «бедных людей», но более широкий и общий социальный контраст между богатыми и бедными, сытыми и обездоленными.

В то же время, в отличие от Гоголя, Достоевский, как справедливо отметил еще Белинский, не довольствуется изображением горькой жизненной судьбы, социальной обездоленности бедного человека.<sup>5</sup> Под влиянием идей утопического социализма Достоевский стремится в «маленьком» человеке найти большого человека — человека, который способен благо-

<sup>4</sup> См. об этом в книге: Б. Костелянец. Творческая индивидуальность писателя. Изд. «Советский писатель», Л., 1960, стр. 463—465.

<sup>5</sup> См.: В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 552; В. Ермаков. Ф. М. Достоевский. Гослитиздат, М., 1956, стр. 38—44.

родно действовать, благородно мыслить и чувствовать, несмотря на свою нищету и социальную приниженность. В этом заключается тот новый вклад, который сделал Достоевский, по сравнению с Гоголем, в развитие темы «маленького» человека.

Достоевский показывает, что разрушение прочности старых, сословных устоев, рост общественного неравенства и деклассации, особенно заметные в городе, являются не только отрицательными, но и положительными социальными факторами. Бедность обездоливает Макара Алексеевича и Вареньку, превращая их в «ветошку» (I, 7). Но в то же время она раскрывает им глаза и очищает их сердце, помогает им, несмотря на скованность их сознания различного рода предрассудками, критически взглянуть на окружающий мир, порождает у них более высокие, по сравнению с представлениями общественных верхов, моральные идеалы и представления.

В повестях Гоголя духовный мир Акакия Акакиевича или Поприщина изображен преимущественно под углом зрения отражения в нем мертвящей скуки и идиотизма чиновничьего существования. Достоевский же понимает, что духовный мир бедного человека формируется под влиянием различных и даже противоположных общественных обстоятельств. Бедность, отсутствие образования, оупляющий труд принижают бедных людей, разъединяют их, но вместе с тем тяжелая жизнь обитателей «чердаков» и «подвалов» способствует возникновению у них взаимного понимания, ощущения солидарности с другими бедняками, рождает у трудящегося человека чувство гордости и презрения к праздным обитателям «раззолоченных палат»,<sup>6</sup> сознание своего превосходства над ними. Это более сложное понимание взаимодействия между характерами и общественными обстоятельствами позволило Достоевскому дать более многостороннее, чем у Гоголя, изображение психологии «маленького» человека.

Внутренний мир Макара Девушкина и Вареньки Доброселовой качественно отличается от внутреннего мира Акакия Акакиевича или Поприщина. В Макаре Алексеевиче дано сложное сочетание отрицательного и положительного, духовной ограниченности и человеческой отзывчивости, в его размышлениях о жизни смешиваются пошлые социальные предрассудки и глубокие догадки о противоречивом устройстве современного ему мира. Он пишет о людях и предметах, попадающих в сферу его наблюдений, как чиновник, привыкший переписывать бумаги, которому самостоятельная мысль дается с трудом, и вместе с тем как поэт.

Жизнь «бедных людей» в понимании Достоевского является, таким образом, сложным проявлением не только различных, но и прямо противоположных начал — материальной бедности и душевного богатства, величайших лишений и невиданной щедрости, грубой прозы быта и возвышенной поэзии чувства. Это понимание сложной, противоречивой диалектики социальной жизни и человеческих чувств, остававшееся еще неизвестным Гоголю, позволило Достоевскому создать, по отзыву Белинского, сохраненному для нас П. В. Анненковым,<sup>7</sup> первый в России «социальный роман» из жизни большого города.

Стремление наиболее полно и всесторонне раскрыть перед читателем душевный мир героев во всей его внутренней сложности, показать характерное для их сознания противоречивое сочетание духовной бедности и богатства, заставило Достоевского избрать для своего первого романа форму переписки героев. Не только Акакий Акакиевич, но и пушкинский Вырин описаны главным образом со стороны, о них рассказано в повести посторонним человеком. Их сравнительно несложный внутренний мир раскрыт Пушкиным и Гоголем в той мере, в какой это было можно сделать

<sup>6</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, стр. 554.

<sup>7</sup> П. В. Анненков. Литературные воспоминания. Изд. «Academia», Л., 1928, стр. 447.

устами внешнего наблюдателя. Достоевский как бы переворачивает это соотношение: он дает героям возможность самим осветить не только весь свой внутренний мир, но и те впечатления, которые рождает у них окружающая действительность. Людей и события внешнего мира автор заставляет проходить перед умственным взором своих героев, раскрывая те разнообразные оттенки, которыми эти люди и события окрашиваются в их сознании в различные минуты душевной жизни Макара Алексеевича и Вареньки.

Разумеется, прием изображения «маленького человека» как бы изнутри, его собственными глазами был подготовлен в определенной мере уже предшественниками Достоевского. В «Станционном смотрителе» Пушкин значительное место отвел рассказу Самсона Вырина о судьбе его дочери: однако лишь начало этого рассказа передано от лица самого смотрителя, в дальнейшем автор излагает содержание рассказа Вырина своими словами, уже не сохраняя интонаций героя и не стремясь к передаче всей полноты его душевных переживаний. В «Шинели» Гоголь также временами в ходе рассказа меняет точку зрения: от изложения событий в условном восприятии рассказчика Гоголь переходит к передаче чувств, мыслей, речи самого Башмачкина. Однако полного вытеснения точки зрения рассказчика «голосами»<sup>8</sup> самих героев здесь все же не происходит; напротив, герои Пушкина и Гоголя воспринимаются читателем в неразрывном единстве с отношением к ним рассказчика (между которым и его героями сохраняется все время значительная дистанция).

Более близкой к манере Достоевского представляется манера Гоголя в «Записках сумасшедшего», где рассказ ведется уже непосредственно от лица героя, в форме его «записок». Но именно здесь между манерой Гоголя и Достоевского обнаруживается особенно глубокое различие, выраженное едва ли не более резко, чем в «Шинели»: излагая содержание «записок» от лица Поприцина, Гоголь стремится подчеркнуть его духовную приниженность, взорвать его точку зрения изнутри, он указывает на несоответствие героя тому высокому представлению о человеке, которым Гоголь пользуется как *идеальным масштабом* для того, чтобы показать читателю, насколько его герой принижен и изуродован тем нездоровым и уродливым миром, в котором он живет. Лишь на последних страницах «Записок сумасшедшего», после того как рассудок его окончательно покидает, Поприцин на минуту обретает тот нормальный человеческий голос и то действительное достоинство, которых он был лишен раньше.

По сравнению с Поприциным, мысли и чувства героев Достоевского значительно тоньше и сложнее. В сознании их многое из переживаемого и наблюдаемого ими отражается уже не в кривом зеркале, как в сознании Поприцина, но человечески глубоко и значительно. Рассказ Макара Алексеевича и Вареньки об окружающем мире, о самих себе, о трудящихся людях, об их друзьях и врагах разрушает традиционные сословные взгляды и предрассудки, раскрывает истинную природу изображаемых людей и событий. Письма героев освещают трудный, зигзагообразный и противоречивый ход мысли маленького человека со свойственной ему «горячностью сердца» (I, 11), страдающего и бьющегося в тисках нужды, борющегося с ней, пытающегося осмыслить свою личную и общественную судьбу, но не обладающего достаточной степенью сознательности для того, чтобы понять весь сложный механизм гнетущих его жестоких общественных сил и обстоятельств.

Достоевский раскрывает перед умственным взором каждого из двух своих главных героев широкую сферу жизни, дающую им богатый мате-

<sup>8</sup> О «голосах» героев в романах Достоевского см. в книге: М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. Изд. «Прибой», Л., 1929.

риал для наблюдений и выводов. Макар Алексеевич сталкивается с директором департамента, с ростовщиком, с отставленным и отданным под суд чиновником Горшковым, с литератором Ратазиевым, с нищим; Варвара Алексеевна — с помещиком Быковым, сводней Анной Федоровной, студентом Покровским и его пьяницей-отцом. Герой и героиня романа читают произведения Пушкина и Гоголя и вместе с тем — повести Ратазиева. Весь этот сложный и разнообразный жизненный опыт проводится автором через сознание персонажей: из писем героев читатель узнает о возбужденных каждой встречей у Девушкина или Вареньки мыслях и чувствах, о том, как герои реагируют, сталкиваясь с той или другой важной стороной социальной жизни или моральной проблемой. Читатель получает возможность, таким образом, не только узнать многие грустные стороны жизни «бедных людей», но и познакомиться с их субъективной оценкой своей жизни и жизни обитателей аристократических кварталов города. Он вынужден прислушаться к голосу «бедных людей», взглянуть на жизнь их глазами, перед ним раскрывается богатое человеческое содержание жизни бедняков.

Второстепенные персонажи романа выбраны Достоевским так, чтобы каждый из них — так или иначе — давал дополнительные штрихи для характеристики центральной социальной проблемы романа. Макар Алексеевич и Варенька наблюдают несколько жизненных драм, каждой из которых в той или иной степени соотносится с их личной драмой, является *параллелью* к ней. И в то же время наблюдаемые ими драмы раскрывают новые, другие стороны социальной трагедии разночинного демократического населения большого города. Фигуры помещика Быкова, Анны Федоровны, ростовщика, директора департамента освещают разные стороны социального мира, противостоящего «бедным людям». Судьба отца и сына Покровских, Горшкова, жертв Анны Федоровны — жены Покровского (соблазненной Быковым) и двоюродной сестры Вареньки, Саши — представляют собой различные индивидуально-психологические варианты той же драмы «бедных людей», которую переживают главные герои. Таким образом, Достоевскому удается достичь в «Бедных людях» сочетания большого индивидуального разнообразия персонажей с глубокой социальной типичностью каждой из сюжетных линий романа.

#### 4

Форма переписки героев, которой Достоевский воспользовался в «Бедных людях», получила широкое распространение в русском и западноевропейском сентиментальном романе (в романах С. Ричардсона, Руссо, молодого Гете, в России — Ф. Эмина), так как она давала возможность с особой полнотой раскрыть перед читателем внутренний мир героев, подвергнуть их переживаниям детальному анализу.

В романе, написанном от лица автора (или рассказчика), рассказ о событиях обычно хронологически значительно отделен от самих событий, которые к тому времени, когда начал роман, мыслятся уже совершившимися в более или менее отдаленном прошлом, дошедшими до своей развязки. В романе же в письмах (или в романе-дневнике) каждое событие, подвигающее действие вперед, сразу, непосредственно после того, как оно совершилось, пропускается через призму эмоциональных и интеллектуальных оценок персонажей — до того, как успело разыгаться следующее событие, изменяющее отношения персонажей между собой. Таким образом, форма романа в письмах позволяет обрисовать ряд последовательно сменяющихся этапов жизни героев в их собственном эмоциональном освещении. Взаимоотношения персонажей дробятся здесь на ряд ступеней, каждую из которых автор имеет возможность изобразить в эмо-

циональном восприятии самих героев, все время сочетая в изложении эпическое начало с лирическим. Соединение обычных приемов эпического изображения с детальным психологическим анализом и лирическим тоном изложения и привлекло внимание молодого Достоевского к форме романа в письмах, которая в литературе 30—40-х годов хотя иногда и встречалась, но применялась гораздо реже, чем в XVIII и в начале XIX века.

Однако, если Достоевский, воспользовавшись для своего первого романа формой романа в письмах, следовал определенной уже сложившейся литературной традиции, то самое применение им этой традиции было глубоко оригинальным, новаторским и необычным.

В сентиментальном романе XVIII века и в романтическом романе или повести начала XIX века герои, от лица которых дается переписка, — это обычно молодые, страстные и в то же время добродетельные героини-любовники, противопоставленные окружающему миру, в котором они не находят отзвука своим высоким романтическим порывам и идеалам. Таковы героини «Новой Элоизы» Руссо — Юлия Вольмар и ее возлюбленный Сен-Прё или гетевский Вертер. В романе же молодого Достоевского в качестве героев, между которыми ведется переписка, выступают не ставшие традиционными к этому времени возвышенные, романтические натуры с их обычными мятежными страстями и бурной экзальтацией, а старый, сгорбленный и некрасивый чиновник в потрепанном вицмундире, живущий в «углу» на кухне и являющийся предметом насмешек для окружающих, и ничем не примечательная, скромная девушка, вынужденная шитьем зарабатывать себе на жизнь. И эти рядовые, малозаметные героини, столь необычные для традиционного «романа в письмах», не только не осмеяны автором, но, наоборот, в них он открывает сокровища души и сердца, которые делают их в глазах читателя интересными и значительными, не уступающими по своему человеческому достоинству героям «Страданий молодого Вертера» или «Новой Элоизы».

Необычные, новые героини «романа в письмах» приносят в него с собою и новое содержание, иной художественный стиль и язык. Для гоголевского Акакия Акакиевича новая шинель стала источником величайшего самоотвержения и жизненных испытаний. Точно так же героини Достоевского на каждом шагу вынуждены ощущать материальную нужду, зависимость не только от мира людей, но и от мира вещей. Чай, сахар, хлеб, сапоги, вицмундир — все это становится для Макара Алексеевича предметом серьезнейшего внимания и обсуждения в его письмах. Но внимание героя к материальной обстановке и вообще к жизненной «прозе» не делает его смешным, так как в борьбе с нуждой и лишениями проявляются его самоотвержение, отзывчивость и душевное богатство.

Форма переписки позволила Достоевскому соединить трезвый рассказ об объективной социальной трагедии «бедных людей» с теплотой и лиричностью, отличающей его первый роман. И вместе с тем форма эта позволила молодому писателю сделать язык героев одним из средств их углубленной социально-психологической характеристики. В отличие от персонажей писателей-сентименталистов и романтиков (например, героев романа Ж. Санд «Жак» (1834), также написанного в эпистолярной форме),<sup>9</sup> героини Достоевского пишут свои письма, пользуясь не возвышенно-сентиментальным, условным «языком чувства», — самый язык писем Девушкина и Вареньки обусловлен их социальным бытием и духовным развитием. Так же, как язык гоголевских героев, язык Макара

<sup>9</sup> Перевод «Жака» (без семи глав, запрещенных цензурой) был напечатан в «Отечественных записках» в августе—сентябре 1844 года (тт. XXV—XXVI), в те месяцы, когда Достоевский «кончал» работу над первой редакцией «Бедных людей», вскоре дважды переработанной — в декабре 1844 и в феврале—марте 1845 года (Письма, I, 73—75).

Алексеевича и Вареньки отражает уровень их культуры, является своего рода *масштабом*, который помимо воли, а иногда и вопреки желанию героев, позволяет читателю измерить их человеческие возможности. Переходы от косноязычного чиновничьего «слога» к более свободной поэтической речи и, наоборот, от этого более поэтического языка к тупому канцелярскому жаргону в речи Девушкина выявляют различные грани его душевной жизни, помогают писателю создать ощущение живой объемности внутреннего мира персонажа. Эти переходы позволяют Достоевскому поручить Девушкину роль не только наблюдателя, но временами и судьи окружающих его общественных условий. «Макар Девушкин не только организует в своих письмах-рассказах характер бедного человека, но и отражает в них лик сказочника, „образ автора“, — справедливо пишет В. В. Виноградов, подводя итог своему исследованию языка «Бедных людей».<sup>10</sup>

Действие «Бедных людей» начинается весной. В первом письме к Вареньке, помеченном восьмым апреля, Макар Алексеевич пишет о том, что в его «уголочке» «растворили окошко; солнышко светит, птички чирикают, воздух дышит весенними ароматами, и вся природа оживает» (I, 6). Но, в отличие от многих других весен, воспетых предшественниками молодого Достоевского, весна, которую он описывает уже в первом своем романе, — это городская весна, увиденная из окна мрачного жилища бедняка. Сразу же за восторженными строками, посвященными весне, в письме Макара Алексеевича следует стыдливое, полное умолчаний описание «трущобы», в которой он живет, и занимаемого им на кухне, за перегородкой «уголочка» (7).

Познакомив читателя с характерами обоих главных героев и их взаимоотношениями, Достоевский на время прерывает переписку героев, чтобы от лица Вареньки, в форме ее записок, рассказать о прошлом героини. Записки открываются воспоминаниями о детстве Вареньки, проведенном в деревенской «глуши», — детстве, которое было «самым счастливым временем» ее жизни (18). С переездом в Петербург для Вареньки и ее родителей сразу же начинается новая, трудная пора. Это подчеркнуто сравнением между картиной осени в деревне, которую покидает Варенька, и в городе: «Когда мы оставляли деревню, день был такой светлый, теплый, яркий; сельские работы кончались; на гумнах уже громоздились огромные скирды хлеба, и толпились крикливые стаи птиц; всё было так ясно и весело, а здесь, при въезде нашем в город, дождь, гнилая осенняя изморозь, непогода, слякоть, и толпа новых, неизвестных лиц, негостеприимных, недовольных, сердитых!» (19).

Записки Вареньки дают возможность молодому романисту обрисовать становление характера героини и показать социальные истоки ее жизненной судьбы. История разорения отца Вареньки воспринимается читателем как вариант истории деклассации и гибели множества подобных провинциальных дворянских семей, как явление, глубоко типичное для России 40-х годов. На типичность положения Вареньки и ее матери, которые остаются после смерти Варенькиного отца без всяких средств к жизни, одинокими и беззащитными среди враждебного им большого города, указывает близость их судьбы к судьбе другого такого же одинокого и голодного бедняка — студента Покровского.

Уже в первых письмах Макара Алексеевича и Вареньки мелькают многочисленные образы персонажей второго плана, окружающих главных героев. Верная помощница и покровительница Вареньки Федора, «исключенный из службы» чиновник Горшков, слуги квартирной хозяйки Де-

<sup>10</sup> В. Виноградов. О языке художественной литературы. Гослитиздат, М., 1959, стр. 489.

вушкина (которые фигурируют в его письмах под комическими, водевильными прозвищами Терезы и Фальдони, так как жильцы не удостоивают их других, собственных имен) — таковы представители пестрого мира петербургской бедноты, жалкое и униженное положение которых родственно положению Девушкина и Вареньки. Записки Вареньки вводят в поле зрения читателя ряд новых персонажей, дружественных или враждебных героине. Таковы уже упомянутый студент Покровский, его пьяница-отец, сводня Анна Федоровна и т. д. В дальнейшем Достоевский пользуется описаниями скитаний Девушкина по Петербургу для того, чтобы углубить и расширить социальный фон романа. Заступничество Девушкина за Вареньку и переезд его на новую квартиру привели к серьезному перелому в его жизни (которую он до этого коротал в своих четырех стенах). Сфера его столкновений с окружающей средой, область его наблюдений бесконечно расширяются. Это дает автору возможность познакомить читателя с жизнью петербургских улиц, обрисовать на страницах романа ряд характерных городских «типов» — от ростовщика до нищего.

История героических, но в то же время и трагически безуспешных попыток, предпринимаемых Девушкиным с целью выбраться из тисков нужды, и его злоключений подготавливает кульминационную сцену романа — сцену встречи Девушкина с «его превосходительством» — директором департамента, где служит Макар Алексеевич. Сцена эта в «Бедных людях», как и в гоголевской «Шинели», — не простой бытовой эпизод, она приобретает под пером Достоевского обобщающее, почти символическое значение. В силу этого даже незначительные детали ее насыщаются огромной выразительностью, неизгладимо врезаются в сердце героя и в память читателя. Жалкая фигура героя (которую он сам видит в зеркале), его поношенный вицмундир, его висевшая на ниточке и внезапно отскочившая пуговица, которую Девушкин бросается поднимать, — все эти детали рисуют незабываемыми, резкими чертами трагическую обездоленность «бедного человека». И вместе с тем они подчеркивают слабость Девушкина, его неспособность действительно бороться с враждебными ему социальными силами.

Сцена в кабинете «его превосходительства» позволяет романисту показать и другое. Она свидетельствует о том, что никакие отдельные «добрые» поступки представителей общественных верхов не могут облегчить социальные страдания «бедных людей». Деньги, которые «его превосходительство», тронутый страдальческим видом героя, дает Девушкину, ничего не меняют в его судьбе или в судьбе Вареньки. Раскрывая в единой, предельно обобщенной картине всю меру социальной приниженности героя, сцена встречи Девушкина с «генералом» подготавливает трагическую развязку романа. Не имея сил бороться с судьбой, Варенька соглашается стать женой своего бывшего соблазнителя Быкова, хотя и сознает, что в доме мужа ее ждут новые страдания, а, может быть, и ранняя смерть. Девушкин, духовно и физически сломленный решением Вареньки, не способен ее удержать. Последние письма героев, полные раздирающей душу скорби, датированы автором концом сентября. Таким образом, роман, начавшийся весной, в пору радостного пробуждения жизни природы, заканчивается осенью, за которой для обоих героев следует мрачная, безрадостная «зима» жизни.

Особую роль при обрисовке характеров главных героев романа играет, как уже отмечалось выше, литературный стиль их писем. Письма Макара Алексеевича и Вареньки выдержаны автором в сходной, сентиментальной манере. Подобно героям сентиментального романа XVIII века, герои Достоевского придают особое значение жизненным мелочам, о которых они пишут с повышенной эмоциональностью. Незначительные детали быта,



вроде выставленного на окне цветочного горшка, опущенной или поднятой занавески, становятся для Макара Алексеевича или Вареньки поводом для пространных «чувствительных» излияний. Письма героев, особенно Девушкина, пестрят уменьшительными формами, восклицаниями, страстными вопросами, не находящими ответа.

Сентиментальный стиль писем Макара Алексеевича и Вареньки был воспринят некоторыми представителями современной Достоевскому критики (в частности, Аполлоном Григорьевым) как своеобразное обновление традиций русского и западноевропейского сентиментализма. Между тем на деле сентиментальный стиль в «Бедных людях» имеет совсем другие истоки, чем у писателей-сентименталистов XVIII века.

Для представителей сентиментализма «чувствительный», сентиментальный стиль был выражением «естественного» строя души человека, не испорченного цивилизацией и предельно близкого к природе. В противоположность этому Достоевский показывает, что сентиментальное отношение к природе свойственно не человеку, близкому к природе, а наоборот — далекому от природы городскому человеку.

Девушкин и Варенька — люди, которых окружает огромный, враждебный и чуждый им мир. В этом мире они чувствуют себя бесприютно и одиноко. Поэтому-то они относятся с повышенной чувствительностью к тем немногочисленным явлениям жизни, которые источают для них свет и тепло. Таково происхождение их своеобразной, несколько наивной и архаической сентиментальности.

Таким образом, наделяя Макара Алексеевича и Вареньку повышенной «чувствительностью», Достоевский отнюдь не выступает в качестве запоздалого продолжателя сентименталистских традиций. Сентиментальную окраску душевной жизни своих героев Достоевский, в отличие от писателей-сентименталистов, делает предметом углубленного художественного анализа, рассматривает как порождение определенной, специфической социальной обстановки и жизненных обстоятельств. Благодаря этому сентиментальный стиль писем Макара Алексеевича и Вареньки становится для Достоевского средством их социальной и психологической характеристики; стиль этот помогает романисту выявить не только душевное богатство, но и черты духовной ограниченности, присущие его персонажам. Отсюда многочисленные случаи юмористической, иронической трактовки в романе сентиментального строя душевной жизни героев и их языка.

Особенно отчетливо теплое, но вместе с тем и ироническое отношение романиста к Девушкину ощущается там, где Девушкин излагает свою оценку прочитанных литературных произведений. Следуя примеру Гоголя, Достоевский делает читаемые Девушкиным произведения Пушкина и самого Гоголя своеобразным масштабом, который выявляет умственный «потолок» героя, свойственную ему меру эстетического понимания, и это облегчает для читателя задачу оценки героя, анализ его силы и слабости.

Новое отношение писателя к «маленькому человеку», отчетливо проявившееся в «Бедных людях», было одним из симптомов процесса демократизации русской литературы и русского романа, характерного для эпохи 40-х годов. И вместе с тем первый роман Достоевского отмечен серьезными противоречиями. С известным основанием можно сказать, что в «Бедных людях» ощущаются первоначальные истоки тех исторических противоречий, которые проявились в позднейшем развитии Достоевского романиста.

Достоевский переносит в свои романы более полно, чем его предшественники, психологию «маленького человека», стихийно слагающуюся под влиянием объективных условий жизни. Но при этом он сам начинает все чаще смотреть на мир глазами своих героев, растворяет свою автор-

скую позицию в их позиции. Он переносит в свое творчество все противоречивое сознание рядового чиновника или городского интеллигентного разночинца, и при этом сам оказывается трагически замкнутым в кругу этого сознания. Это менее объективное, чем у его великих предшественников, отношение Достоевского к внутреннему миру своих героев отчетливо ощущается уже в «Бедных людях».

Пушкин и Гоголь защищали «маленького человека». Но сами они смотрели на мир иными глазами, глазами передового писателя. Достоевский же в «Бедных людях» максимально приблизился к стихийной точке зрения самого «маленького человека» и даже заговорил его собственным языком. Но при этом его авторская позиция в оценке «маленького человека» оказалась менее широкой и менее исторически объективной, чем позиция Пушкина и Гоголя.

## 5

Выход из печати «Бедных людей» (январь 1846) явился наиболее важным событием в истории русского романа в годы между появлением первого тома «Мертвых душ» (1842), завершением «Кто виноват?» (1845—1846) Герцена и «Обыкновенной истории» (1847) Гончарова. Хотя в 1843—1845 годах появился ряд произведений, вышедших из недр гоголевской школы, которые имели серьезное общественное значение — «Доктор» и «Чайковский» Е. П. Гребенки, «Гарантас» В. А. Соллогуба, сборники «Физиология Петербурга», изданные Некрасовым, первая часть «Петербургских вершин» Я. П. Буткова, — все же до выхода в свет «Бедных людей» новое реалистическое направление, возглавлявшееся в критике Белинским, не могло еще указать ни на одно крупное произведение, в котором обоснованные Гоголем и Белинским принципы социального романа, построенного на материале русской общественной жизни 40-х годов, получили самообытное творческое развитие.

Вот почему Белинский так горячо приветствовал появление «Бедных людей», возлагая столь большие надежды на молодого Достоевского. Белинский исходил при этом из высокой оценки не одних художественных достоинств «Бедных людей», но горячо одобрял и то направление, которое связывалось в его представлении с первым романом Достоевского, — стремление к созданию социального романа, рисующего жизнь широких общественных слоев населения, угнетенных в условиях самодержавия и крепостничества, раскрывающего человеческое достоинство простого русского человека.

Достоевский сам указал в «Бедных людях» на художественную родословную своего романа и главного его героя. «Повести Белкина» (и прежде всего «Станционный смотритель»), петербургские повести Гоголя (и в особенности «Шинель») — таковы те исторические вехи, без которых не было бы возможным, по свидетельству молодого писателя, создание «Бедных людей». «Маленький человек» — герой этих повестей Пушкина и Гоголя — стал теперь, в 40-е годы, героем не повести, а социального романа. Это могущее показаться на первый взгляд незначительным обстоятельство в действительности отражало новую ступень в развитии темы «маленького» человека: оно было тесно связано с демократическими общественными устремлениями 40-х годов.

Если Белинский в статье о «Петербургском сборнике», отметив глубокую оригинальность уже первого романа Достоевского, в то же время неопровержимо доказал его связь с общими принципами гоголевской школы, в особенности с ее гуманизмом и характерным для нее сочувственным вниманием к новому герою — человеку «толпы», то критик-петрашевец В. Н. Майков подошел к оценке первых произведений Достоевского

с другой стороны. На основании анализа «Бедных людей» и «Двойника» Майков постарался выяснить различие между художественной системой Гоголя и молодого Достоевского. Различие это критик увидел в том, что «г. Гоголь — поэт по преимуществу социальный, а г. Достоевский — по преимуществу психологический». Если для Гоголя «индивидуум важен как представитель известного общества», то для Достоевского самое общество «интересно по влиянию его на личность индивидуума». Изображение общества составляет у Достоевского не самую картину, а лишь ее «фон», основное же содержание его произведений составляет психологический анализ «сокровенной машинации человеческих чувств, мыслей и дел», «анатомия души».<sup>11</sup> Эта глубокая и тонкая характеристика свидетельствует о том, что на основании первых уже произведений Достоевского Майков сумел во многом правильно определить одну из главных общих особенностей манеры Достоевского-романиста, вполне раскрывшуюся в позднейших его романах.



---

<sup>11</sup> В. Майков. Критические опыты. СПб., 1891, стр. 325—327.

## ГЛАВА V

# ПУТЬ ДОСТОЕВСКОГО ОТ «БЕДНЫХ ЛЮДЕЙ» К РОМАНАМ 60-х ГОДОВ

### 1

Хотя в «Бедных людях» уже вполне отчетливо определились многие черты, свойственные художественной манере Достоевского и прежде всего его гуманизм и высокое психологическое мастерство, по своей структуре этот первый его роман значительно отличается от гораздо больших по своему объему, более сложных по идейному содержанию и художественному построению романов Достоевского 60-х и 70-х годов. Если измерять «Бедных людей» масштабом последующего литературного развития, сопоставляя их не только с «Преступлением и наказанием» и «Братьями Карамазовыми», но и с романами других писателей 50—70-х годов — с романами Тургенева, Гончарова, Льва Толстого, — то «Бедные люди» приходится скорее отнести к жанру повести, чем к жанру романа в том более отчетливом и глубоком понимании этого жанра, которое окончательно сложилось в русской литературе позднее, под влиянием творческой эволюции всех этих великих романистов.

То, что Достоевский начал свой творческий путь романиста с небольшого романа, занимающего по своему жанру как бы промежуточное положение между романом (в том смысле, какое этот термин получил позднее) и повестью, не случайно. Вспомним, что «Герой нашего времени» Лермонтова возник в результате циклизации повестей. А такой характерный и выдающийся роман 40-х годов как «Кто виноват?» Герцена, так же как и «Бедные люди», по своему построению подготовлен в первую очередь развитием русской повести, тесно связан с повествовательной традицией, из которой и вырастает (и которую перерастает, приобретая новую качественную определенность, прокладывая дорогу уже не повестям, а роману 50—60-х годов как новому художественному явлению).

Путь развития «от повести к роману» представлял собой один из характерных, постоянно встречающихся в литературе 40-х и 50-х годов путей формирования русского романа. Достоевский по-своему прошел этот общий путь, характерный для всей литературы 40-х и 50-х годов — для Герцена, Тургенева, Григоровича, Толстого, — с тем различием однако, что с самого начала своего художественного пути Достоевский, как свидетельствуют «Бедные люди», особенно настойчиво стремился создать социально-психологический роман, основанный на принципах «гоголевского» направления. Основным зерном этого направления Достоевский в 40-е годы считал не столько «Мертвые души», сколько «Записки сумасшедшего» и «Шинель» с их патетическим изображением судьбы «маленького человека», трагически гибнущего в условиях враждебного и равнодушного к нему большого города.

Не только «Бедные люди», но и последующие крупные произведения Достоевского 40-х и 50-х годов, какими бы жанровыми определениями не пользовался для их характеристики сам романист, так же как «Бедные люди», еще близки по своему жанру к жанру повести, принципиально отличаются по форме от романов Достоевского 60-х и 70-х годов. Не случайно свое следующее после «Бедных людей» произведение «Двойник» Достоевский в письмах и в печати в 40-е годы ни разу не назвал ни романом, ни повестью. По образцу «Мертвых душ» он дал «Двойнику» в первой редакции подзаголовок «Похождения господина Голядкина», а в позднейшей, сокращенной редакции 60-х годов назвал эту повесть «петербургской поэмой». «Неточка Незванова», задуманная в 40-е годы как роман и оставшаяся незаконченной, в 60-е годы была сравнительно легко переделана Достоевским в повесть. Зато небольшой юмористический рассказ Достоевский в 40-е годы (не без шутливого оттенка) называет «Романом в девяти письмах» (1847), а «Белые ночи» (1848), близкие по своему жанру к психологическим повестям Кудрявцева, Тургенева («Андрей Колосов», 1844), Плещеева («Дружеские советы», 1848), имеют подзаголовок «сентиментальный роман», — подзаголовок, характеризующий, по-видимому, по замыслу автора, в данном случае не столько жанр произведения, сколько психологическую окраску воспоминаний героя-«мечтателя» и самое содержание его рассказа. После каторги, уже в конце 50-х годов, работая над «Дядюшкиным сном» и «Селом Степанчиковым», Достоевский в своих письмах попеременно называет оба эти произведения то «повестью», то «романом», не придавая этим определениям особого дифференцирующего значения. Таким образом, термины «роман» и «повесть» в понимании Достоевского в 40-е и 50-е годы не были резко разграничены друг от друга, часто переплетались и даже сливались в его представлении в единое целое. Лишь в 60-е годы жанры романа и повести приобретают в творчестве Достоевского более устойчивое содержание, разграничиваются и в его художественной практике, и в его теоретическом представлении. Этому разграничению способствует то, что приблизительно в это же время окончательно складывается самый тип романа Достоевского, — тот особый оригинальный тип романа, который позволяет говорить о Достоевском как об одном из величайших романистов русской и мировой литературы.

## 2

Уже второе произведение Достоевского «Двойник» (1846) и в идейном и в жанровом отношениях явилось новым звеном в творческом развитии писателя.

Главная тема «Двойника», как и «Бедных людей», — тема человеческого достоинства бедного человека и его права на счастье. Но к этой теме (которую Добролюбов считал одной из главных тем всей передовой литературы 40-х годов) Достоевский подходит теперь с иной стороны. Если в «Бедных людях» он стремился прежде всего показать гуманность, свойственную «бедным людям», их нравственное превосходство над обитателями богатых домов и аристократических кварталов, то в «Двойнике» акцентируется другое — то отрицательное, губительное влияние, которое общество оказывает на психологию «маленького человека». Господин Голядкин, герой «Двойника», в минуту, когда он, после долгих лет усердной и тоскливо-однообразной службы, почувствовал себя, наконец, близким к осуществлению своих весьма прозаических и скромных чиновничьих мечтаний, терпит постыдное и унижительное поражение в борьбе за руку дочери «его превосходительства». Это выбивает Голядкина из колеи обыденного существования, делает его жертвой посте-

пенно развивающейся душевной болезни. Болезнь обостряет его страдания, вызывает у него кошмарное чувство глубокого унижения и боли и в то же время обнаруживает в нем глубоко запрятанные прежде черты подлого карьериста и интригана, которые в запутанном сознании Голядкина вырастают в фигуру ненавистного ему, ведущего против него борьбу «двойника». Этим гротескно-фантастическим сюжетом Достоевский воспользовался в «Двойнике», чтобы показать внутреннюю противоречивость сознания своего героя, порожденную социальным унижением, нелепостью и несправедливостью чиновничье-иерархического мира, душевной раздвоенностью Голядкина.

Писатели-романтики Э.-Т.-А. Гофман и Э. По пользовались мотивом страшного «двойника» для того, чтобы показать трагические борения добра и зла в душе выдающейся, необычной личности, — личности, противостоящей «толпе», живущей в мире мещанской обыденности и прозы. Достоевский же, идя вслед за Гоголем, делает предметом своего психологического анализа именно человека «толпы», рядового чиновника, и в его душе вскрывает сложную борьбу противоречивых чувств и побуждений, которая приобретает разнообразные, комические и трагические грани. Господин Голядкин переживает ту же драму внутреннего раздвоения, его мучат те же страшные видения и кошмары, которые посещали романтических героев Гофмана или В. Ф. Одоевского. Но при этом Голядкин все время остается самым обыденным чиновником, обреченным на пошло-чиновничье существование и духовно порабощенным им. Поэтому даже в наиболее фантастических его видениях причудливо сочетаются кошмарный бред больного воображения и самая пошлая, обыденная проза. Сочетание мрачного, причудливо-фантастического гротеска и пошлой обыденности и создает особую поэтическую атмосферу «Двойника». Образ Голядкина-младшего, подобного во всем реальному Голядкину, но являющегося при этом своеобразным сгущением наиболее подлых и унижительных качеств его души (в которых Голядкин-старший сам себе боится признаться), явился для Достоевского исходной точкой на пути к разработке темы психологического «подполья» героя-индивидуалиста и к одному из самых гениальных его позднейших творческих достижений в этой области — на пути к образу черта в «Братьях Карамазовых».<sup>1</sup>

Достоевский начинает изложение «похождений господина Голядкина» с того момента, когда болезнь героя уже определилась, хотя еще и не приняла того рокового характера, который она получила под влиянием потрясений, пережитых Голядкиным в течение одного дня, — дня бесчисленных разочарований и унижений. Описание событий этого рокового дня составляет своего рода затянувшуюся экспозицию романа. Под влиянием кошмарных событий этого дня в воображении Голядкина впервые возникает образ двойника, как бы рождающийся из сырой и холодной мглы ноябрьской петербургской ночи. Исчезнувшее за ночь видение утром возникает снова: с этого момента оно уже не оставляет больного воображения героя, постоянно терзает его, доводит до полного безумия.

В отличие от «Бедных людей», «Двойник» написан от лица рассказчика. В первых четырех главах (до появления двойника) Достоевский дает подчеркнуто объективное описание событий. Он описывает разговор Голядкина с лакеем, его выезд из дому в наемной карете, посещение им доктора Крестьяна Ивановича так, как эти события должны были представляться внешнему наблюдателю, который не может не увидеть странности поступков и многих рассуждений героя, но которого они в то же

<sup>1</sup> Преемственная связь между Голядкиным-младшим и образом «черта» в главе «Кошмар Ивана Федоровича» в «Братьях Карамазовых» отмечена В. Ф. Перверзевым в его книге «Творчество Достоевского» (М., 1912, стр. 153).

время ставят в тупик. В дальнейшем, однако, сохраняя ту же внешне объективную манеру рассказа, Достоевский незаметно переходит к изложению событий с точки зрения самого героя, описывая окружающих людей и предметы внешнего мира так, как они представляются больному воображению Голядкина. Двойник, рожденный расстроенным рассудком героя, описывается в романе как живое, вполне реальное лицо, действующее рядом с другими героями (лишь отдельные намеки автора указывают на его призрачность). На глазах читателя двойник героя испытывает быструю психологическую трансформацию, от крайнего самоунижения и смирения переходя к столь же неумеренной развязности и цинизму. В дальнейшем его взаимоотношения с Голядкиным и другими персонажами становятся все более разнообразными и сложными. Благодаря этому события романа окрашиваются своего рода внешней условной «авантюристичностью», хотя на самом деле то, что случается с Голядкиным, приобретает характер «приключений» лишь преломляясь в его больном воображении: в действительности больного Голядкина окружает тот же пошлый и прозаический мир чиновничьего существования, в котором он жил прежде.

При всей оригинальности замысла «Двойника», в романе этом Достоевскому не удалось достичь художественного уровня первого своего романа. «Двойник» явился скорее для писателя интересным экспериментом,<sup>2</sup> чем произведением, которое могло рассматриваться, подобно «Бедным людям», как шаг вперед в развитии основного — реалистического — направления русской литературы 40-х годов. По сравнению с «Бедными людьми» горизонт Достоевского в «Двойнике» сужен: в центре произведения оказался анализ больной психики Голядкина, а не широкая картина социальной жизни, как это было в первом романе Достоевского. Анекдотичность сюжета, сочетание в «Двойнике» реального плана с ирреальным, фантастическим, сосредоточение действия вокруг фигуры одного главного героя, тема «подполья» — все это уводило «петербургскую поэму» Достоевского в сторону от основной линии развития русского романа и повести 40-х годов.

### 3

После завершения «Двойника», встреченного критикой значительно более холодно, чем «Бедные люди», Достоевский на некоторое время отходит от работы над большой прозаической формой и обращается к малым жанрам — повести и рассказу. Лишь в 1849 году в печати появляется начало его нового романа (последнего, написанного до каторги) — «Неточки Незвановой», задуманного, как свидетельствуют письма Достоевского к старшему брату, еще в 1847 году.

Вследствие ареста Достоевского по делу петрашевцев роман остался незаконченным. Из пяти задуманных частей писателем были осуществлены только три. Позднее Достоевский отказался от мысли о продолжении «Неточки Незвановой». В 1860 году он пересмотрел написанные главы и, исключив из них несколько отрывков, напечатал роман в новой сокращенной редакции, превратив его в повесть. Однако, хотя мы не можем по напечатанному в 1849 году фрагменту с полной ясностью судить о дальнейшем сюжетном развитии романа и задуманной писателем развязке, главы «Неточки Незвановой» все же дают достаточно данных

<sup>2</sup> Здесь уже предвосхищены некоторые идейные мотивы и стилистические приемы, характерные для романов Достоевского 60-х годов, — внешняя «авантюристичность» фабулы, сочетание прозаически обыденного с необычным и исключительным, интерес к мотиву душевного расстройтва и взгляд на последнее как на проявление социального и морального неустройства человека и общества, тема психологического «подполья».

для того, чтобы мы могли сделать выводы об общем характере замысла Достоевского, оценить своеобразие этого замысла по сравнению с более ранними произведениями писателя.

Героем двух первых крупных произведений Достоевского был «маленький» человек — Девушкин или Голядкин. Выбор «маленького» человека для роли героя большого произведения отражал демократические тенденции творчества Достоевского 40-х годов. Следуя заветам Белинского и Гоголя, молодой Достоевский сделал своим любимым персонажем не романтически-исключительную, «избранную» личность, а человека «толпы», рядового и даже заурядного представителя непривилегированных социальных слоев, испытывавшего на себе гнет господствующего класса и бюрократической государственной машины самодержавия.

И однако выбор в качестве главного положительного героя «маленького» человека — забитого чиновника типа Девушкина — свидетельствовал не только о демократических тенденциях творчества молодого Достоевского, но, как понял впоследствии Добролюбов, и об определенной незрелости и ограниченности демократизма писателя. Девушкин или Голядкин, вследствие узости своего жизненного кругозора, недостатка общественной активности, ограниченности сферы своих взаимоотношений с окружающим миром, по самой своей природе едва ли могли стать главными героями такого романа, общественное значение которого могло бы быть сопоставлено со значением «Евгения Онегина» или «Героя нашего времени». Узость внутреннего мира Девушкина накладывает неизбежный отпечаток и на общественную проблематику «Бедных людей», а ограниченность его жизненного кругозора ограничивает широту внешнего мира, доступного изображению романиста. Не случайно Герцен и молодой Некрасов, одновременно с молодым Достоевским стремившиеся в 40-е годы к созданию романа демократического направления (и притом — в отличие от Гоголя — романа не сатирического), но стоявшие на иных, революционных позициях, шли в своих опытах создания романа с новым, демократическим героем иным путем. Оба они выдвигали на центральное место в своих романах образы не «забитых» (по выражению Добролюбова), а мыслящих, пылливо и сознательно относящихся к жизни представителей демократических кругов, — таких, как Тихон Тросников или Любонька Круциферская. Как свидетельствует опыт этих писателей, выбор в качестве центрального лица такого героя (или героини) позволил им ближе подойти к задаче создания большого проблемного социального романа, чем выдвигение на центральное место в романе «рядового» героя — забитого и недалекого чиновника типа Девушкина.

Девушкин был «маленьким» человеком не только по своей социальной природе, но и по уровню своего духовного развития, по уровню своих сознательных требований к жизни. А это не только снижало демократизм такого героя, но и делало Девушкина мало подходящей фигурой для роли организующего центра большого проблемного, общественно значительного романа. Последнее обстоятельство сделалось, по-видимому, постепенно в какой-то мере очевидным и для самого Достоевского. Не случайно поэтому после «Двойника» центральным героем Достоевского в его повестях и фельетонах 40-х годов становится не герой-чиновник типа Девушкина, но герой иного, нового типа. Это «мечтатель», духовный мир которого по своему содержанию принципиально отличается от духовного мира «маленького» человека, подобного Девушкину. Выдвижение Достоевским в его повестях на центральное, организующее место нового (по сравнению с первыми его произведениями) героя подготовило появление тех наиболее значительных и крупных по объему произведений, которые Достоевский создал в 1848—1849 годах, — «сентиментального романа» «Белые ночи» и незаконченной «Неточки Незвановой». Герой



«Белых ночей» и героиня «Неточки Незвановой» по духовному развитию, по уровню своих интересов и стремлений неизмеримо превосходят не только Девушкина, но и Вареньку. При всем своем своеобразии они ближе к таким «большим» интеллектуальным героям предшествующего русского романа, как Онегин, Печорин, Татьяна, чем к Девушкину или Голядкину.

Впоследствии, возвратившись в 60-е годы к работе над созданием большого, общественно проблемного романа, Достоевский следует принципиально — с точки зрения общей структуры своих романов — по тому пути, который он наметил в «Белых ночах» и «Неточке Незвановой». Он делает центральным, стержневым их персонажем не забитого и недалекого «маленького» человека, не рядового чиновника-мещанина типа Девушкина, а активно мыслящего и чувствующего героя, живущего напряженной и глубокой интеллектуальной жизнью, — человека, стремящегося сознательно уяснить себе свое назначение и свое место в действительности, подвергающего для этого анализу основы окружающей общественной жизни и нравственности. Эта активность мысли, пафос аналитического отношения к жизни, интеллектуальных исканий и сомнений объединяет таких — различных по конкретному содержанию и направлению этих исканий — героев романов Достоевского 60-х и 70-х годов, как Раскольников и Ставрогин, Аркадий Долгорукий и три брата Карамазовых. Таким образом, если уже в «Бедных людях» и «Двойнике» в известной мере определился психологический метод Достоевского, своеобразие его проблематики и характер его демократизма, то «Белые ночи» и «Неточка Незванова» явились следующим шагом в развитии писателя, который ближе подводил его к созданию характерной для зрелого Достоевского формы романа. И все же окончательно роман Достоевского сложился типологически все же не в 40-е, а в 60-е годы, когда центральной, стержневой проблемой для великого русского романиста стала проблема взаимоотношений героя и народа, еще не вставшая во весь рост перед писателем в 40-е годы.

В «Отечественных записках» «Неточка Незванова» была напечатана с подзаголовком «История одной женщины». И действительно, весь этот роман написан в форме записок героини, в которых изображается ряд последовательных этапов ее духовного развития. В этом смысле «Неточка Незванова» является непосредственным продолжением таких более ранних опытов Достоевского, как автобиографические записки Вареньки Доброселовой, составляющие часть «Бедных людей», и «История Настеньки», занимающая важное место в законченном непосредственно перед «Неточкой Незвановой» «сентиментальном романе» «Белые ночи» (1848). Но если в «Бедных людях» и «Белых ночах» тема истории формирования женского характера была Достоевским лишь намечена, то в «Неточке Незвановой» она стала центральной, определила общую проблематику и построение романа.

Интерес к теме о судьбах женщины, о ее положении в обществе, к анализу женской психологии определился в русской литературе еще в 20-е годы. В «Евгении Онегине» Пушкин — первый из великих русских романистов — изобразил процесс умственного и нравственного развития русской женщины, показал заложенные в ней потенциально огромные духовные силы. В 40-е годы тема женщины тесно сплетается в русской литературе с темой борьбы против домашнего и семейного рабства, приобретая остро социальную окраску. В связи с этим усиливается интерес передовой общественности к романам Ж. Санд, с которыми русские читатели начали знакомиться еще в 30-е годы. Как известно из его писем и «Дневника писателя», молодой Достоевский восторженно относился к романам французской писательницы, которые он воспринимал как

яркое выражение идей утопического социализма 40-х годов. Важную роль для упрочения «женской» темы в литературе сыграли в это время женщины-писательницы, в частности высоко оцененная Белинским Зинаида Р—ва (Е. А. Ган; 1814—1842). Эта тема поставлена также в «Кто виноват?» и «Сороке-воровке» А. И. Герцена. Почти одновременно с «Неточкой Незвановой» писалась повесть А. Я. Панаевой «Семейство Тальниковых» (1848), построенная тоже в форме записок женщины и напечатанная до появления в печати романа Достоевского. В один год с «Неточкой Незвановой» в «Отечественных записках» появился русский перевод «Джен Эйр» Шарлотты Бронте<sup>3</sup> (с которым Достоевский познакомился уже после своего ареста, в крепости, и о котором он писал брату 14 сентября 1849 года, что «английский роман чрезвычайно хорош»; Письма, I, 127).<sup>4</sup>

Своеобразием «Неточки Незвановой» в ряду других произведений 40-х годов, посвященных теме самоопределения женщины, является то, что детство и юность женщины из демократической разночинной среды изображается здесь под углом зрения формирования сложного и противоречивого характера будущей «мечтательницы». Дочь старого чиновника и гувернантки (которая после смерти первого мужа вышла замуж за неудачника-музыканта и вынуждена была тяжелым трудом содержать мужа и дочь), Неточка выросла на холодном чердаке, среди бедности и ссор, рано осталась сиротой и, хотя позднее была воспитана в доме князя, навсегда осталась духовно чуждой аристократическому миру, в который она случайно попала. И в семье князя, куда ее берут после смерти родителей, и в доме старшей дочери княгини (где она заканчивает свое воспитание и вступает в первое сознательное столкновение с жизнью) Неточка постоянно чувствует дистанцию между собою и своими благодетелями, смотрит на них любопытным, пристальным и придиричивым взглядом духовно чуждого им человека, рано узнавшего бедность и унижения, которые навсегда оставили в ее душе незаживающую рану.

Достоевский избрал для «Неточки Незвановой» композиционное построение, принципиально отличающееся от построения «Бедных людей» и «Двойника». В «Бедных людях» действие разворачивается на протяжении семи месяцев — с апреля по сентябрь — и заканчивается решающим поворотным моментом в жизни обоих главных героев романа. Цели ознакомления читателя с событиями, предшествовавшими началу действия, служат здесь введенные автором в роман записки героини, освещающие ее прошлое. В «Двойнике» действие сосредоточено на еще более коротком, чем в «Бедных людях», отрезке четырех дней из жизни героя, которые как бы разом подводят черту под всем его предшествующим существованием. Этот характерный скорее для драмы или для новеллы, чем для традиционных форм романа, способ построения уступает место в «Неточке Незвановой» иному, напоминающему композицию «воспитательных романов» конца XVIII века.<sup>5</sup>

В романе разворачивается последовательно единая история формирования характера героини на протяжении целой жизни, причем каждая часть его, составляя звено общего композиционного построения, образует в то же время внутренне почти законченное и замкнутое целое, своего рода новеллу с особым сюжетом, особой завязкой, кульминацией и развязкой. Таких частей-новелл в дошедшем до нас фрагменте романа три. При первой публикации «Неточки Незвановой» в «Отечественных за-

<sup>3</sup> Начало «Джен Эйр» было напечатано в т. LXIV «Отечественных записок», — в том же томе, где была помещена третья часть «Неточки Незвановой».

<sup>4</sup> См. сноску 2 на стр. 405.

<sup>5</sup> См. об этом в книге: В. Я. Крпоти н. Молодой Достоевский. Гослитиздат, М., 1947, стр. 355.

писках» они имели каждая особое заглавие («Детство», «Новая жизнь» и «Тайна»). Освещая определенный этап жизни и духовного формирования героини, каждая из трех частей романа в то же время разгравается в другом месте и имеет своих героев (которые в остальных частях уже не фигурируют или являются второстепенными, эпизодическими лицами). В первой части действие происходит на чердаке, где живут мать Неточки и ее отчим; основным героем этой части, кроме самой Неточки, является ее отчим, музыкант Ефимов; смертью матери и отчима (после чего Неточка попадает в дом князя) заканчивается эта часть, рисующая первые воспоминания героини. Во второй части романа Неточка живет в доме князя; главной героиней этой части является дочь князя Катя, а сюжет связан здесь с изображением сложных взаимоотношений, возникающих между Неточкой и ее новым окружением. Наконец, третья часть открывается переездом Неточки к дочери княгини от первого брака, Александре Михайловне. Уже не ребенок, а девушка и созревающая женщина, Неточка здесь становится свидетельницей и невольной участницей драмы, скрытой в отношениях между Александрой Михайловной и ее мужем. Катастрофа, которой заканчивается эта часть, завершает моральное воспитание Неточки: из полурепбенка она становится взрослой, и смело совершает свой первый сознательный и активный поступок, бросая вызов мужу Александры Михайловны, эгоисту и тирану, сознательно превратившему жизнь своей жены в непрерывную нравственную пытку. Как можно судить на основании последних страниц фрагмента, напечатанного в «Отечественных записках», в дальнейшем Неточка, по замыслу Достоевского, должна была покинуть дом своих воспитателей, чтобы начать самостоятельную жизнь: главными героями последующих частей романа должны были стать (наряду с Неточкой) персонажи второй части — Катя и мальчик Ларя. Неточка, у которой обнаружился голос и которая в конце фрагмента посещает уроки пения, должна была в дальнейшем, возможно, стать певицей.

Из трех эпизодов-новелл, образующих сюжет «Неточки Незвановой», наиболее закончена в художественном отношении первая, посвященная раннему детству героини. Образ отчима Неточки, музыканта Ефимова, принадлежит к выдающимся художественным достижениям раннего Достоевского. Достоевский обращается здесь к одной из наиболее устойчивых и традиционных тем романтический литературы 30-х годов — к теме непризнанного обществом художника, но романтической трактовке этой темы противопоставляет иную, принципиально отличную от нее. Не случайно в рассказ об Ефимове Достоевский вводит ироническое упоминание о романтических драмах Кукольника, посвященных теме художника, которыми восхищаются Ефимов и его приятель, такой же неудачник, танцовщик Карл Федорович.

В отличие от героев драм Кукольника или центральных персонажей романтических повестей о художнике 30-х годов, музыкант Ефимов изображен Достоевским не просто как благородная, мечтательная поэтическая натура, противопоставленная «грубой» земной прозе. Самую психологию Ефимова Достоевский осмысляет как своеобразное отражение сформировавших его жизненных обстоятельств. Ефимов — талантливый и богато одаренный русский человек из народа, над которым тяготее проклятие того «русского быта», об оупляющей силе которого, полемизируя со славянофилами, писал Белинский, опиравшийся в характеристике «русского быта» на стихи молодого Аполлона Григорьева.<sup>6</sup> Условия русской провинциальной жизни, служба в помещичьем оркестре пробу-

<sup>6</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 497.

дили талант Ефимова, но они же убили его молодые годы, воспитали в нем легкомысленное отношение к своему дарованию, жажду быстрого и легкого успеха, не приучили его к серьезному и упорному труду. В дальнейшем постоянная нужда, унижения и горе нравственно сломили Ефимова. Таким образом, трагическая судьба отчима Неточки в изображении Достоевского является не символом некоей вневременной, «извечной» трагедии художника, но отражением конкретных бытовых и социальных обстоятельств жизни народа. Ефимов в понимании писателя — один из социальных и психологических вариантов того типа «мечтателя», который Достоевский в своих фельетонах «Петербургская летопись» (1847) рассматривает как характерную фигуру русской жизни и психологию которого в тех же фельетонах он стремился объяснить влиянием культурно-исторических и социально-бытовых условий (XIII, 29, 30).

Образ Ефимова отчетливо выявляет сложную связь реализма Достоевского с наследием русского и западноевропейского романтизма. В своем творчестве 40-х годов Достоевский, как это видно уже из анализа «Двойника», постоянно вновь и вновь сталкивается с наследием романтизма. Но, за исключением отдельных случаев, где он терпит идейное и художественное поражение (как это было, например, в повести «Хозяйка», 1847), Достоевский не следует непосредственно за романтиками, а стремится переосмыслить их традицию в реалистическом духе. Достоевского привлекает в творчестве романтиков драматизм, интерес к сложным и трагическим коллизиям, к изображению внутренних морально-психологических противоречий и духовной борьбы. Но метод изображения подобных сложных психологических противоречий в произведениях писателей-романтиков не удовлетворяет Достоевского, представляется ему упрощенным, так как метод этот ведет к подмене подлинного сурового содержания реальных жизненных проблем условной риторикой и отвлеченной идеализацией (так, идеализированная трагедия поэта-мечтателя Джакомо Санназара у Кукольника, пародируемого в «Неточке Незвановой», подменяет, как показывает писатель, подлинную суровую и трагическую, несмотря на весь присущий ей внешний «прозаизм», драму неудачников типа Ефимова).

Образ Ефимова, в котором противоречиво сочетаются задатки гения и незнание азбуки искусства, гордость и подтачивающее ее изнутри сознание гибели таланта, нравственная требовательность и распущенность, потребность в любви и эгоистическая отчужденность, переходящая в жестокость к жене и дочери, отражает своеобразие психологического метода раннего Достоевского, основанного на постоянном обнаружении внутренних противоречий душевной жизни героев. Этот же метод психологического анализа Достоевский применяет к самой Неточке. Уже в детские годы она становится взрослой не по летам, благодаря нужде и тем трагическим коллизиям в отношениях между матерью и отчимом, которые она вынуждена не только наблюдать, но в которых вынуждена невольно принимать участие, еще не понимая их смысла. В манере, близкой к Бальзаку, Достоевский изображает те сложные, «химические» превращения, которые претерпевают человеческие чувства в обстановке постоянно давящей нужды и безысходного горя. Любовь к отчиму перерастает у Неточки в болезненную ненависть к матери, которая горячо ее любит и безропотно переносит свою невыносимо тяжелую жизнь, мечты о лучшей жизни порождают в сознании ребенка чудовищную мечту о смерти матери. С ее смертью Неточка, под влиянием отчима, связывает начало другой, лучшей жизни для них обоих.

Особенно яркое выражение свойственный Достоевскому метод анализа получает во второй части романа, при изображении отношений Неточки и Кати. Изображение взаимных отношений, складывающихся

между двумя девочками, Достоевский превращает в картину целой душевной драмы, изобилующей психологическими конфликтами и сложными поворотами, — драмы, в которой участвуют любовь, ревность, зависть, сознание различного социального происхождения, гордость, раскаяние и множество других разнообразных побуждений. Из взаимодействия всех этих сложных психологических мотивов складывается единственная в своем роде в литературе 40-х годов картина «диалектики души» обеих главных героинь, предвосхищающая многие страницы «Детства» и «Отрочества» Л. Н. Толстого.

Последний эпизод «Неточки Незвановой», посвященный семейной драме Александры Михайловны, остался незавершенным. Однако, как не раз справедливо отмечалось, для Достоевского эпизод этот имеет большое значение, так как намечает ряд мотивов, характерных для позднейших романов писателя. Уже в повести «Хозяйка» встречается — еще в условной, романтической форме — типичная для зрелого Достоевского тема психологического столкновения «хищного» и «кроткого» характеров. Эта тема, эскизно и полусимволически намеченная в «Хозяйке», в «Неточке Незвановой» лишается своей романтической условности. Она разворачивается теперь в реалистически обрисованную бытовую психологическую драму с несколькими участниками, каждый из которых имеет свой жизненно-достоверный индивидуальный характер. Кроме хозяина дома, Петра Александровича, деспота и лицемера (его характер до некоторой степени подготовлен образами Быкова в «Бедных людях», Мурина в «Хозяйке»), Юлиана Мстаковича в рассказе «Елка и свадьба», 1848), Александры Михайловны, осужденной мужем и обществом, но в глубине души сознающей свою невинность и мечтающей о прощении, Достоевский намечает и характер третьего участника драмы. Это молодой мечтательный разночинец со «слабым сердцем» (образ которого раскрывает для читателя найденное Неточкой в книге старое письмо). Все эти характеры, эскизно намеченные, уже встречались в более ранних рассказах и повестях Достоевского, но в «Неточке Незвановой» писатель обрисовал их более полно и объединил с помощью единого, цельного сюжета.

В последней главе «Неточки Незвановой» героиня, до этого бывшая молчаливой наблюдательницей разыгрывавшейся вокруг нее семейной драмы, становится сначала невольной, а затем и сознательно активным действующим лицом в ней. Она открыто заявляет о своем сочувствии Александре Михайловне и ненависти к ее мужу (этот последний, по-видимому, должен был впоследствии выступить в роли преследователя самой Неточки, которую он, как подозревает Александра Михайловна, хочет соблазнить). В переходе Неточки на последних страницах фрагмента от созерцания к мгновенной решимости и к активному действию угадываются отзвуки того, что чувствовал Достоевский-петрашевец, переживавший в те месяцы, когда писался роман, период нового взлета своих революционных настроений, — взлета, вызванного общественным подъемом 1848—1849 годов.

#### 4

Не успев в 1849 году окончить «Неточку Незванову», Достоевский, сосланный на каторгу по делу петрашевцев, получил возможность снова взяться за перо лишь шесть лет спустя. Правда, из письма к А. Н. Майкову от 18 января 1856 года мы знаем, что уже на каторге Достоевский обдумывал и создал «в голове» «большую» повесть, но, как сообщает писатель в том же письме, почти два года после выхода из каторги он «не мог писать» (Письма, I, 166). Лишь в 1856 году Достоевский сообщает брату и друзьям, что пишет «длинный роман», который по его

замыслу должен был состоять из нескольких «отдельных друг от друга и законченных само по себе эпизодов» и повествовать о «приключеньях одного лица». По свидетельству писателя, первая часть этого уничтоженного им романа была вчерне написана (Письма, I, 184, 221; II, 585, 586). Но уже вскоре Достоевский прерывает работу над ней, решив сначала довести до конца другие замыслы. Так возникают повести «Дядюшкин сон» (предшественником которой был, возможно, план «комического романа»; Письма, I, 167) и «Село Степанчиково и его обитатели» (1859). В определении жанра обоих этих произведений писатель, как уже отмечалось выше, колебался: не только в письмах, написанных в период работы над ними, но и некоторое время спустя он называл каждую из них не раз то «повестью», то «романом», не придавая еще в то время особого значения вопросу о различии этих терминов (Письма, I, 241—249; II, 589). Однако уже современниками оба этих произведения на фоне развития русского романа 50-х годов (а также на фоне последующего творчества самого Достоевского-романиста) были восприняты как повести, не только из-за небольшого объема, но прежде всего вследствие присущего им характера психологических этюдов, посвященных анализу одного сложного характера, более частной и узкой, чем в «больших» романах Достоевского, общественной проблематики.

Закончив работу над «Селом Степанчиковым», Достоевский намеревался вернуться к работе над «большим» романом «с идеей», но вместо этого в октябре 1859 года начинает «Записки из мертвого дома», замысел которых возник у него еще на каторге (Письма, I, 139, 256; II, 605).

«Записки из мертвого дома» (1860—1862), в которых подытожены раздумья и впечатления, вызванные к жизни четырехлетним пребыванием Достоевского в Омском остроге, и отражены новые его идеологические концепции, занимают в творчестве Достоевского особое место. «Записки из мертвого дома» — произведение, которое по своему «промежуточному» жанру во многом напоминает такие произведения русской литературы 50—60-х годов, как «Былое и думы» Герцена или (если взять пример из творчества писателя совсем другого художественного склада) «Семейная хроника» и «Детские годы Багрова-внука» Аксакова. Во всех названных произведениях «поэзия» сочетается с «правдой», художественный вымысел — с сознательным, документально-точным, очерковым воспроизведением людей и событий, придающих этим произведениям, помимо их художественной ценности, ценность исторического документа.

Сравнительно широкое развитие в России в 50-е и 60-е годы этой сложной и своеобразной формы литературного повествования, обращение к ней одновременно писателей, весьма различных по характеру своего дарования и по направлению, указывает на то, что потребность сочетать «поэзию и «правду» в литературе этой эпохи не была подсказана индивидуальными особенностями развития того или иного писателя. Появление книг такого рода было следствием более широкой историко-литературной закономерности.

Пример Достоевского во многом позволяет уяснить те более общие причины, которые побуждали ряд крупных русских писателей на определенной ступени своего развития, на рубеже 50-х и 60-х годов, отбрасывать разрабатывавшиеся ими прежде, более или менее сложившиеся, канонические повествовательные жанры и обращаться к форме, внешне подчеркнута скромной, стоящей как бы посредине между романом и очерком или мемуарами, но которая позволяла им в данных исторических условиях решать важнейшие, новые не только для них самих, но и для всей литературы того времени художественные задачи.

Как свидетельствует опыт Достоевского, форма «записок» арестанта, которой Достоевский воспользовался в «Записках из мертвого дома», была

ценна для писателя в первую очередь своей безыскусственностью, — тем, что она позволяла автору композиционно строить рассказ, а читателю воспринимать все содержание «Записок» не как вымысел, как «роман» в обычном смысле слова, а как нечто реальное, «достоверное», непосредственно увиденное и пережитое. Действительно, ведь если бы читатель отнесся к рассказчику «Записок из мертвого дома» или к его каторжным товарищам — Сушилову, Алею, Баклушину и другим арестантам, о которых он ведет свой рассказ, — не как к реальным, живым лицам, а как к обычным литературным персонажам, созданным творческим воображением писателя-романиста, то все впечатление читателя от «Записок» было бы совершенно другим! Без восприятия лиц и событий, описанных в «Записках из мертвого дома», как действительных, реальных лиц и событий пропало бы своеобразие «Записок», их художественный эффект. Таким образом, установка на восприятие «Записок из мертвого дома» не как произведения с обычными, вымышленными героями, а как описания того, что было реально увиденно и пережито автором на каторге, не является для жанра «Записок из мертвого дома» чем-то случайным и внешним: эта установка явилась определяющей для всего построения «Записок», ею была продиктована своеобразная «очерковая» форма этой книги, отличающая ее от романов Достоевского, написанных до и после «Записок из мертвого дома». Форма эта обусловила необычную для Достоевского обрисовку персонажей не посредством включения их в единый, развивающийся сюжет, но посредством прямой характеристики их устами рассказчика-наблюдателя, а также существенно иную, чем в романах Достоевского, более спокойную, замедленную и обстоятельную манеру рассказа.<sup>7</sup>

Таким образом, пример Достоевского свидетельствует о том, что органический сплав в единое целое элементов художественного вымысла, автобиографии и очерка, — там, где он имел место в творчестве различных русских писателей 50-х годов, — был вызван пробужденной эпохой потребностью рассказать читателю о таких вещах и явлениях (обычно непосредственно пережитых самим писателем), которые, обладая высокой общественной содержательностью и актуальностью, в то же время по самой природе своей требовали от художника применения иных художественных средств, чем форма романа с обычными, вымышленными сюжетом и персонажами. Цель Герцена в «Былом и думах» состояла в том, чтобы широко познакомить читателя и в особенности молодое поколение с реальными революционными традициями и идейными исканиями русского общества, приобщить читателя к живому революционному делу, обрисовать конкретные задачи и перспективы освободительного движения. Задача Достоевского в «Записках из мертвого дома» состояла в том, чтобы в художественной форме познакомить читателя с царской каторгой как с вполне конкретным, живым и действительным явлением, страшным и возмутительным в этой своей жизненной реальности. Таким образом, те задачи, которые ставили перед собой в данном случае Герцен и Достоевский, с самого начала исключали возможность обращения их к форме романа с обычным, вымышленным сюжетом (хотя в других случаях — и раньше, и позднее — они пользовались в своей литературной деятельности этой более обобщенной художественной формой). Очерковость или автобиографичность, фактическая достоверность событий, действия, героев рассказа была продиктована в «Былом и ду-

---

<sup>7</sup> О манере повествования в «Записках из мертвого дома» и композиции их см. в книге: История русской литературы. Изд. АН СССР, т. IX, ч. 2, М.—Л., 1956, стр. 47.

мах» или «Записках из мертвого дома» самыми задачами и предметом повествования.<sup>8</sup>

Сознательная установка на восприятие читателем всего содержания «Записок из мертвого дома» как изображения того, что было реально увидено и пережито автором (хотя в начале книги рассказ и приписан из цензурных соображений вымышленному лицу — Александру Петровичу Горянчикову),<sup>9</sup> объясняет своеобразие жанра и композиции «Записок» по сравнению с другими произведениями Достоевского. И в то же время установка эта позволяет понять причины, по которым Достоевский-романист в годы после завершения «Записок из мертвого дома» не продолжал идти тем же путем, не углублял и не разрабатывал автобиографически-очерковый жанр «Записок», а возвратился к работе над романом более «обычного» типа, с традиционными, вымышленными героями и сюжетом.

Жанр «Записок из мертвого дома» не нашел продолжения в творчестве Достоевского-романиста, потому что этот жанр был наиболее пригоден для решения вполне определенных и конкретных идейно-художественных задач, которые стояли перед Достоевским на пороге 60-х годов, но которые уже не были для него главными в последующих романах. Другие, отличные художественные задачи вызвали в этих романах и иное жанровое решение.

«Очерковая» форма «Записок из мертвого дома» была рассчитана на то, чтобы правдиво и художественно убедительно познакомить читателя с малоизвестными (или неизвестными) ему кругами «ада» дореформенной России, знакомство с которыми позволяло в известной мере по-новому подойти к решению многих более общих, коренных социальных и нравственных вопросов, выдвинутых русской жизнью на пороге 60-х годов, давало богатый материал для размышления над ними, для их уточнения и пересмотра. Но эта «очерковая» форма — именно вследствие присущего ей автобиографически-очеркового характера — не подходила для романов с вымышленными сюжетами и героями, которые, будучи продуктом творческой фантазии романиста, в то же время явились бы художественными обобщениями такой же большой емкости и впечатляющей силы, как вымышленные сюжеты и персонажи «Евгения Онегина», «Мертвых душ» или «Дворянского гнезда».

Отказавшись от продолжения смешанного, полуочеркового жанра «Записок из мертвого дома», снова обратившись, еще до завершения «Записок», к работе над романом, Достоевский не отказался от развития того наиболее важного и ценного с принципиальной точки зрения, что было впервые найдено им в работе над «Записками». Это особенно относится к разработке главной темы «Записок» — темы народа. Если не считать ранней, неудавшейся повести «Хозяйка», эта тема вполне органически вошла в творчество Достоевского и по-настоящему зазвучала в нем в «Записках из мертвого дома». Опыт разработки народной темы не прошел бесследно для творчества Достоевского-романиста. Опыт этот оказал сильнейшее влияние на структуру последующих его романов, хотя ни в одном из них народные типы и народная жизнь уже непосредственно не занимают столь большого места, как в «Записках из мертвого дома».

Уже в ранних повестях и романах Достоевского герои погружены в атмосферу Петербурга, действуют на фоне тщательно обрисованной

<sup>8</sup> О жанре «Былого и дум» см. далее в главе о Герцене. Взгляд на «Записки из мертвого дома» как на «роман» развит в книге: В. Шкловский. За и против. Изд. «Советский писатель», М., 1957, стр. 85—125.

<sup>9</sup> Об условности фигуры Горянчикова и о том, что форма рассказа от его лица в «Записках» фактически не выдержана, см. в книге: История русской литературы, т. IX, ч. 2, стр. 46—47.



социальной обстановки, сталкиваются с людьми, принадлежащими к различным, иногда противоположным общественным слоям. И все же темы народа и нации как особые, самостоятельные темы, в той широкой их философско-исторической постановке, в какой они звучали у Пушкина и Гоголя, в раннем творчестве Достоевского еще отсутствуют. Лишь в неудавшейся «Хозяйке» и в тех начальных главах «Неточки Незвановой», где рассказывается история музыканта Егора Ефимова, можно найти первые, робкие подходы к развитию этих тем, столь важных для последующего творчества Достоевского. В «Униженных и оскорбленных», как и в повестях Достоевского конца 50-х—начала 60-х годов («Дядюшкин сон», «Село Степанчиково» и др.), судьба и переживания центральных персонажей изображены еще также вне прямого, сознательного соотношения с проблемами философского, национально-исторического порядка.

В «Записках из мертвого дома» дело обстоит принципиально иначе. Здесь проблема взаимоотношений героя — представителя образованного меньшинства не просто с отдельными людьми из народной среды, но с народом, рассматриваемым в качестве главной силы исторической жизни страны, в качестве выразителя важнейших черт национального характера и основы всей жизни нации, выдвинута Достоевским *на первый план*. Эта проблема становится определяющей как для субъективных впечатлений и размышлений рассказчика, так и для объективного анализа его личной, индивидуальной судьбы.

Принцип изображения и анализа индивидуальной психологии и судеб центральных персонажей в соотношении с психологией, моральным сознанием, судьбами народа был тем главным завоеванием «Записок из мертвого дома», которое с этого времени прочно входит в художественную систему Достоевского-романиста, становится одним из определяющих элементов этой системы. Дальнейшее свое развитие в той особой, своеобразной форме, в какой он осуществляется в романах Достоевского, этот принцип получил в «Преступлении и наказании».

Сопоставляя здесь и в последующих своих романах идеи и переживания главного героя с моральным сознанием народных масс, исходя из своего понимания народности как из основного критерия при оценке психологии и судьбы главных персонажей, Достоевский под влиянием своих реакционных «почвеннических» идей зачастую вносил в освещение психологии и идеалов народа ложную, одностороннюю тенденцию. Но самый принцип художественного анализа и оценки Достоевским идей и поступков его героев в неразрывном единстве с анализом идей и морального чувства народных масс был крупнейшим достижением Достоевского-романиста — достижением, без которого не было бы возможных появления таких шедевров, как «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы». Принцип сознательной оценки героя и его умственных исканий на фоне народной жизни, в сопоставлении с практическим жизненным опытом и идеалами народа объединяет Достоевского с Тургеневым, Толстым и другими великими русскими романистами его эпохи, каждый из которых по-своему, в соответствии с индивидуальными особенностями своего дарования и своеобразием своей художественной системы, развивал в своих романах этот важнейший эстетический принцип русского реалистического искусства, открытый Пушкиным и Гоголем.

Следует указать и на другое. То, что в последующих произведениях Достоевского и, в частности, в его романах 60-х и 70-х годов народная жизнь уже никогда и нигде не изображалась романистом так широко, разносторонне, реалистически полнокровно, как в «Записках из мертвого дома», не является простой случайностью. Признав народ «почвой» всей национальной жизни, Достоевский в то же время чрезвычайно односторонне представлял себе психологию русских народных масс. В своем по-

нимании народных потребностей и идеалов Достоевский опирался на прошлое народа, сознательно не желая видеть тех изменений в психологии и настроениях народных масс, которые совершались у него на глазах. Вот почему в его произведениях, написанных после «Записок из мертвого дома», люди из народа всегда выступают неизменно в одной и той же роли — в роли носителей идеалов смирения, молчаливой покорности судьбе, безропотной нравственной стойкости в нужде и страданиях. Реалистическое изображение картины жизни народа и народных характеров пореформенной эпохи во всей их действительной исторической сложности — изображение, учитывающее борьбу противоположных тенденций в народной жизни, стихийное пробуждение части народных масс, переход их к сознательной борьбе с угнетателями, не было доступно Достоевскому. Убеждение в неизменности и постоянстве основных свойств народного характера (которыми Достоевский считал смирение и всепрощение) заслоняло от великого русского романиста картину народной жизни с ее реальными историческими тенденциями и противоречиями.

Поэтому, создав одно из первых в русской литературе 60-х годов эпических произведений большого размаха, посвященных изображению непосредственных условий жизни и переживаний народных масс, Достоевский не мог в своем дальнейшем творчестве продолжить разработку темы народа с той же реалистической полнотой и свежестью, какая характеризует освещение этой темы в «Записках из мертвого дома». Разумеется, в романах Достоевского, написанных после «Записок из мертвого дома», образы людей из народа также чрезвычайно важны и художественно значительны. Но они выступают в них в одном и том же освещении, помогая писателю осуществить моральный суд над героями из среды образованного меньшинства с точки зрения идеалов кротости и смирения. Это внесло в изображаемые Достоевским-романистом народные характеры черты художественной условности и идеализирующего схематизма, которые одинаково присущи образам Сони Мармеладовой, Лизаветы, маляра Миколки в «Преступлении и наказании», Марьи Тимофеевны в «Бесах», Макара Долгорукова в «Подростке». Не сам Достоевский в своих романах 60-х и 70-х годов, а Лев Толстой и писатели демократического направления, в особенности Решетников и Глеб Успенский, продолжали в своих романах и очерках из народной жизни широкую реалистическую разработку темы народа, в которую Достоевский сделал серьезный и значительный вклад «Записками из мертвого дома».

Еще не закончив «Записок из мертвого дома», Достоевский — параллельно с ними — начинает работать над первым из своих романов 60-х годов — «Униженными и оскорбленными» (1861). Анализом этого романа, в котором отчетливо проявились многие особенности новой художественной манеры Достоевского-романиста, окончательно сложившейся в пореформенную эпоху, следует начать обзор его романистики 60-х годов.



## ГРИГОРОВИЧ. РОМАН ИЗ НАРОДНОЙ ЖИЗНИ

## 1

Художественные открытия, сделанные в области повествовательных жанров Пушкиным, Лермонтовым и Гоголем, подготовили достижения натуральной школы, которые в свою очередь сделали возможным расцвет романа 50-х годов.

Стихотворный роман Пушкина, прозаические его произведения — повести, «Капитанская дочка», «История Пугачева», — творчество Гоголя и проза Лермонтова расширили круг жизненных явлений, охватываемых литературой. Интерес к народной жизни в ее ежедневных проявлениях и в моменты исторических кризисов, осмысление современных общественных отношений и конфликтов, анализ сложных проявлений внутреннего мира простых, «будничных» людей — эти и многие другие проблемы вошли в литературу 30-х годов и открыли путь бытописателям 40-х годов.

Развитие жанра очерка последователями Гоголя, писателями «натуральной школы», имело большое значение как утверждение правомерности включения прозы жизни в литературу, провозглашение поэтического значения «дельного» направления искусства, стремящегося не к развлечению светского читателя, а к постановке больших социальных вопросов, к изучению действительности. Очерки представителей «натуральной школы» ввели в литературный обиход огромный материал из быта низших сословий, до того оставшийся вне поля зрения русских писателей, они показали многообразие социальных и этнографических форм жизни народа, обрисовали особенности различных социальных типов современного русского общества.

Традиция очерков 40-х годов подготовила оригинальный замысел «Записок охотника» Тургенева, произведения, в котором вопрос о положении закрепощенного крестьянства был поставлен в непосредственной связи с проблемой народного характера, а будничные, повседневные картины жизни крепостной деревни освещены мыслью об исторических судьбах России и ее народа.

Книга Тургенева, представлявшая собою цикл очерков и рассказов, единство которых не было столь прочно, чтобы образовать одно произведение крупного жанра, тем не менее сыграла значительную роль в разработке романа из народной жизни. Она была генетически связана с «Мертвыми душами» Гоголя. Соотношение этих двух произведений говорит, с одной стороны, о том, как велико было влияние Гоголя на прозу 40—50-х годов, с другой, о том, какие сдвиги произошли в русской литературе этого времени. Тургенев как бы видоизменяет найденную Гоголем в «Мертвых душах» форму. Под его пером эпизоды превращаются в отдельные очерки, а поэма-роман становится поэмой в форме новеллистического цикла.

Если Гоголь характеристики помещиков, эпизоды, происходящие в их усадьбах и в городе, соединил с помощью истории авантюры «среднего приобретателя» Чичикова, то Тургенев чередует резко контрастные очерки, рисующие типы помещиков и крестьян, представителей двух антагонистических сословий. Нитью, соединяющей эпизоды-очерки, является восприятие событий мыслящим, гуманным, «объективным» наблюдателем (охотником), который не может не поддаться обаянию народных характеров, поэзии русской природы. В поэме Гоголя Россия рисовалась как страна, реальные «явления» жизни которой находятся в резкой, непостижимой дисгармонии с ее сущностью, а современный быт — с ее грядущими историческими судьбами. В «Записках охотника» Тургенева реальный, подавленный крепостным правом народ предстает как носитель плодотворного начала жизни страны, а свойства его характера — как залог обновления и изменения социальной действительности.

В «Записках охотника» Тургенев сделал крепостного крестьянина героем произведения, освещенным разнообразным по интонациям поэтическим сочувствием писателя. Это сочувствие принимает форму то психологического и социального анализа («Хорь и Калиныч», «Бирюк»), то проникновенного лиризма («Певцы», «Свидание», «Касьян с Красивой мечи»), то гражданского пафоса и негодования («Бурмистр», «Льгов», «Петр Петрович Каратаев»), то мягкого юмора («Бежин луг»).

Однако народ здесь не становится героем целостного эпического произведения, романа, а между тем интерес к проблемам социальных и исторических судеб страны в целом и изучение реальных условий современной жизни низших сословий, уверенность передовых писателей в значительности личности каждого «маленького» человека создавали в эти годы предпосылки для разработки жанра романа из народной жизни.

В 40-х годах литература провозгласила ценность души человека из народа, городского бедняка, а затем и крепостного крестьянина. Обострение интереса к проблеме деревни и личности человека из народа было связано с ростом антикрепостнических настроений в обществе, стихийными выступлениями крестьян против помещиков, прокатившимися по стране и грозившими самому существованию крепостничества.

Распространение идей утопического социализма, влияние их на передовую русскую интеллигенцию, популярность мысли утопических социалистов о ценности каждой человеческой личности, о праве всех людей на счастье способствовали углублению интереса к внутреннему душевному миру простого человека. Эти общественные настроения и веяния оказывали воздействие на литературу в тот период, когда в ней возникла и получила широкое распространение социально-психологическая повесть из народной жизни. Жанр повести из современной жизни простых людей непосредственно подготовил развитие русского народного романа.

Попытки писателей-реалистов 40-х годов обратиться к деревенской тематике и сделать ее содержанием повести имели принципиальное значение. Белинский высоко ценил инициативу Д. В. Григоровича, создавшего первые крестьянские повести, несмотря на то, что писатель не достиг в них ни проникновенности, ни тонкого лиризма, ни оригинальности построения, которыми отличались появившиеся через несколько лет рассказы из «Записок охотника», ни сложности и глубины постановки психологических проблем «Бедных людей» Достоевского.

Григорович исходил из представления о том, что коллизия борьбы «маленького» человека, угнетенного и бесправного, за свое счастье, за жизнь и материальное благополучие представляет огромный общественный интерес, полна трагической значительности. В борьбе отдельного, по большей части слабого бедняка с обездолившим его обществом и всемогущими угнетателями писатели натуральной школы видели ответ

великой исторической драмы современной народной жизни и залог устранения общественной дисгармонии. Поэтому Белинский усматривал трагическое лицо в «нехитром», доведенном до отчаяния мужике, герое деревенской повести Григоровича «Антон-Горемыка», а самое это произведение готов был признать за роман.

«Мрачное семилетие», 1848—1854 годы, ознаменовавшиеся наступлением реакции, стремлением правительства подавить всякое проявление свободной мысли, не привели к победе реакционных сил в области искусства и идеологии. Одним из важнейших явлений литературы конца 40-х годов следует признать развитие повести и очеркового цикла, разработку внутри этих жанров элементов эпического стиля. Именно в годы «мрачного семилетия» рассказы из «Записок охотника» Тургенева прочно объединились в цикл и вышли отдельной книгой, появились повести «Муму» и «Постоялый двор», в литературе заняли свое место А. Ф. Писемский, А. А. Потехин, И. Т. Кокорев, произведения которых теми или иными сторонами готовили русский народный роман. В конце первой половины 50-х годов стали появляться «Севастопольские рассказы» Толстого — цикл, значение которого в подготовке романа-эпопеи трудно переоценить.

Писатели и идеологи, наиболее живо интересовавшиеся народом, его бытом, чаяниями, его местом в истории и современной жизни общества, придавали большое значение народным повестям Григоровича конца 40-х годов. «Я помню „Деревню“, помню „Антон-Горемыку“, помню так живо, как будто всё это совершилось вчера. Это был первый благотворный весенний дождь, первые хорошие, человеческие слезы, и с легкой руки Григоровича мысль о том, что существует мужик-человек, прочно залегла и в русской литературе, и в русском обществе», — писал Салтыков-Щедрин.<sup>1</sup>

Крестьянский роман, а затем роман-эпопея из народной жизни развились на основе веры в значение народной массы, осознания ее решающей роли в общественном бытии. Рассказы и повести Тургенева и Григоровича конца 40-х годов знаменовали собою поворот к теме крестьянства в литературе; они были ярким выражением того, что в литературу и искусство вошел новый герой — крестьянин. Толстой признавал впоследствии, какое большое значение имели эти произведения для развития русской литературы вообще и для становления идейных принципов его собственного творчества, в частности. «Вы мне дороги... в особенности по тем незабвенным впечатлениям, которые произвели на меня, вместе с „Записками охотника“, ваши первые повести, — обращался Толстой к Григоровичу. — Помню умиление и восторг, произведенные на меня, тогда 16-летнего мальчика, не смеявшего верить себе, — Антоном-Горемыкой, бывшим для меня радостным открытием того, что русского мужика — нашего кормильца и — хочется сказать: нашего учителя — можно и должно описывать не глумясь и не для оживления пейзажа, а можно и должно писать во весь рост, не только с любовью, но с уважением и даже трепетом».<sup>2</sup>

Григорович вспоминает, что его отъезд в 1846 году в деревню и попытка поближе узнать быт и заглянуть в душу крестьянина были вызваны размышлениями, возникшими в результате общения с демократически настроенными молодыми литераторами и передовой молодежью. Посещение кружка Бекетовых, члены которого были увлечены социальными вопросами (многие из них перешли впоследствии в кружок Петра-

<sup>1</sup> Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. XIII, Гослитиздат, Л., 1936, стр. 229.

<sup>2</sup> Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 66, Гослитиздат, М., 1953, стр. 409.

шевского), по мнению самого Григоровича, способствовало тому, что «успех... умственного развития» привел его к острому недовольству своим творчеством в области очерка, бытовой картинки, к желанию создать что-нибудь более значительное, более важное для общества.<sup>3</sup> Смутное сознание того, что средоточием наиболее важных вопросов является деревенский быт, что крепостной крестьянин — главная фигура современности, заставляет Григоровича отказаться от столичной жизни, которая воспринимается им теперь как жизнь праздная и оторванная от народа.

Молодой писатель сознавал свою творческую незрелость и взял с собой в деревню, в качестве образцов, произведения, которые в каком-либо отношении соответствовали его замыслам: сочинения Диккенса и Кольцова, последние со вступительной статьей Белинского. Интерес к творчеству и жизни Кольцова у Григоровича имел своим источником стремление понять внутренний мир человека из народа, проникнуть в его думы и мечты, источники его страданий и радостей. Недаром отдельным главам своей повести «Деревня» Григорович предпослал эпитафии из Кольцова. Содержавшийся в предисловии к сочинениям Кольцова рассказ Белинского об особенностях личности Кольцова и о столкновении народного поэта с враждебной ему темной средой, очевидно, прочно вошел в сознание Григоровича и наложил отпечаток на характеристику главной героини первой его крестьянской повести.

Основу сюжета повести «Деревня» (1846) Григорович заимствовал из рассказа матери об умирающей от чахотки молодой крестьянке, насильно выданной замуж и забитой мужем. Однако повесть свою он построил не как картину семейной драмы в народной среде или изображение гибели молодой женщины, а как историю жизни женщины из народа, начиная с рождения и кончая похоронами. Несчастное замужество и семейная жизнь занимают в повести не больше места, чем рассказ о детстве и девичестве бесправной крепостной сироты.

Возможно, что проблема положения женщины, составляющая один из основных вопросов в повести Григоровича, ставилась писателем не без учета романов Ж. Санд, оказывавших огромное влияние на русскую молодежь 40-х годов. Однако в центре внимания Григоровича в его повести находятся не семейные отношения, не вопрос о положении женщины в семье и даже в обществе, а крепостничество и положение закрепощенного крестьянства. Акулина избрана им в качестве героини как типичная представительница своего сословия. Бедная сирота, она, кроме гнета помещичьего, испытывает на себе гнет сельских богачей, бесправна не только как крепостная, но и как женщина, эксплуатируемая в семье.

Авторская эмоция, которую Григорович стремится передать читателю, — скорбь и негодование, рождающиеся в результате ощущения социальной несправедливости. Таким образом, уже первая повесть Григоровича пронизана той характерной для реалистической литературы 40-х годов гуманизностью, о которой Белинский писал: «Это — страдание, болезнь при виде непризнанного человеческого достоинства, оскорбляемого с умыслом и еще больше без умысла...»<sup>4</sup>

Григорович противопоставляет крестьянку, наделенную богатым душевным миром, тонко, хотя и стихийно чувствующую и стремящуюся к добру и справедливости, владельцам душ, помышляющим лишь о развлечениях, черствым и эгоистичным. Уже в первой повести Григоровича это противопоставление делается основным композиционным приемом, хотя оно и не проведено здесь последовательно. Говоря, что Акулина

<sup>3</sup> См.: Д. В. Григорович. Литературные воспоминания. Изд. «Academia», Л., 1928, стр. 150—151.

<sup>4</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 323.

родилась в «богатом селении, весьма значительном по количеству земли и числу душ»,<sup>5</sup> писатель дает понять, что все эти богатства, — не только земли, но и «души», т. е. крестьяне, которые трудятся на земле, — собственность помещика и вся их жизнь подчинена интересам и выгодам барина. Героиня повести лишена детства, ибо подневольный труд омрачает юные годы ее жизни, которые она проводит в душевной избе за ткацким станком, зарабатывая на уплату оброка помещику. Всю жизнь затем крепостная крестьянка отбывает барщину. Барщина в конечном итоге является причиной ее ранней гибели.

Если типичность образа Акулины Григорович утверждает, показывая на примере ее судьбы все последствия, вытекающие из крепостного состояния человека, все горести и беды, порожденные подобным положением, а саму героиню характеризует, раскрывая ее внутренний мир, то образ барина он обрисовывает методом, разработанным писателями гоголевской школы начала 40-х годов, методом обобщенно-социальной сатирической характеристики. Не только переживания, жизненная история, характер барина в повести не раскрываются, но даже имя его оказывается писателю не нужным. Помещик выступает здесь исключительно в своем социальном обличье, автор его так и называет «помещик» или «барин». Очерковые элементы очень сильны в «Деревне». В одной функции они выступают там, где писатель дает сатирическую характеристику господ, в другой — при описании быта крестьян, там, где Григорович стремится создать возможно более широкое, эпическое полотно народной жизни. Есть в «Деревне» главы и эпизоды, представляющие собою, по существу, самостоятельные очерки, характеризующие разные стороны быта крепостной деревни Тульской губернии. Часть этих очерков носит подчеркнуто «деловой», информационный характер, в некоторых же, напротив, писатель пользуется сказом, ведет авторскую речь стилизованным, приближенным к народной речи языком, стремясь придать этим очеркам народно-поэтический колорит.

Так, Григорович стремится с разных сторон подойти к созданию эпического стиля, который дал бы ему возможность изобразить быт деревни широко и полно. Характерно, что обращение к эпическому стилю в творчестве Григоровича совпадает с демократизацией тематики, с углублением психологического анализа, примененного к герою из народа. В «Деревне», рисуя образ героини с неясными устремлениями и темным сознанием, Григорович не передает прямо ни хода ее мыслей, ни самой ее речи. Писатель не навязывает Акулине сложных рассуждений, сознательной «рефлексии». Чтобы прояснить ее душевное состояние, ее смутные, но страстные стремления и мечты, он воспользовался эпитафиями. Каждой главе он предпослал эпитаф из русской народной песни или стихотворения Кольцова, раскрывающий переживания, типичные для простолюдина вообще и подспудно, не всегда осознанно, пробуждающиеся в Акулине под влиянием описанных в повести событий.

Сам Григорович не сразу осознал новизну своего опыта и его принципиальное отличие от привычной «физиологической», очерковой литературы. Он назвал «Деревню» «рассказом». Однако впоследствии, обратясь к воспоминаниям о начале своего творческого пути, писатель понял, как далеко он отошел в «Деревне» от очерка, и рассматривал это произведение как повесть. «Успех ее («Деревни», — Л. Л.), благодаря, вероятно, новизне предмета (до того времени не появлялось повестей из просто-народного быта), превзошел мои ожидания...», — утверждал он.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Д. В. Григорович, Избранные произведения, Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 26.

<sup>6</sup> Д. В. Григорович. Литературные воспоминания, стр. 160.

В 1847 году Григорович написал повесть «Антон-Горемыка». В этой повести он закрепил достижения, начало которым было положено в «Деревне», и в значительной степени преодолел недостатки, присущие ей.

Работу над повестью «Антон-Горемыка» Григорович рассматривал как продолжение дела, начатого им в пору первого обращения к изучению жизни деревни и написания первой деревенской повести. Демократически настроенная литературная среда оказывала влияние на Григоровича, побуждая его последовательно идти по пути обличения темных сторон жизни крепостной деревни, по пути утверждения духовного превосходства крестьянства над его обидчиками.

«Повесть мою предназначал я для „Современника“; перед отъездом моим в деревню и потом письменно Некрасов настойчиво выражал желание, чтобы я печатал ее у него в журнале», — вспоминал писатель.<sup>7</sup>

В сознании Григоровича, на склоне лет, когда он писал свои мемуары, «Антон-Горемыка» не случайно переплелся с неточными и неясными воспоминаниями о кружке Петрашевского, многие члены которого были его друзьями. Духом беспощадного отрицания крепостничества, гневным протестом против всех форм угнетения человека проникнута эта повесть, сразу привлекающая к себе внимание прогрессивно настроенных читателей. «Ни одна русская повесть не производила на меня такого страшного, гнетущего, мучительного, удушающего впечатления: читая ее, мне казалось, что я в конюшне, где благонамеренный помещик порет и истязует целую вотчину — законное наследие его благородных предков», — писал Белинский.<sup>8</sup>

Если в «Деревне» главной героиней являлась крестьянка, а помещики, их интересы, выгоды и прихоти рисовались лишь постольку, поскольку они оказывали влияние на положение и судьбу крепостной, в повести «Антон-Горемыка» помещик вообще находится за сценой.

Однако конфликт, на фоне которого разворачиваются внешне незначительные повседневные события, показанные в повести, тот же, что в «Деревне». Антагонизм между помещиками и крестьянами, насилие господ над крепостными — вот фон и содержание тех «частных» столкновений, переживаний и эпизодов, которые составляют сюжет повести. Хотя все действие разворачивается в крестьянской среде, выходя за ее пределы лишь в том случае, когда герой приходит в непосредственное столкновение с Никитой Федоровичем — бывшим лакеем, приобретшим вместе с доверием барина и должностью управляющего власть над крестьянами, противопоставление помещика и крестьянина, их положения, судьбы и нравственных воззрений — является идейной основой произведения, источником авторской патетики, характерной для него.

В неравной борьбе крестьянина с помещиком, который выступает как сила, сосредоточивающая и проводящая в движение обстоятельства, неблагоприятные для крепостного мужика, раскрывается существо характерных для русского общества этого времени отношений; то обстоятельство, что образ помещика возникает в повести лишь через условия жизни крестьян его древние, не снимает конструктивного значения этого образа. Помещик характеризуется достаточно определенно через его губительное влияние на судьбу крестьян. Не случайно Белинский в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» пишет о владельце Троскина как о законченном общественном типе. Однолинейность возникающего в сознании читателей образа помещика отражала сознательную тенденциозность произведения, глубокую убежденность писателя в том, что «общественная функция» дворянства — сословия, ответственного за крепостнические

<sup>7</sup> Там же, стр. 173.

<sup>8</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. XII, 1956, стр. 445.



порядки, — исключает возможность иного отношения к нему, чем суровое осуждение.

Этот подтекст придавал большую, эпическую значимость обыденной истории, рассказанной в повести, и фигуре ее героя — простого, темного крестьянина.

Даже по сравнению с «Деревней», сюжетная основа которой была крайне не сложна, сюжет «Антон-Горемыки» представляется предельно простым. Писатель не рисует жизненного пути своего героя. Содержанием повести является один эпизод из жизни крепостного, эпизод крайне прозаический, обыденный и мелкий сам по себе, но решивший судьбу человека. Пропажа худой крестьянской лошаденки, которую ограбленный и затравленный хозяин готов продать, чтобы расплатиться с гнетущими его долгами и податями, закрывает перед ним пусть и иллюзорно мерещившийся ему выход из безнадежного положения. В безвыходном положении разоренного Антона Григорович сумел воплотить судьбы миллионов крестьян закабаленной, вымирающей деревни. Без смягчения и прикрас он показал драматизм деревенского быта, пронизанного жестокими противоречиями, непримиримым антагонизмом между помещиками и крестьянами.

Герой «Антон-Горемыки» — рядовой крестьянин. Автор не стремится показать в его лице какую-то исключительную натуру, выделить его из крестьянской среды. Правдиво рисуя темноту и забитость скромного и бедного мужика, писатель умеет раскрыть глубокий общественный смысл борьбы своего героя с невзгодами, которые обрушиваются на него, и показать присущие человеку из народа высокие нравственные качества, бесконечно поднимающие его над угнетателями.

То обстоятельство, что Григорович подчеркивает кротость, незлобивость своего героя, не ослабляло, а усиливало обличительный смысл произведения, так как бедняк Антон рисовался писателем на грани отчаянного сопротивления, энергичной борьбы с угнетателями, поставившими его на край гибели. В повести «Антон-Горемыка» нашла свое отражение та напряженная, глухая борьба, которая назревала в деревне конца 40-х годов и о которой Белинский в июле 1847 года писал Гоголю, напоминая ему, что жестокость противоречий между помещиками и крепостными «чувствует даже само правительство (которое хорошо знает, что делают помещики со своими крестьянами и сколько последние ежедневно ржут первых)...»<sup>9</sup>

Григорович первоначально закончил свою повесть закономерно вытекающим из всего ее содержания эпизодом: возмущенные произволом крестьяне восстают, сжигают дом управляющего и бросают его самого в огонь. Однако с таким окончанием повесть не была пропущена цензурой. Числившийся официальным редактором «Современника» А. В. Никитенко воспользовался своими связями в цензуре и, переделав конец повести, помог провести ее через цензуру. Только это спасло повесть от цензурного запрета.

После выхода повести «Антон-Горемыка» Белинский счел необходимым подчеркнуть, что не в очерках быта, не в описаниях главное достижение Григоровича, что в его крестьянских повестях рождается новый стиль, резко отличный от стиля «физиологических» очерков.

«Григорович, — писал критик, — посвятил свой талант исключительно изображению жизни низших классов народа... Он... постоянно держится на почве хорошо известной и изученной им действительности; но его два последние опыта „Деревни“... и в особенности „Антон-Горемыка“... идут гораздо дальше физиологических очерков. „Антон-Горемыка“ —

<sup>9</sup> Там же, т. X, стр. 213.

больше, чем повесть: это роман, в котором всё верно основной идее, всё относится к ней, завязка и развязка свободно выходят из самой сущности дела. Несмотря на то, что внешняя сторона рассказа вся вертится на пропаже мужицкой лошаденки; несмотря на то, что Антон — мужик простой, вовсе не из бойких и хитрых, он лицо трагическое, в полном значении этого слова. Эта повесть трогательная, по прочтении которой в голову невольно теснятся мысли грустные и важные. Желаем от всей души, чтобы г. Григорович продолжал идти по этой дороге, на которой от его таланта можно ожидать так многого».<sup>10</sup>

Таким образом, констатируя успех Григоровича в области повести, Белинский предвидел дальнейшее движение его творчества — от повести к роману.

Критик отметил черты своеобразия романа из народной жизни, приметы которого он находил в повести «Антон-Горемыка»: непосредственно вытекающий из существа отношений, господствующих в обществе, сюжет, простой и типичный для повседневной жизни народа, герой, лишенный внешних атрибутов значительности, реальный и «массовый», но подлинно трагический, в силу того, что его судьба едина с судьбой народа, составляющей главный предмет размышлений передовых людей эпохи.

## 2

В конце 40-х и в первой половине 50-х годов пути развития романа и драмы во многом совпадали. Вскоре после появления первых повестей из народной жизни возникает и одерживает одну блестящую победу за другой, завоевывая сцену, драматургия Островского, основным содержанием которой в это время являются поиски и утверждение на сцене положительного народного характера, провозглашение ценности и значимости интересов, чувств и мыслей «маленького» человека.

Успех пьес Островского «Бедная невеста», «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок» открыл путь другим пьесам, рисующим быт и переживания простых русских людей. Одним из последователей Островского, предпринявшим попытку создать драматургию на основе крестьянского быта, был А. А. Потехин. Перу Потехина принадлежит и один из первых романов, главной героиней которого является женщина-крестьянка.

В отличие от Григоровича, который шел к роману от психологической повести из народной жизни, раскрывающей острые драматические противоречия действительности, Потехин обратился к народному роману от очерков и рассказов, в идиллических, мягких красках рисовавших деревенский и провинциальный помещичий быт.

В 1853 году Потехин делает попытку создать свой первый роман из народной жизни — «Крестьянка». Писатель воспользовался сюжетом, получившим широкое распространение в литературе 40-х годов: женщина, происходящая из низшего сословия, получает воспитание в более высоком кругу, приобретает навыки и потребности этого круга. Затем, возвращаясь, вследствие жизненной катастрофы, в ту среду, к которой она принадлежит по рождению, такая женщина особенно сильно страдает от всех тягот, выпадающих на долю людей низших сословий. Но в романе Потехина и эта тема звучит смягченно, приглушенно. Героиня его в значительно большей степени, чем Акулина в «Деревне» Григоровича, выделена из народной среды и противопоставлена ей. Тяготы крестьянской жизни она переносит кротко и радостно, уча других терпению. Да и вообще жизнь крестьян рисуется в романе идиллически, типические

<sup>10</sup> Там же, стр. 347.

черты крепостной деревни подменены абстрактным изображением бедного и сурового, но здорового крестьянского быта.

Там, где Потехин касается проблемы взаимоотношений крестьян с помещиками и управляющими, он идеализирует, прикрашивает эти отношения. Много страниц в романе отведено изображению идеального управляющего — немца Кнабе и его семьи, предельно справедливого обращения доброго Кнабе с крестьянами. Управляющий выступает в романе как носитель просвещения, гуманности, а воспитанная им Аннушка — как просветительница своих темных родичей. Идеальная героиня-крестьянка оказывается в романе Потехина оторванной не только от крестьянской среды, но и от русской культуры. Традиции немецкой семьи управляющего делаются для нее родными, хотя автор и трактует ее кротость, покорность и религиозность как типичные черты русского народного характера.

Демократический момент в настроениях Потехина проявился в его протесте против сословных предрассудков. Потехин доказывал, что крестьянка, выросшая в «образованной» среде и воспитанная соответствующим образом, ничем не хуже дворянской девицы. Эта мысль в годы, когда появилась «Крестьянка», не могла не восприниматься как общее место. Традиционным, банальным, по сути дела, было и построение романа. Потехин развертывает последовательно, эпизод за эпизодом, жизнь своей героини, отклоняясь от главной магистрали повествования ради характеристики второстепенных лиц. Козни отрицательных персонажей, плетущих интриги против кроткой Анны Ивановны, и добрые дела филантропов — вот обстоятельства, движущие вперед действие романа.

Обличение сословных предрассудков в «Крестьянке» было лишено политической остроты и общественной значимости. Автор игнорировал причины, породившие сословные предрассудки и способствовавшие их укоренению: полное бесправие закрепощенного народа, его нищету и жестокий антагонизм между крестьянами и господами. Морализуя, поучая помещиков быть справедливыми, гуманными по отношению к крестьянам, писатель рисовал крестьян в виде «младших братьев», покорных, смиренных и признающих авторитет господ. В изображении крестьян, которое давал Потехин, не было того высокого лиризма, того преклонения перед народом, которым характеризовались «Записки охотника» или повести Григоровича конца 40-х—начала 50-х годов.<sup>11</sup>

### 3

Роман Григоровича «Проселочные дороги» (1852) появился в разгар правительственной реакции, в эпоху, когда А. В. Дружинин, высказывавшийся за пересмотр положений критики 40-х годов, писал: «... сатирический элемент... не способен быть преобладающим элементом в изящной словесности, ... наши беллетристы истощили свои способности, гоняясь за сюжетами из современной жизни».<sup>12</sup>

Творчество Григоровича начала 50-х годов в значительной степени утратило ту лирическую и драматическую напряженность, тот жестокий пафос, которым были проникнуты его первые деревенские повести, выразившие решительное нежелание передовых людей 40-х годов мириться

<sup>11</sup> Характеристика позднейших романов А. А. Потехина дается в статье: С. В. Касторский. Писатель-драматург А. А. Потехин. — «Из истории русских литературных отношений XVIII—XX веков». Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 178—180.

<sup>12</sup> «Современник», 1850, т. XXI, отд. VI, стр. 81.

с крепостническими порядками. В деревенских повестях 50-х годов Григорович отошел от острых проблем современности, сатирическое перо свое он в это время направлял не против помещиков, а против мира петербургской золотой молодежи и ее неловких подражателей из чиновничьей среды.

Очевидно, учитывая в какой-то мере изменение позиции Григоровича, Краевский обращался в эти годы к нему с письмами, призывавшими писателя «бросить Антонов-Горемык», перестать изображать «зипуны» и обратиться к жизни «общества».<sup>13</sup>

Однако, обратившись в своем первом романе к жизни помещного дворянства, Григорович не стал его певцом. В этом романе, появившемся в год смерти Гоголя, Григорович проявляет себя как писатель гоголевского направления, сознательный последователь великого сатирика. С первых же страниц романа Григорович заявляет о своем сознательном и сатирическом подходе к изображаемому дворянскому быту, полемизирует со светской повестью и принятой в произведениях этого жанра манерой изложения.

«Есть еще повести, — заявляет писатель, — в которых преобладает так называемый анализ, повести, имеющие целью знакомить большую частью с блестящим кругом, которые можно назвать... повестями пусто-прозрачно-психологического содержания. Их писать очень легко... „Действие происходит в будуаре или на балконе каменноостровской дачи... Подле открытого окна сидит героиня — графиня или княгиня... Дверь открывается: является молодой человек задумчивого вида. Он лев с головы до пяток... Горький опыт паркетной жизни поселил в нем разочарование: он холоден, спокоен; но много еще огня таится под его новомодным жилетом“».<sup>14</sup>

Григорович отказывается от изображения «паркетных драм» и утонченной психологии посетителей и хозяев салонов и будуаров, он утверждает, что роман его будет лишен интриги, «как ее обыкновенно принимают, то есть в смысле любовной интриги».<sup>15</sup> «Да, в предлагаемом романе решительно нет энергического характера, нет интриги, и — что всего хуже — представьте, о мой почтенный читатель! — интриги не будет до самого конца», — заявляет Григорович (III, 127). Далее автор поясняет, что речь идет о любовной интриге. С ее узкой и искусственной, хотя подчас и увлекательной, стези он намеренно уводит свой роман.

Сюжетное развитие и композиция романа Григоровича является как бы практическим осуществлением теоретических положений, выдвинутых Гоголем в «Театральном разезде»: «Всё изменилось давно в свете. Теперь сильней завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы ни стало, другого, отмстить за пренебрежение, за насмешку».<sup>16</sup>

Григорович делает основным содержанием романа «Проселочные дороги» борьбу мелкого честолюбия и тщеславия провинциальных помещиков. Говоря о чувствах, которыми движимы главный герой романа Аристарх Федорович Балахнов и его соперники на дворянских выборах, Григорович повторяет выражения Гоголя. Он пишет об «арене честолюбия, именуемой выборами», о своем герое сообщает:

---

<sup>13</sup> Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Фонд № 222, ед. хр. № 10.

<sup>14</sup> Д. В. Григорович, Полное собрание сочинений, т. III, изд. 3-е, СПб., 1896, стр. 128—129. Все последующие ссылки на это издание (I—XII, 1896) даются в тексте.

<sup>15</sup> Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1949, стр. 142.

<sup>16</sup> Там же.

«В душе его зароились тогда самые жгучие и честолюбивые надежды. Имея на стороне своей большую часть соседей, он мог смело надеяться быть выбранным предводителем дворянства.

«Чтобы вернее достичь своей цели, Аристарх Федорович позаботился изменить обыкновенный свой образ жизни; следовало теперь зажить так, чтоб ослепить, закружить. . . весь уезд» (26).

Композиция романа Григоровича в полной мере обнаруживает зависимость писателя от Гоголя. На факт сознательного следования автора «Проселочных дорог» традиции «Мертвых душ» Гоголя указывалось в научной литературе. Так, Н. И. Пруцков отметил зависимость некоторых сторон характеристики главного героя «Проселочных дорог» от образов Чичикова (интриганство Балахнова) и Хлестакова (попытка «сыграть роль чином выше собственного»).<sup>17</sup>

Следует добавить, что целый ряд частных и отдельных эпизодов романа представляет собою как бы прямой сколок с «Мертвых душ». Уже самая первая фраза «Проселочных дорог» вводит нас в «гоголевскую» атмосферу:

«В одно прекрасное майское утро... ехал тарантас, запряженный тремя клячами. Нельзя наверное определить, в какой полосе совершалось это достопримечательное событие; проселок терялся с обоих концов бог весть куда; легко могло статься, что он начинался у Оренбурга и, цепляясь, как водится, с другими проселками, пропал у прусской границы» (5).

Начиная так роман, писатель не мог не отдавать себе отчета в том, что читатель неизбежно вспомнит странствующую бричку Чичикова. Этот зачин, необходимость которого не диктовалась сюжетным развитием (первые главы романа описывают события, происходящие в имении Балахнова), был выбран не случайно. Самый замысел романа и отражающее этот замысел заглавие «Проселочные дороги» были навеяны поэмой Гоголя и идущей от нее традицией (см. «Тарантас» В. А. Соллогуба). Изображение метаний Балахнова, его адептов и противников по проселочным дорогам уезда и губернии, их приключений в столице и попытка через повествование об этих интригах и приключениях характеризовать местную Россию в целом — представляло собою развитие и своеобразное преломление идей и приемов, разработанных Гоголем. Знаменитая заставка Г. Г. Гагарина к «Тарантасу» Соллогуба, которую столь высоко оценил Белинский<sup>18</sup> (бесконечная проселочная дорога, выющаяся между полей, и облако пыли, летящее за тройкой), могла бы в равной мере иллюстрировать «Проселочные дороги» Григоровича.

Обрисовка народных образов в «Проселочных дорогах» Григоровича подчинена задаче создания типа предприимчивого, бодрого, несмотря на крепостнический гнет, простолюдина, не теряющего своего достоинства в обстановке произвола и рабства. Григорович пытался дать своеобразный ответ на вопрос, выдвинутый впервые в литературе Тургеневым и затем привлекавший внимание писателей, среди них Писемского в особенности.

Белинский, как известно, высоко оценил общественное значение образа Хоря из рассказа Тургенева. Критик писал о нем: «Хорь, с его практическим смыслом и практической натурой, с его грубым, но крепким и ясным умом... — тип русского мужика, умевшего создать себе значущее положение при обстоятельствах весьма неблагоприятных».<sup>19</sup> Народные типы, созданные Тургеневым в «Хоре и Калиныче», дали осно-

<sup>17</sup> «Ученые записки Грозненского гос. педагогического института», филологическая серия, вып. I, 1945, стр. 35.

<sup>18</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, 1955, стр. 8.

<sup>19</sup> Там же, т. X, стр. 346.

вание Белинскому заявить об авторе этого очерка, что он «зашел к народу с такой стороны, с какой до него к нему никто еще не заходил».<sup>20</sup>

Идя по стопам Тургенева, Григорович в первом романе вносит новые черты в изображение народа по сравнению со своими повестями 40-х годов. Доброта, справедливость, стихийная поэтичность природы, которыми он наделял в повестях своих героев из народа, дополняются в романе мужеством, деловитостью, способностью ориентироваться в любых условиях и действовать смело и решительно. Несмотря на то, что образы Ивана, Глафиры, Калины в романе отодвинуты как бы на второй план, их значение никак нельзя считать второстепенным.

Не случайно один из самых ярких эпизодов первой части романа — описание торжественного обеда и праздника в имении Балахнова, во время которого со всей очевидностью выявляется пошлость, лицемерие и тунеядство хозяина и гостей, Григорович заканчивает поэтическим аккордом: «Свет луны, проникавший в окно, позволял, однако ж, ясно различать Калину, спавшего подле своей работы, обвернутой простынею и прислоненной к стенке. Окинув веселым взглядом старого маляра, Иван и его возлюбленная покинули людскую, и долго еще потом можно их было видеть гулявших, при свете месяца, по пустынным и тихим аллеям барского сада» (149), тем самым аллеям, разумеет Григорович, где, за несколько часов до того, разыгрывались пошлые сцены ловли богатого жениха помещичьими дочками, гуляли Балахнов и его гости, занятые мелкими интригами, одержимые злобой и завистью.

Отношение к простым людям, к слугам и крестьянам выступает в романе как критерий оценки человека. Гордый своим старинным родом, столбовой дворянин Балахнов и выскочка Бобохов, стесняющийся своего купеческого происхождения, в равной мере чужды окружающим их и работающим на них простым людям. Один из них глубоко безразлично и хищнически относится к своим крестьянам, другой — жестоко и нарочито пренебрежительно.

Из помещичьей среды Григорович выделяет и сочувственно рисует только двух лиц — беспоместного, обедневшего дворянина Карачаева и жену Балахнова Лизавету Семеновну. О Лизавете Семеновне автор романа говорит, что она «принадлежала к числу тех тихих и сердечных женщин, для которых вся жизнь, всё счастье — подле родного очага, в тесном кругу родных и детей, ... не было малейшего сродства между нею и обществом, которым любил окружать себя Аристарх Федорович» (15).

Старая крепостная няня, заботливо пекущаяся о ее детях, ближе сердцу Лизаветы Семеновны, чем многочисленные соседи помещики, наполняющие дом Балахнова, разжигающие его тщеславие и тайно злорадыствующие при его неудачах.

Лизавета Семеновна далека от интересов, страстей и развлечений своей среды. Григорович стремится показать, что в ней нет ничего, что характерно для барыни, она прежде всего — женщина, мать; ложные чувства, которыми одержимо ее окружение, чужды ей. Для Балахнова семья — средство придать себе как можно больше веса в обществе, и он не задумываясь пожертвует спокойствием жены и благосостоянием детей ради своих честолюбивых замыслов; отношение Окатова к жене определяется тем, что она урожденная княжна Жирофле-Никитская, сына он любит и балует как наследника, а нелюбимые дочери растут в его доме как сироты; хорошенькая, молодая помещица Кошкина «обожает» мужа и презирает выскочку Бобохова, однако автор острым пером сатирика вскрывает тайную подоплеку чувств этой «приятной во всех отношениях»

<sup>20</sup> Там же.

дамы, жестоко досаждующей на то, что богатый жених появился на горизонте слишком поздно.

Лизавету Семеновну занимает воспитание и образование детей, затрудненное бессмысленными тратами и черствостью мужа; она верна в дружбе и любви. Мерилом высокого строя души Балахновой автор считает то обстоятельство, что в ней нет черт барыни и крепостницы: «...каждому, мало-мальски наблюдательному человеку сделалось бы очевидным, что наружные признаки барыни были ей невыносимо тягостны и появлялись, как неизбежная дань требованиям Аристарха Федоровича...» (15).

Человечность и простота присущи и другому герою романа — Карачаеву, который отвечает на показную, продиктованную корыстными интересами любезность Балахнова искренней, самоотверженной дружбой. «Свободный» от имущества и хозяйства, Карачаев относится пренебрежительно к благам жизни. Личные его потребности крайне не велики, а к богатству он не стремится. Сословные предрассудки чужды ему так же, как и алчность. К своему слуге Ивану он относится по-дружески, принимает живое участие в его судьбе.

Обилие сатирически очерченных социальных типов, которым индивидуальный характер придается одной определяющей чертой, сочетание сатирического, юмористического и сентиментально-лирического плана повествования в «Проселочных дорогах» свидетельствует об усвоении автором некоторых сторон творческой манеры Диккенса, романы которого делались известными в России сразу после их появления в английской печати и пользовались огромной популярностью у передовой части русской читающей публики. С традициями другой, широко популярной в России 40—50-х годов романистки Ж. Санд соотносится линия романа, рисующая положение Лизаветы Семеновны и ее отношения с мужем. Правда, эта тема имеет в романе второстепенное значение и не получает затем развития в дальнейшем творчестве писателя. Но определяющей, главной традицией, на которую опирался Григорович в «Проселочных дорогах», безусловно остается традиция Гоголя, следование по стопам которого имело принципиальное значение в начале 50-х годов, когда, как уже отмечалось выше, ряд критиков выступил с отрицанием сатирических тенденций гоголевского направления, а в литературе чрезвычайно оживилась дворянская беллетристика, апологетически описывавшая жизнь дворянских салонов и усадеб (Евгения Тур, М. В. Авдеев и др.). Роман Григоровича разоблачал «сов», «коршунов» и «сорок», изображенных «голубками» в романах Евгения Тур и повестях М. Авдеева.<sup>21</sup>

#### 4

«Проселочные дороги» были первым опытом Григоровича-романиста. Однако не этот, а следующий роман Григоровича «Рыбаки» (1853) принес ему как романисту ту прочную известность, которую как повествователь Григорович завоевал «Деревней» и «Антоном-Горемыкой».

В статье «О романе из народной жизни в России» (1857) А. И. Герцен оценил появление романа «Рыбаки» как «новую фазу народной поэзии», признак «больших перемен в направлении умов». «И весьма примечательно, — писал Герцен, касаясь вопроса о значении романа из народной жизни и «Рыбаков» как одного из первых удачных его образцов, — что этот роман — отнюдь не пастушеский или идиллический, а вполне реалистический, написанный в патриархальном духе и преисполненный симпа-

<sup>21</sup> Так определял Чернышевский героев Авдеева в статье «Роман и повести М. Авдеева». — Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II, Гослитиздат, 1949, стр. 218.

тии к крестьянину, — следует непосредственно за романом проницания, протеста, а быть может, и ненависти». <sup>22</sup>

Значение «Рыбаков» в истории русского романа Герцен усматривает в том, что «роман „Рыбаки“ подводит нас к началу неизбежной борьбы... между „крестьянским“ и „городским“ элементом, между крестьянином-хлебопашцем и крестьянином — фабричным рабочим». <sup>23</sup> И хотя в понимании этой новой для русской литературы темы не только Григорович, но и Герцен допускали серьезные ошибки, отдавая, в условиях крепостной России 50-х годов, патриархальному крестьянину предпочтение перед новым, еще плохо известным им «городским» элементом, всё же самая тема, поставленная Григоровичем, реалистический анализ в его романе широкого круга вопросов, связанных с процессами предреформенного развития русской деревни, имели огромное значение для настоящего и будущего русской литературы.

«Рыбаки» появились в разгар горячих споров между славянофильской, либеральной и демократической критикой по вопросу о русском национальном характере и о возможностях создания народного романа. Спор этот был вызван тем, что в конце 40-х—начале 50-х годов тема народа привлекала к себе все более пристальное внимание передовых русских писателей. Либерал П. В. Анненков в статье «По поводу романов и рассказов из простонародного быта» (1854) признавал, что от крестьянской повести 40-х годов ведет прямой путь к роману из народной жизни, но отрицал плодотворность этого пути. По мнению Анненкова, народная жизнь настолько однообразна, а душевный мир крестьянина столь прост, что не может дать достаточного материала для крупного произведения.

Григорович по-своему решает проблему «народного романа», создавая семейный роман из крестьянской жизни. Главной фигурой романа является рыбак Глеб Савинов, образ которого, будучи очерчен в полном соответствии с бытовым правдоподобием, носит эпический характер, представляет собою воплощение физической и духовной мощи народа.

Глеб Савинов резко отличается от образов крестьянских повестей Григоровича 40-х годов. Мягкость, чувствительность и поэтическая восприимчивость чужды этому сильному и суровому человеку, вся жизнь которого проходит в жестокой борьбе с природой. Образ Глеба Савинова представляет собою разработку того энергичного, стойкого в борьбе с обстоятельствами народного типа, который можно кратко обозначить именем героя Тургенева — Хорь. Пользуясь приемом, близким к тому, которым воспользовался Тургенев в «Хоре и Калиныче», — сопоставлением двух различных характеров, — Григорович подчеркивает эпическую величавость, значительность своего героя даже по сравнению с крошечным, детски-простодушным и исполненным собственного достоинства стариком Кондратием. Подобно тому как Тургенев сближал Хорю с лучшими умами и наиболее сильными характерами человечества (Сократ, Гете, Петр I) и тем самым подчеркивал масштаб его личности, Григорович заявляет о своем герое-крестьянине, что его «умный, широкий лоб», «орлиный нос», «смелый, бойкий взгляд» и все черты его лица свидетельствовали о силе характера и о «присутствии живых, далеко еще не угаснувших страстей», что он мог бы «удачно служить моделью для изображения древнего римлянина» (V, 237).

Характеристика Глеба Савинова лишена той однолинейности, однотонности, которая присуща многим образам Григоровича. В отличие от

---

<sup>22</sup> А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. XIII, Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 170.

<sup>23</sup> Там же, стр. 178.



других героев его произведений, которые даются писателем под знаком одной, основной черты своего характера, доминирующей над всеми другими их особенностями и определяющей всю линию их поведения, Глеб Савинов выступает во всей сложности и противоречивости своего сильного и своеобразного характера, сложившегося под влиянием суровой трудовой жизни.

Эта особенность характеристики проявляется уже в начале романа при появлении героя и описании его внешности. обстоятельные описания внешности героев, обстановка их жизни и поэтические картины природы (природа принадлежит к важнейшим факторам быта, поскольку речь идет о крестьянстве), которыми изобилуют романы Григоровича, говорят о живой связи этих романов с очерково-описательной традицией. При появлении Глеба Савинова Григорович характеризует его и тем, как воспринимает его фигуру пришедший проситься в его дом бедняк, и тем, какое впечатление могла бы произвести его внешность на постороннего наблюдателя в разные моменты его жизни:

«Аким поднял глаза и тут же остановился, увидев в воротах грозную фигуру Глеба Савинова. . . То был рослый, плечистый мужик, с открытым, румяным лицом, сохранившим энергическое, упрямое, но далеко не грозное выражение. Черты его были строги и правильны; но они как нельзя более смягчались большими светло-серыми, быстрыми глазами, насмешливыми губами и гладким, необыкновенно умным лбом. . . Наружность его принадлежала скорее весельчаку, чем человеку сурового, несообщительного нрава. Со всем тем стоило только взглянуть на него в минуты душевной тревоги, когда губы переставали улыбаться, глаза пылали гневом и лоб нахмурился, чтобы тотчас же понять, что Глеб Савинов не был шутилой десятка» (118—119).

Повествуя об обстоятельствах жизни Глеба Савинова и его семьи, о тяжелых жизненных испытаниях и обычных трудовых буднях, пережитых рыбаком в течение многих лет, Григорович развертывает перед читателем характер своего героя в разных его проявлениях. Высокие, благородные свойства его души, мужество, справедливость, человечность, трудолюбие, твердость писатель рисует в их слитности с «грубой оболочкой», не менее характерной для личности Савинова, чем богатая одаренность его натуры. Предвзятости, суровое обращение с домашними и батраками, расчетливость, доходящая порой до жадности, — все эти черты неотделимы от образа жизни старого рыбака и окружающего его быта. Не только не обходя бытовые мелочи, но порою сознательно сосредоточиваясь на них, Григорович нигде не отступает от эпического тона повествования, не снижает представления о масштабе личности своего героя, о значительности его фигуры, как бы олицетворяющей собой народ. Эта особенность тона рассказчика ясно выступает, когда мы сравним характеристики, данные в романе бедному Акиму, и эпизоды, касающиеся этого героя, с теми частями романа, где речь идет о Глебе Савинове.

Бедный, разоренный крестьянин, ставший бездомным батраком, дается в романе явно сниженно. Всё повествование о нем проникнуто иронией, автор солидаризируется с «крепким хозяином» Савиновым, подтрунивающим над Акимом и уверенным, что мужика разоряют прежде всего его собственные пороки. В этом отношении автора к образу бедняка выразился характерный для эпохи «мрачного семилетия» отход Григоровича от наиболее острых проблем современности. Писатель отвлекается от самого болезненного и самого характерного для времени явления — от крепостного права и народных бедствий, сопряженных с ним. Страстный обличитель крепостничества, беспощадно терзавший своих читателей жестокими описаниями страданий поработенного народа, как бы перестает замечать крепостное право и порожденные им трагедии.

В качестве объекта описания он избирает быт свободных от крепостной зависимости рыбаков. Однако, оставаясь верным своему принципу изображения действительности, тщательно изучая и наблюдая жизнь, он и здесь, несмотря на ограничение, которым он очертил круг своих наблюдений, раскрывает важные стороны современного положения народа.

Роман «Рыбаки» по замыслу писателя более «эпичен», чем предшествовавшие ему повести и роман «Проселочные дороги». Обильное включение в него очерков этнографического характера, прямых описаний быта, ремесел и промыслов населения северной части Тульской губернии, обычаев, обрядов и поверий, бытующих в среде рыбаков, неторопливость повествования, авторская речь, переходящая иногда в сказ, — все эти особенности романа сообщали ему характер своеобразного эпоса народной жизни, взятой не столько в ее социально-исторических, «временных», сколько в ее наиболее устойчивых и постоянных, «вечных» определениях.

При всей своей бытовой конкретности центральный образ романа — образ рыбака Глеба Савинова — тоже был подчинен своеобразному эпическому стилю, стремлению создать монументальную, обобщенную фигуру, поэтическое воплощение представителя народа.

Образ Глеба Савинова произвел большое впечатление на современников. Герцен, стоявший в 50-х годах еще на позиции дворянской революционности, усматривал в Глебе с его «суровым, сильным характером» идеальное выражение лучших качеств русского крестьянина, сложившихся в условиях общинной собственности на землю. Герцен утверждал, что торжество социалистического принципа станет в России возможным тогда, когда индивидуальный протест одиночек дворян (выраженный, по его мнению, в образе Ленского) соединится со стихийным коллективизмом Глеба Савинова, представителя «циклопической расы крестьян-рыбаков».<sup>24</sup>

Силу Глеба Савинова и весь смысл его жизни составляет мужественная борьба с природой, героический, неустанный, самоотверженный труд во имя жизни и существования семьи. Григорович раскрывает красоту и величие труда, обуздывающего непокорную и мощную природу, обаяние характеров и отношений, возникающих в процессе этого труда. Идеализируя патриархально-семейные традиции, он вместе с тем правдиво показывает, что патриархальность Глеба Савинова не соответствует уже новым условиям жизни, что старый бытовой уклад отступает перед отношениями, порожденными новой эпохой. В романе даны и реальное оправдание, и объяснение консерватизма Глеба Савинова.

Неравная борьба с природой при помощи почти первобытных орудий труда, тяжелый опыт многих поколений учил крестьян-рыбаков, что, только сплотившись, собрав все свои силы, направив всю свою волю на совместный труд и беспрекословно подчинившись интересам семьи и воле старшего и наиболее опытного ее члена, они могут добиться сносного существования, обеспечить себя и своих детей. Новые орудия и новые методы организации труда вызывают недоверие у самых умных, опытных и проникательных рыбаков, таких, как Глеб Савинов, так как эти орудия в руках богатеев превращают работников в бесправных и нищих батраков. Сыновья Глеба Савинова убедительно доказывают нерентабельность работы по-старому, однако, отделившись от отца и став наемными работниками у богачей из рыбацких слобод, они ничего не выигрывают.

В «Рыбаках» Григорович впервые выдвинул тему борьбы за существование как основу драматического стержня романа из народной жизни. Драматизм напряженной борьбы за жизнь и благополучие семьи, борьбы.

<sup>24</sup> Там же, стр. 180.

окрашенной любовью к суровой природе родных мест, к дому, к привычной работе, к детям, ради которых совершается ежедневный подвиг тяжелого, подчас героического труда, трагедия вечной необеспеченности, страха разорения, который неотступно преследует труженика, и, наконец, самое разорение, на пороге старости, когда силы оставляют человека и работа делается непосильной, — вот трагедийные черты, лишаящие эпопею Григоровича подлинного спокойствия, роднящие ее с глубоко эмоциональными повестями писателя конца 40-х годов. «Извечная» трагедия крестьянской семьи, как бы отвлеченная от условий крепостной действительности, здесь обретает некоторые характерные для эпохи признаки. Разрушение патриархально-семейных устоев рисуется на фоне роста новых, капиталистических отношений, которые заставляют старших сыновей Савинова покинуть родной дом, делают хозяином положения во всей округе темного дельца, трактирщика Герасима и вторгаются в дом старого рыбака в виде развращенного фабрикой батрака Захара. Григорович подробно, в очерковой манере, рассказывает о развитии промышленности в крае, однако в самом действии романа фабрика и «фабричные» выступают лишь как фактор, развращающий, растлевающий народ. Падению народной нравственности, по мнению Григоровича, фабрика способствует потому, что фабричный труд отрывает человека от благотворно действующей на него природы, приучает к поискам наиболее выгодной и легкой работы, а главное — лишает его семьи, бросает в фабричные бараки, где в грязи и тесноте ютятся массы вольнонаемных рабов, лишенных маломальски приемлемых бытовых условий. Носителем «глетворного аморализма» фабричных в романе является Захар. В обрисовке Захара, так же как и в характеристике Григория и некоторых других персонажей романа, сказался новый для творчества Григоровича, но широко примененный им здесь принцип типизации.

Писатель исходит из представления о том, что кротость, мягкость и доброта сочетаются в народном типе с удалью и хищностью. Эти свойства присущи разным людям, и Григорович как бы делит ряд образов своего романа по их принадлежности к «кроткому» или «хищному» психологическому типу. Таким образом, у него проявляется предвзятый, метафизический взгляд на человеческую психологию, вследствие чего в ряде случаев он отвлекается от социальной природы характеров и приписывает своим героям врожденные, раз навсегда данные качества. Через весь роман проходят два героя — младший сын Глеба Ваня и приемыш Григорий — сперва мальчишки, потом юноши, потом зрелые мужи. Григорий является разрушителем семьи, Ваня — ее хранителем. С первых страниц романа Григорович дает почувствовать, что характеру Вани свойственна «типичная» для патриархального крестьянства кротость, а что Григорий — «хищник». Достойный преемник Глеба Савинова, воспитанный в традициях крепкой патриархальной семьи, Ваня является послушным сыном, трудолюбивым работником, почтительным другом старика-соседа и его дочери Дуни. Он отговаривает отца от намерения сдать в солдаты Григория вместо него, ссылаясь на то, что «воля божья», чтобы по очереди шел он, сын Савинова, а не сирота-воспитанник. Ваня уступает свою невесту Дуню Григорию, которого она любит.

Григорий, незаконный сын непутевого горемыки Акима и легкомысленной солдатки, попавший в семью Савинова уже озорным и злым мальчиком, с самого детства не обнаруживает ни к кому сердечной привязанности. Когда умирает Аким, Ваня плачет, жалея Акима, а Григорий огорчается, что Аким не успел ему дошить сапоги. Григорий не любит Глеба Савинова и не привязывается к его семье. Страсть Григория к Дуне, зверская и животная, сначала доводит девушку до позора, а затем делает ее несчастной, забитой и заброшенной женщиной. Эти «хищные»

черты характера Григория автор постоянно подчеркивает, описывая и его наружность.

Сравнивая своих героев, Григорович писал: «Задумчивое, прекрасное лицо молодого рыбака сохраняло такое же спокойствие, когда он говорил с Гришкой, как когда оставался наедине. Черные, быстрые взгляды приемыша говорили совсем другое, когда обращались на сына рыбака: они горели ненавистью, и чем спокойнее было лицо Вани, тем сильнее суживались губы Гришки, тем сильнее вздрагивали его тонкие, подвижные ноздри. Он сам не мог бы растолковать, за что так сильно ненавидел того, который, пользуясь всеми преимуществами любимого сына в семействе, был тем не менее всегда родным братом для приемыша и ни словом, ни делом, ни даже помыслом не дал повода к злобному чувству» (V, 226).

Встретившись с фабричным парнем Захаром, Григорий быстро сближается с ним: «... сошлись они необыкновенно скоро. Есть какое-то тайное, притягивающее сочувствие между родственными натурами. Захар был, конечно, уже зрелый плод в своем роде. Приемыш, сравнительно с ним, осуществлял только почку; но почка эта принадлежала тому же самому дереву, которое дало плод» (300).

Захар в романе характеризуется как хищник с «ястребиными глазами», развратник, вор, пьяница и негодяй. Таким образом, Григорович как бы подводит читателя к мысли, что фабрика лишь способствует развитию хищных натур, разрушающих патриархальную семью, а не порождает их. Такой натурой является, например, Григорий, никогда не бывавший на фабрике, но мечтающий о свободе от подчинения старшим в семье, о загуле, о «привольном» фабричном житье.

Кроткий, старый рыбак Кондратий говорит о Григории Глебу Савинову: «Судишь по себе, по своей душе судишь. Смотришь, и обознался: иной человек-то хищнее зверя лютого» (344).

Такой принцип изображения характеров наносил серьезный ущерб произведению Григоровича. Он свидетельствовал об идейной ограниченности писателя, в сознании которого интерес и сочувствие к положению народа уживались со страхом перед ломкой традиций, сковывающих инициативу народа, недоверием к самостоятельным поискам новых форм жизни представителями массы. Григорович до некоторой степени приближался здесь к концепции Ап. Григорьева и кружка теоретиков почвенничества из «молодой редакции» «Москвитянина». Так, например, Ап. Григорьев считал, что в русской народной среде бытуют два типа — кроткий и хищный. Кроткий тип представлялся ему более национальным, более органичным для народа.

Нечего говорить о том, сколь резко подобный принцип характеристики героев противоречит реалистической образной системе романа, как остро ощущается идеализация и схематизм в изображении отношений Вани, Дуни и Григория на фоне правдиво и глубоко раскрытой драматической судьбы Глеба Савинова.

Однако есть в образе Вани и черты, придающие ему большую значительность. Образ Вани вносит в роман лирически звучащую тему привязанности народа к родным местам, активной любви к родине человека, своими руками создающего ее богатства.

Описывая уход из дому взятого в рекруты Вани, Григорович говорит о любви простолюдина к земле, обработке которой отдали всю свою жизнь его отец, дед и все близкие. Тема эта взволнованно и ярко звучит в финале романа. Несмотря на то, что героями произведения являются рыбаки, Григорович говорит именно о любви к земле, о властном влиянии этого чувства на человека, а в заключении романа, рисуя связь этого чувства с крестьянским трудом, дает праздничную, яркую картину покоса на берегу Оки. Чувства героя, возвратившегося на родное пепелище

после длительного отсутствия, остро осознанная им любовь к родине присущи всем крестьянам. Поэтому автор не придает переживаниям Вани ничего специфически характерного для рыбака.

Роман заканчивается светлым аккордом — прекрасными описаниями природы, полей, лугов и зарослей, обрамляющих Оку. Подобные описания, по мнению Чехова, обеспечили прочное место Григоровича, как замечательного мастера слова, в русской литературе.<sup>25</sup> Русские пейзажи, увиденные как бы глазами любящего ее простого человека (Вани), заключая роман, придали ему светлое, оптимистическое звучание.

Тема органической связи простолюдина с родной землей, с ее природой, с которой он слит в своем труде и быте, проходящая красной нитью через роман «Рыбаки», стала одним из главных мотивов и второго большого романа Григоровича из народной жизни — «Переселенцы» (1855—1856). Одно из рассуждений Григоровича в романе «Рыбаки» как бы предвосхищает проблематику «Переселенцев»: «Мне довелось раз видеть, как семейство пахаря, добровольно отправляясь в плодородные южные губернии, прощалось с своим полем — жалкими двумя десятинами глинистой, никуда почти не годной почвы. Я в жизнь не видал такого страшного прощанья, таких горьких слез. Мать родная, прощаясь с любимыми детьми, не обнимает их так страстно, не целует их так горячо, как целовали мужички землю, кормившую их столько лет. Они оставляли, казалось, на этих двух нивах часть самих себя» (261—262).

Сюжет «Переселенцев» значительно проще и односложнее, нежели сюжет «Рыбаков». Не жизнь семьи на протяжении многих лет, как в предшествовавшем романе Григоровича, и даже не история одного человека, как в первой его крестьянской повести («Деревня»), а единственный эпизод из истории крестьянской семьи, правда, эпизод решительный, оказавший значительное влияние на судьбы людей, стал в «Переселенцах», как и в «Антоне-Горемыке», основой сюжета. В «Переселенцах» Григорович возвращается к выработанному им уже в повестях принципу изображения общества. Здесь, как и в его произведениях 40-х годов, Россия предстает как крестьянская и помещичья страна, раздираемая противоположностью интересов господствующего сословия и бесправных, угнетенных и униженных крестьян.

Герцен писал, что в «Рыбаках» «помещик, бурмистр, грабитель-судья, становой-убийца — всё это исчезло, всё заслонило собой весь из плоти и肌肉ов тип Глеба Савиныча, крестьянина-рыбака». В «Рыбаках» в центре находилась «жизнь крестьянина не в условиях неравной борьбы с помещиком и его деспотическими правами или с крючкотворскими притеснениями администрации», но «жизнь крестьянина в себе».<sup>26</sup> Такое относительно замкнутое изображение крестьянского быта в «Рыбаках» придавало нарисованной здесь картине эпическую цельность и законченность, но вместе с тем ослабляло социальное звучание романа в условиях острой борьбы с крепостничеством. В отличие от «Рыбаков», «Переселенцы» писались под впечатлением Крымской войны, когда вопрос о путях отмены крепостного права становился основным, самым злободневным практическим вопросом русской общественной жизни. Поэтому от замкнутого изображения крестьянской жизни «в себе», Григорович в «Переселенцах» возвращается к широкой критической картине взаимоотношений крестьян и помещиков. Если в «Рыбаках» писатель стремился дать своеобразный эпос, воспевающий величие крестьянина и поэзию его труда, то в «Переселенцах» критический анализ объективных социаль-

<sup>25</sup> А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. XIV, Гослитиздат, М., 1949, стр. 16.

<sup>26</sup> А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. XIII, стр. 178.

ных условий и противоречий крестьянской жизни доминирует над изображением ее «вечной» поэтической прелести.

Борьба крестьянина за существование, тема, занимающая центральное место в «Рыбаках», пересекается в новом романе Григоровича с вопросом о крепостническом произволе. Писатель показывает здесь, какую тяжелую борьбу с природой крестьянину приходится вести в неблагоприятных условиях, созданных для него системой крепостнических отношений. Произвол помещика лишает часто крепостного последних средств к существованию, отрывает от условий, к которым он уже приспособился и при которых он может в работе и борьбе с трудностями опереться на опыт предшествующих поколений.

Насколько значительным было единичное событие, послужившее зерном сюжета романа, можно судить хотя бы по тому, что в прокламации «Барским крестьянам», разъясняя крестьянам опасности, которыми чревато для них «Положение» 19 февраля 1861 года, Чернышевский считал необходимым прежде всего напомнить о том, что за помещиками сохраняется право произвольно переселять мужиков: «А усадьбы-то переносить? Ведь от барина зависит. Велит перенести, — не на год, а на десять лет разоренья сделает... Тошно мужику придется, коли барин по царскому указу велит на новые места переселяться».<sup>27</sup>

Рассказанная в романе Григоровича история переселения, окончательного разорения крестьянской семьи, бедствий, которые она претерпевает, и гибели ее главы глубоко драматична. Патетический элемент сильно выражен в романе, горести обрушиваются на всех членов семьи, и Тимофей, отец семьи, оказывается сломленным ими. Вместе с тем испытание, которому подвергается семейство Тимофея, раскрывает перед Катериной и ее детьми широкий, новый мир, простирающийся за околицей их родной деревни, закаляет дух переселенцев, сталкивает их с множеством новых людей, друзей и врагов, разрушает их страх перед «чужой стороной». История семьи Тимофея, переселенной в дальнюю губернию, вносит существенные коррективы в утверждение самого Григоровича, высказанное в «Рыбаках»: «Простолюдин покорен привычке: расставаясь с домом, он расстается со всем, что привязывало его к земле. Он жил в исключительной, ограниченной своей сфере; вне дома для него не существует интересов; он недоверчиво смотрит на мир...» (V, 262).

Тема, лишь намеченная в «Рыбаках» образом взятого в рекруты Вани, широко развита в «Переселенцах». Любовь к родине героев романа, крестьян, углубляется, приобретает новый, более широкий смысл по мере того, как они знакомятся с родной страной и ее жителями. Ведь на новые места, куда они приходят, переселенцы являются как строители, хлеборобы, работники, которым предстоит трудиться здесь. И в новых местах их встречают и оказывают им поддержку такие же, как они сами, труженики. Развернутые в связи с этой темой романа эпические картины русской природы и показанная здесь галерея образов простых людей, населяющих просторы русских равнин, невольно приводят на память слова героя рассказа Тургенева «Касьян с Красивой Мечи» — странника, мечтателя и поэта Касьяна: «... везде хорошо... Ведь я мало ли куда ходил! И в Ромён ходил, и в Синбирск — славный град, и в самую Москву — золотые маковки; ходил на Оку-кормилицу, и на Цну-голубку, и на Волгу-матушку, и много людей видал, добрых хрестьян...».<sup>28</sup> Герой Тургенева — добровольный скиталец, герои Григо-

<sup>27</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. VII, 1950, стр. 519.

<sup>28</sup> И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. I, Гослитиздат, М., 1953, стр. 194.

ровича — жертвы крепостнического произвола, насильственно оторванные от родных мест; но и Касьян, и Катерина, и ее дети, странствуя по дорогам родины, испытывая трудности и лишения, ощущают свою органическую связь со всей страной, с ее природой и людьми. Особенно ясно эта мысль выступает в картинах страданий маленького Пети, увиденного нищими. Голод, болезни, унижения, дурное влияние людей, опустившихся на дно общества, произвол и жестокость — всё приходится испытать крестьянскому мальчику, совершающему свое вынужденное путешествие по родной земле. Однако даже в толпе бродяг и нищих, наряду с развращенными, оторвавшимися от трудовой среды преступниками и туеядцами, он встречает настоящих людей, которые поддерживают его, оберегают и воспитывают в нем высокие душевные качества. Слепой нищий Фуфаев, горячо любящий жизнь и людей, рисуется Григоровичем как носитель традиций бродячих народных актеров-скоморохов. Веселый, не унывающий, он предпочитает скитальческую жизнь и зависимость от случайной милостыни народа барской филантропии. «Мое дело такое: под окошечком выпрошу, под другим съем, под третьим выплосью... Корочка-то сера, да волюшка-то своя — вот что!» — говорит он (VI, 453).

Фуфаев мудро, трезво оценивает жизнь и помогает Пете разобраться в сложных взаимоотношениях окружающих его людей. Устами Фуфаева как бы говорит сама народная мудрость: пословицы, поговорки, песни, шутки, загадки и притчи так и сыплются из его уст. Он ободряет Петю, учит его презирать пороки, стремиться к честной, трудовой жизни. Через рассказ Фуфаева Григорович впервые вводит в литературу народную легенду о происхождении винокурения, которая затем была обработана Л. Н. Толстым в рассказе «Как чертеночек краюшку выкупал» и в пьесе «Первый винокур». Многочисленные встречи Пети с гуманными, умными, душевно чистыми людьми из народа спасают жизнь мальчика, формируют его характер и нравственное чувство. Характерно при этом для метода Григоровича, что, рисуя путешествие Пети по России, он показывает Россию крестьянскую и помещичью, столкновения с последней наносят душевные раны мальчику, грозят его свободе и жизни, встречи с первой — одобряют, спасают его и помогают ему найти родную семью. К лучшим страницам романа принадлежит описание путешествия мальчика через степь на возу с мелочным торговцем дядей Василием.

Поэтическое описание счастливого расположения души мальчика, спасшегося от опасностей и тревог и обдумывающего пережитое, причем его размышления сливаются с образами и картинами величавой, свободной степи, — высокое художественное достижение Григоровича. Однако далеко не весь роман выдержан в таких поэтических, лирических тонах, как эти его страницы. Изображая жизнь семьи помещиков, владельцев села Марьянского, от воли или прихоти которых зависит судьба семьи Тимофея, Григорович как бы заменяет лирическое перо сатирическим. Картины быта помещиков (широкая галерея которых выведена в романе) по своему характеру и стилю близки к «Проселочным дорогам». С присущим ему умением характеризовать типы при помощи противопоставления и сопоставления Григорович рисует параллельно крестьянской семье семью помещичью. В жизни семьи помещика и крестьянина оказываются некоторые общие черты: у помещика Белицына, так же как и у крестьянина Тимофея, слабость главы семьи, его неспособность решать сложные жизненные вопросы заставляет умную и энергичную жену взять в свои руки бразды правления домом, мало того, в обеих семьях всё будущее детей, их благосостояние и благополучие обеспечивается умом и руками матери. Однако на этом сходство заканчивается, и это относительное сходство характеров членов семьи помещика и кре-

стьянина способствует выявлению глубоких различий в быте, интересах и нравах помещицы и крестьянской среды.

Основное расхождение между ними в отношении к труду и вытекающем отсюда отношении к родине.

Ничто морально не привязывает Белицыных к родной земле. Они заинтересованы лишь в получении доходов. Деревня, родной народ — для них средство обеспечить себе праздное, беспечальное существование. Даже родной дом в имении со старинной обстановкой, принадлежавший еще дедам и прадедам Белицына, интересует светного владельца Марьяинского лишь как средство «блеснуть» и «затмить» других господ и их вечера пышным приемом в гостиной во вкусе Людовика XV.

Природа Марьяинского в глазах Белицыных не может идти в сравнение с пейзажами иностранных курортов и модных столичных дач. Белицыны не понимают привязанности крестьян к родным местам. Поэтому, переселяя Тимофея с семьей на новые земли, помещик Белицын даже не предполагает, как болезненно отзовется на крестьянах его нелепая затея. Материальные и духовные интересы крестьянина ему известны не больше, чем француженке-гувернантке, живущей в его доме и не умеющей говорить по-русски. В романе резко очерчена противоположность интересов, полное взаимное непонимание помещиков и крестьян. Как и в ранних повестях Григоровича, в «Переселенцах» господин произвольно и жестоко «вырубает» судьбу крестьянина, управляющий держит руку «исправных мужиков», преследующих и гнетущих своих бедных односельчан. Барская филантропия рисуется на протяжении всего романа как одно из проявлений произвола, губительное для крестьян. Бесправие крепостных и полный произвол помещиков дает возможность ломать и калечить и без того тяжелую жизнь зависимых от них «душ». Услышав нелепый проект барина о переселении крестьян в Саратовскую губернию, управляющий не сразу дал согласие на осуществление этого лишь потому, что «боялся повредить интересам барщины, следовательно, интересам барина» (142). Вспомнив, что большой Лалша и его обремененная маленькими детьми жена — плохие работники на барщине, он с легким сердцем советует барину переселить именно эту семью, членам которой переселение грозит смертью. Григорович показывает, что противоположность материальных интересов помещиков и крестьян обуславливает антагонистический характер их взаимоотношений, несмотря на добрые намерения некоторых помещиков. Правда, в конце романа писатель делает попытку нарисовать идеальный образ помещицы, сумевшей извлечь уроки из трагических последствий своего хозяйничанья в деревне. Создавая этот образ и весь утопический эпизод «исправления» барыни, Григорович выражал мысль о том, что дворяне должны учиться у крестьян, что только сблизившись с народом, проникшись его нравственными убеждениями, помещик может уберечься от зла, которое несет его положение «владельца душ».

Положительно оценивая роман «Переселенцы» как произведение антикрепостническое и указывая, что в своих романах Григорович сделал решительный шаг вперед даже по сравнению с обличительными повестями 40-х годов, Чернышевский в иносказательной форме полемизировал с надуманной концовкой «Переселенцев», находя, что всё содержание произведения доказывает незаконность крепостного права, которое не может быть морально оправдано. Появление антикрепостнического романа «Переселенцы» в 1855—1856 годах, в пору оживления социального протеста, начала массовых выступлений крестьян и передовых сил общества против крепостного права, приведших затем к революционной ситуации, было заметным явлением. Чернышевский писал, что в «Переселенцах» Григоровича «есть живая мысль, есть действительное знание



народной жизни и любовь к народу; у него (Григоровича, — Л. Л.) поселяне выводятся... как живые люди, которые возбуждают к себе полное ваше участие. В этом и причина постоянного успеха его повестей и романов из сельского быта».<sup>29</sup> Великий критик-демократ противопоставлял романы Григоровича поверхностно-филантропическим повестям и романам из народного быта. Примечательно, что Григорович, в 40-х годах видевший в крестьянине-«неудачнике» типичного представителя народа, в 50-х годах, в романе, выдвигает на передний план образ сильного духом, не отступающего перед трудностями крестьянина, а доброго, но слабого Тимофея («Переселенцы») или «горемычного» Акима («Рыбаки») рисует критически и даже явно иронически. Известная отвлеченность гуманизма писателя — следствие его либерализма — сказалась в романе в том, что, в отличие от вершинного произведения Григоровича 40-х годов «Антон-Горемыки», в «Переселенцах» нет даже намека на возможность протеста крестьян, самостоятельной попытки их бороться с произволом господ и их ставленников-управляющих. Даже бродяги и нищие, полчища которых скитаются по дорогам страны, наглядно свидетельствуя о разорении и обнищании деревни, лишены в «Переселенцах» того элемента протеста, ненависти к господам, которым наделял их автор в «Антон-Горемыке».

В «Переселенцах», так же как в «Рыбаках», сила духа героя — крестьянина — проявляется не в сопротивлении угнетателям, а в умении трезво оценивать обстановку и сохранять мужество, устойчивость, волю к жизни и труду в самых неблагоприятных обстоятельствах. Отсутствие этой устойчивости, выдержки и трудоспособности отличает героя «Переселенцев» Тимофея не только от других крестьян (недаром его вся деревня зовет «Лапшой»), но даже от его детей. Если в «Рыбаках» Григорович, раскрывая кроющиеся в благополучном крестьянском быте конфликты, рисовал распад семьи как подлинную народную трагедию, историческая обусловленность которой придает ей особую значительность, то в «Переселенцах» он показывал реальность оптимистического, счастливого разрешения тяжелых драматических положений крестьянской жизни за счет солидарности, взаимопомощи бедняков, за счет единства и нравственной силы крестьянской семьи. Соответственно этому замыслу в романе «Переселенцы» противопоставление темных и светлых характеров народной среды перестает играть «конструктивную» роль. Характерное для романов Григоровича переплетение сюжетных линий, отражающих судьбы героев, упрощается (по сравнению с романом «Рыбаки»). Не столкновение между носителями различных настроений, разными нравственно и психологически типами людей из народа, а борьба с обстоятельствами, главным из которых является переселение из родных мест по прихоти помещика, составляет основу содержания романа. Соответственно этому упрощается и делается более «прозрачной» схема произведения. «Ручьи» судеб отдельных героев не иссякают и не растекаются, а стремятся к слиянию, к соединению в общем русле. Этим руслом, в конечном счете, оказывается единая в своем труде семья. Изображение любви и связанных с нею коллизий, занимавшее значительное место в «Рыбаках» и представлявшее собою наиболее уязвимую сторону этого романа, в «Переселенцах» отходит на задний план. Таким образом, тут особенно ясно выступает характерная для романов Григоровича тенденция к изображению трудовых будней, привычных тягот жизни современного крепостного крестьянина.

<sup>29</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, 1947. стр. 694—695.

Григорович сделал повседневную «эпическую» жизнь крестьян и тяжелые конфликты будничного бытия современной деревни содержанием больших романов. Опыт романиста, сумевшего заинтересовать и взволновать широкий круг читателей этими произведениями, создать верные действительности и поэтически очерченные характеры и выработать свой, оригинальный стиль повествования, был полезен для позднейшей литературы. Григорович был в числе писателей, с легкой руки которых тема крестьянина утвердилась в романе.

«Открытие» народного быта в литературе было важным не только для авторов, непосредственно посвятивших свои очерки, повести и романы изображению народной жизни, но и для тех, кто охватывал в своих произведениях жизнь русского общества в целом, во всей многосторонности ее проявлений, и смотрел на социальные проблемы современности значительно шире Григоровича. Вот почему утверждение темы народа в 50—60-х годах, как эпической темы, имело огромное значение для всего развития русского романа в целом. Ибо даже тогда, когда психологические, философские и социальные проблемы ставились в позднейших русских романах на материале жизни интеллигенции, в своем огромном большинстве эти романы предполагали тот эпический фон широкой народной Руси, без которого невозможно было достичь реалистической глубины и полноты изображения действительности.



# РУССКИЙ РОМАН

## 50<sup>Х</sup> - НАЧАЛА 60<sup>Х</sup> ГОДОВ

### ГЛАВА I

### РОМАНЫ ТУРГЕНЕВА

#### «РУДИН»

#### 1

Пушкин, Лермонтов и Гоголь явились основоположниками русского реалистического романа XIX века. Их художественные открытия создали необходимые предпосылки для творческого развития позднейших романистов. В то же время вклад каждого из великих создателей русского романа в развитие этого жанра был отмечен печатью его авторской индивидуальности. Как создатель «Евгения Онегина», «Дубровского», «Капитанской дочки», Пушкин творчески подготовил ряд различных линий позднейшего романа, открыл перед ним не один, а сразу несколько возможных путей развития. В творениях Пушкина, в широких и разнообразных путях, намеченных им перед русским романом, содержатся истоки творчества всех последующих русских романистов XIX века, несмотря на разнообразие их индивидуального дарования и художественной манеры.

Лермонтов продолжал в своем зрелом творчестве по преимуществу одну из намеченных Пушкиным линий развития русского романа — линию социально-психологического романа, изображающего «историю человеческой души» как отражение сложных общественных, психологических и культурно-исторических противоречий времени. Хотя в творчестве Лермонтова начала и середины 30-х годов мы встречаемся с зародышами и других форм романа, отличных по своей структуре от «Героя нашего времени» («Вадим», «Княгиня Лиговская»), эти искания молодого Лермонтова не были завершены и не получили отражения в его последующем, более зрелом творчестве романиста.

Если для Лермонтова-романиста главным предметом интереса был анализ сложных душевных противоречий героя, представителя своего времени, то Гоголь, создавая «Мертвые души», шел по иному пути. Он широко осветил в своей эпопее жизнь человека «толпы», обрисовал страшную картину повседневного существования рядовых помещиков, чиновников и всех «мертвых душ» николаевской феодально-крепостнической Руси. Этим Гоголь открыл перед русской литературой и русским романом возможность аналитического, критического изображения не

только жизни передовой, мыслящей и чувствующей личности, но и жизни толпы, возможность изображения широкой картины различных социальных типов и слоев общества крепостнической России.

Слив воедино глубокое патриотическое воодушевление и страстное социальное негодование, Гоголь надолго определил пути дальнейшего развития русской литературы. Он выдвинул в качестве ее важнейшей задачи борьбу с феодально-крепостническим строем и его мертвящим влиянием на всю жизнь русского общества. В то же время дальнейшее развитие литературно-общественной борьбы поставило перед писателями и романистами гоголевского направления уже в 40-е годы новые задачи, которые не позволяли ни одному из крупных писателей этой эпохи непосредственно следовать в своей работе над жанром романа за Гоголем. Значение «Мертвых душ» для Герцена, Достоевского, Тургенева, Гончарова и других русских романистов, выступивших в 40—50-х годах, было колоссальным. И однако все они, как свидетельствует анализ их творческого пути, разрабатывая форму романа и при этом творчески усваивая и перерабатывая наследие Гоголя, не повторяли достижений Гоголя-романиста, но двигались вперед, стремились каждый создать иную, оригинальную форму романа, принципиально отличную от жанра гоголевского романа-поэмы с ее лирическим, взволнованным авторским голосом и ее ничтожными героями, с которыми контрастирует величественный, вдохновенный образ Руси-тройки.

В этом отношении творчество Тургенева-романиста особенно показательно. Тургенев вырос и сложился как писатель так же, как другие писатели 40—50-х годов, под сильным влиянием Гоголя, значение которого в истории русской литературы он высоко оценивал и в позднейшие годы. Однако тот тип романа, который создал Тургенев, глубоко отличен от гоголевского жанра романа-поэмы. Отличие созданного Тургеневым типа романа от художественных исканий Гоголя нельзя рассматривать как простую случайность. Оно свидетельствует о том, что перед Тургеневым-романистом с самого начала его творческого пути встали такие новые общественные и художественные задачи, которые перед Гоголем в 30-е и в начале 40-х годов еще не стояли или которые во всяком случае Гоголь еще не считал основными для романиста своего поколения.

Тургенев сам проницательно охарактеризовал особенности разработанного им типа романа, его оригинальные черты по сравнению с Гоголем и другими предшествующими русскими романистами. В 1880 году, подводя итог своей двадцатипятилетней деятельности романиста, Тургенев писал, что в своих шести романах, первым из которых был «Рудин» (1855), а последним «Новь» (1876), он «стремился, насколько хватило сил и умения, добросовестно и беспристрастно изобразить и воплотить в надлежащие типы и то, что Шекспир называет: „the body and pressure of time“ (самый образ и давление времени), и ту быстро изменяющуюся физиономию русских людей культурного слоя», который преимущественно служил предметом его наблюдений как романиста.<sup>1</sup> Это сжатое и четкое определение основных особенностей тургеневского романа свидетельствует о замечательно отчетливом понимании Тургеневым-романистом значения своего исторического дела.

Романы Тургенева были живой художественной летописью той быстрой смены передовых идейных течений, общественно-идеологических и культурных типов, которая являлась характерной чертой жизни рус-

<sup>1</sup> И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. XI, Гослитиздат, М., 1956, стр. 403. Все последующие ссылки на это издание (тт. I—XII, 1953—1958) даются в тексте. Письма Тургенева цитируются в тексте по изданию: И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем. Письма. Изд. АН СССР (тт. I—III, М.—Л., 1961). Цитирование по другим источникам оговаривается особо.

ского общества в период с 50-х по 80-е годы XIX века. Это было время такой интенсивной и быстрой смены умственных течений, философских и идеологических доктрин, какой не знала предшествующая история жизни русского общества. В течение тридцати лет — с середины 40-х годов до конца 70-х — передовые слои русского общества проделали огромную теоретическую работу по критической проверке передовых философских и социально-политических теорий, выработанных в России и на Западе, и по приспособлению их к опыту русской жизни. В то же время быстрая смена идеологических течений в жизни «культурного слоя» русского общества была тесно связана в этот период с изменением самого социального состава деятелей этого «культурного слоя», с вытеснением дворян как передовых деятелей русского освободительного движения и русской культуры разночинцами. Это-то быстрое изменение идеологической и социальной физиономии «русских людей культурного слоя» (XI, 403) на протяжении более чем двадцати лет с огромной силой художественного реализма запечатлено в романах Тургенева, отличительной особенностью которого как романиста Добролюбов считал его исключительную чуткость к веяниям времени, умение схватить и запечатлеть в художественных образах только что нарождающиеся еще, живые и актуальные явления жизни русского общества.

Пушкин в «Евгении Онегине» и Лермонтов в «Герое нашего времени» также ставили своей задачей воспроизвести идейно-психологический склад героя, понятый в неразрывном единстве с особенностью того времени, которым этот склад был обусловлен. Но самое понимание времени, определяющего черты психологии героя, у Пушкина и Лермонтова было иным. Онегин для Пушкина не только человек 20-х годов, но в то же время и образ «современного человека» в широком историческом смысле слова. Печорин в «Фаталисте» противопоставлен более цельным натурам прежних исторических эпох как носитель духа анализа и сомнения, свойственного их потомкам — людям критической, переходной эпохи. Тургенев же ставит своей задачей изображение не общего духовного склада современного человека, а отдельных, быстро сменяющихся фаз истории общества, анализ интеллектуального героя русской жизни, характерного для хронологически определенного, сравнительно небольшого, точно обозначенного в каждом романе отрезка истории «культурного слоя» общества.

Ограничив свою задачу романиста по преимуществу критическим анализом фигуры передового деятеля и движения общественного сознания современной ему эпохи, Тургенев выработал к середине 50-х годов романтическую структуру, наиболее пригодную для художественного воплощения творческих замыслов писателя. В каждом из своих романов Тургенев подчинял этой задаче все остальные художественные средства. Он выбирал в них острую драматическую коллизию, ограниченную, как в драме, лишь одними важнейшими моментами сюжетного действия, сравнительно небольшой пространственной и временной площадкой и самым необходимым числом действующих лиц, заменял кропотливый психологический анализ, характерный для других писателей, лаконизмом тщательно отобранных характеристических деталей. Это позволило Тургеневу дать в своих романах замечательную по своей выразительности, исторической объективности и точности картину смены основных общественных типов и идеологических течений, характерных для «культурного слоя» русского общества в период 40—70-х годов.

Органическое единство повествовательно-эпических элементов и насыщенного драматизмом действия, умение внести в изображение трагической судьбы главных героев глубочайший лиризм, разлитый во всех компонентах произведения, придавали романам Тургенева их единственное в своем роде, неповторимое поэтическое звучание.

Первый роман Тургенева «Рудин» появился в печати лишь в 1856 году. Однако уже многие рассказы и повести Тургенева 40-х и начала 50-х годов можно рассматривать как эскизы к будущим его романам. В повести «Дневник лишнего человека» (1850) Тургенев дал то определение, характеризующее особый социально-психологический склад его главного героя, которым позднейшая литературно-критическая и историко-литературная традиция воспользовалась для характеристики героев не только этой и других тургеневских повестей 50-х годов, но и первых двух тургеневских романов. Но и герой повести «Дневник лишнего человека» не был первым в творчестве Тургенева звеном в развитии темы «лишнего человека», так как первые подступы к этой теме можно проследить еще в юношеской драме «Стено» (1834), в поэмах Тургенева, в повести «Андрей Колосов» (1844), в очерке «Гамлет Щигровского уезда» (1849) и некоторых других рассказах из «Записок охотника».

Гамлет Щигровского уезда признается, что он «заеден рефлексией», что в нем нет ничего «непосредственного», что он исстрадался и «смирился» перед жизнью (I, 344, 357). Воспитанный на немецкой философии и романтической поэзии, непрактичный и сентиментальный, он уничтожен столкновением с грубой и прозаической действительной жизнью. «Завеса» спала с его глаз, и теперь он сам осуждает свое романтическое прошлое, время пребывания в кружках мечтателей и философов.

Тургенев видит, что русские Гамлеты — органическое порождение русской жизни 40—50-х годов. Понимая серьезность и основательность страданий своего героя, писатель и сочувствует его настроениям, и иронизирует над ним, внушая читателю критическое отношение к людям этого типа.

В повести «Дневник лишнего человека» Тургенев знакомит читателя с другой разновидностью типа «лишнего человека». Тургенев показывает, что российская действительность изломала и пришибла его героя, психология которого получает в истолковании автора широкое обобщающее значение. Та же мысль выражена в повести «Переписка» (1854, напечатана в 1856 году), где преждевременная старость души, склонность к рефлексии и разъедающему самоанализу рассматриваются и автором, и его героем как характернейшие особенности целого поколения русских людей.

Тургенев показал во всех этих произведениях одну из распространенных духовных болезней русского дворянского общества своей эпохи. Натуры рефлектирующие стоят в изображении Тургенева неизмеримо выше помещиков-обывателей. Но оказывается, что и эти люди также не могут стать героями русской жизни, не могут повести общество за собой и дать ответы на насущнейшие вопросы реальной жизни. Они бессильно отступают перед жизнью как раз там, где больше всего нужна решительность, рассуждают там, где нужно действовать. Впитав ложь юношеских мечтаний и порывов, подпав под влияние романтических идей и фраз, далекие от понимания реальных нужд русского общества, они не понимают ни жизни, ни любимой женщины, ни самих себя. Чернышевский в статье о повести Тургенева «Ася» «Русский человек на rendez-vous» (1858) обрисовал внутренний мир тургеневского героя и отметил, что основной его порок заключается в отрыве от живой социальной действительности. «Лучше не развиваться человеку, нежели развиваться без влияния мысли об общественных делах, без влияния чувств, пробуждаемых участием в них», — писал великий критик-демократ.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. V, Гослитиздат, М., 1950, стр. 169.

Тургенев метко уловил в героине-страдалице симптомы «эпидемической», по определению Чернышевского, болезни, «укоренившейся в нашем обществе».<sup>3</sup> Пережив эту болезнь сам, как момент своего духовного развития, Тургенев выносит приговор всем тем, кто не может излечиться от этой болезни и не ищет избавления от нее.

Но не только образы главных героев двух первых тургеневских романов были подготовлены его поэмами, повестями и другими произведениями 40-х и начала 50-х годов. То же самое относится к образам тургеневских героинь.

Набросав в поэме «Параша» (1843) девический портрет своей героини, Тургенев-поэт обратил внимание читателя на ее глаза:

Взгляд этих глаз был мягок и могуч,

многозначительно подметив в ее взгляде

Возможность страсти горестной и знойной,  
Залог души, любимой божеством.

(X, 135)

Дальнейшая история Параша не дала пробудиться этой «горестной» страсти, ее любовь увенчалась счастливым супружеством, прозаически-обыденные обстоятельства которого опошлили ее душу, принесся торжество злорадно хохочущему сатане. Это дает основание поэту скорбно воскликнуть:

Но — боже! то ли думал я, когда,  
Исполненный немого обожанья,  
Ее душе я предрекал года  
Святого, благодатного страданья!

(159)

В поэме «Помещик» (1845) Тургенев в эпизодическом образе промелькнувшей на дворянском балу пятнадцатилетней девушки снова выделяет те же самые черты, которые были отмечены им в облике Параша, черты, говорившие поэту о «самовластной душе» его героини:

... бледный, томный цвет  
Лица — печальный след сомнений,  
Тревожных, ранних размышлений,  
Тоски, неопытных страстей,  
И взгляд внимательный...

(195)

И к этой безымянной девушке поэт вновь обращается со страстным заклятьем, адресованным прежде Параше:

Среди невест осуждена  
Ты долго жить... но ты сильна,  
А сильному не нужно счастья.  
О нем не думай... по судьбе  
Не покоряйся...

(195—196)

Эта героическая концепция трагического, промелькнувшая в поэмах молодого Тургенева, не была случайной для него. Об этом свидетельствует последующая переписка писателя с его ближайшими друзьями. 11 января 1848 года автор «Параша» и «Помещика» писал Полине Виардо: «Да, великие страдания не могут сломить великих душ, они делают их более спокойными, более простыми, они смягчают их, несколько не заставляя их терять в своем достоинстве. „Так тяжкий млат, — говорит в одном месте

<sup>3</sup> Там же, стр. 166.

Пушкин, — дробя стекло, кует булат“, булат более гибкий и более утонченный, чем железо. Те, кто прошли через это, те, кто *умели* страдать (я чуть было не сказал те, которые имели это счастье, потому что страдание это — счастье, которого, например, эгоист или человек низкий не ведаёт), навсегда сохраняют на себе отпечаток страдания, их облагораживающий, если они сумели устоять» (Письма, I, 453).

Тургенев не случайно процитировал в приведенном нами письме именно пушкинское двустипие. Многие женские образы в творчестве великого русского романиста, от безымянной девушки из поэмы «Помещик» до безымянной героини «Порога», раскрывающие духовную силу характера в страдании и в героическом отречении от своего личного счастья, продолжают и своеобразно, по-тургеневски, развивают образ пушкинской Татьяны. Портретные признаки ищущего, пытливого и сильного женского характера — «бледный, томный цвет» лица — след «Тревожных, ранних размышлений» и «взгляд внимательный» — перейдут впоследствии из поэмы «Помещик» в портретные характеристики таких героинь тургеневских романов, как Наталья Ласунская, Лиза Калитина, Елена Стахова.

В «Записках охотника» Тургенев сумел также мимоходом очертить женские образы, привлекающие читателя цельностью, умом и волевыми чертами своего характера. Свояченица Радилова («Мой сосед Радилов», 1847), духовную натуру которой раскрывают «решительное и спокойное выражение ее лица» и «глаза, небольшие, но умные, ясные и живые» (I, 123), не пугаясь предрассудков окружающей ее среды, сама завоевывает свое нелегкое счастье с любимым человеком. Цыганка Маша («Чертопханов и Недолюшкин», 1849), все черты которой «выражали своеюравную страсть и беззаботную удаль» (377), подобно героине Мериме, цыганке Кармен, оказывается способной пожертвовать жизнью ради своей любви к свободе, которую она ценит дороже любви.

Женские образы в ряде повестей и драматических произведений Тургенева 40-х—начала 50-х годов по моральной чистоте и целомудренной силе характера высоко поднимаются над безвольными героями-мужчинами, что предваряет характерную ситуацию будущих тургеневских романов (Вера — в комедии «Где тонко, там и рвется», Маша — в комедии «Холостяк», Вера — в пьесе «Месяц в деревне», безымянная героиня «Трех встреч», героини повестей «Затишье», «Фауст» и др.).

Тургенев-поэт не оговаривался, когда своей Параше «предрекал года Святого, благодатного страдания», он не случайно обращался к девушке в поэме «Помещик» с мужественным призывом: «... ты сильна, А сильному не нужно счастья» (X, 159, 195—196). И Наталья Ласунская недаром, отзываясь на выдвинутую Рудиным тему «трагическое в жизни и в искусстве», говорит: «... трагическое в любви — это несчастная любовь» (II, 61). Любовь большинства тургеневских героинь в драматических произведениях и повестях 40—50-х годов — это несчастная, трагическая любовь. Тургенев еще в «Параше» страдание такой любви назвал «благодатным», потому что драматическая коллизия именно такой любви, положенная впоследствии в основание его будущих романов, давала писателю возможность показать и опозитизировать эстетическую красоту, духовное богатство и нравственную силу русского женского характера. Задолго до создания «Рудина» Тургенев и в повестях, и в драматургии подошел к характерной для его будущего романа художественной системе образов, в которой женщина-героиня в трагических потрясениях своей неудачной любви преображается, раскрывая духовную силу и красоту своего пробужденного любовью характера, контрастирующего с нерешительностью умного, но безвольного героя-мужчины.

Однако значение произведений Тургенева 40-х и начала 50-х годов для подготовки его будущих романов заключалось не только в том, что во мно-



тих повестях и в драматургии молодого Тургенева уже намечены в эскизной форме будущие центральные образы его романов и повестей — мужские и женские. Важно подчеркнуть и другое.

По сравнению с «Андреем Колосовым» или позднейшим «Дневником лишнего человека» «Записки охотника» тематически на первый взгляд гораздо больше удалены от романов Тургенева. За исключением отдельных очерков, вошедших в состав «Записок» (таких, как «Гамлет Щигровского уезда»), здесь почти нет персонажей, которые послужили Тургеневу в том или ином отношении как бы предварительными эскизами для создания будущих центральных образов его романов.

И однако «Записки охотника» также сыграли огромную роль в процессе творческого формирования Тургенева-романиста. Без опыта работы над «Записками охотника» Тургенев вряд ли смог бы в начале 50-х годов поставить перед собой задачу создания романа, дающего широкую, обобщающую картину жизни русского общества.

Работа над «Записками охотника» впервые заставила Тургенева обратиться от зарисовок отдельных, сложных морально коллизий и социально-психологических столкновений к созданию широкой картины русской жизни, спаянной единой, целостной мыслью. Хотя отдельные рассказы и очерки «Записок охотника» создавались постепенно, всё же в процессе работы над ними Тургеневым руководила одна главная идея — та «аннибаловская клятва», осуществлением которой явились «Записки». После «Записок охотника» Тургенев не мог удовлетвориться прежней формой более или менее отрывочных социально-психологических зарисовок. Перед ним встала новая задача: соотносить умственную жизнь людей «культурного слоя», которых он изображал в своих повестях, с жизнью народа и с потребностями общественного развития страны. Эта задача, к которой писателя подготовили общение с Белинским и работа над «Записками охотника», особенно остро возникла перед ним в 50-е годы, в период острого кризиса, который переживала Россия в годы Крымской войны и в особенности после нее. Если в повестях 40-х годов Тургенев еще не мог связать анализ психологического и идейного облика своих героев с вопросом о путях исторического развития страны, взглянуть на них с широкой социально-исторической точки зрения, еще не пытался сочетать их моральную и эстетическую оценку с оценкой идеологической и социальной, то «Записки охотника» подготовили Тургенева к решению всех этих задач и, таким образом, позволили ему обратиться наряду с работой в области малых повествовательных жанров — рассказа и повести — к более ответственной и широкой по охвату жизни форме романа.

Однако существовала и обратная связь между первым романом Тургенева и другими жанрами его творчества: повесть «Фауст», написанная летом 1856 года, повторила, до известной степени, проблематику, поставленную за год до этого в романе «Рудин». Герой повести «Фауст» отдельными чертами своей биографии и содержанием своего характера очень близок Дмитрию Рудину. Рудин под влиянием музыки Пандалевского в салоне Ласунской вспоминает свои студенческие годы в Германии. Рассказчик в повести «Фауст» сообщает: «Я вспомнил всё: и Берлин, и студенческое время, и фрейлейп Клару Штих, и Зейдельманна в роли Мефистофеля, и музыку Радзивилла, и всё и вся» (VI, 165). Лежнев упрекает Рудина в чрезмерной склонности возиться с самим собой, копаться в своих ощущениях и каяться в своих ошибках. Герой «Фауста» пишет своему другу: «Ты знаешь, как я всегда был склонен к преувеличиванию моих ощущений. Это у меня как-то невольно делается: бабья натура!» (194). Рудин был «весь погружен в германскую поэзию и увлекал ее (Наталью, — С. М.) за собой» (II, 60). Герой «Фауста» пробуждает спавшие до того чувства Веры, увлекая ее за собой в поэтический мир

Вольфганга Гете. Наталья, встретив Рудина на другой день после потрясшего девушку выступления Дмитрия в салоне ее матери, «слегка покраснела» (51). Вера, увидев своего героя после чтения гетевского «Фауста», «чуть-чуть покраснела и наклонилась над канвой» (VI, 197), точно-точно, как молодая Ласунская, которая, чтобы скрыть свое душевное волнение, «нагнула голову к пальцам» (II, 61).

Герои и «Рудина», и «Фауста» в равной мере потрясены силою чувства, которую обнаруживают в решающую минуту героини обоих этих произведений; и в то же время и того, и другого одинаково пугает решимость любимой девушки не останавливаться ни перед чем в борьбе за свою любовь; они покорно отступают перед вставшими на их дороге препятствиями. Рудин в ответ на вопрос Натальи, что он думает делать, говорит: «... разумеется, покориться» (93). Герой «Фауста» на подобный же вопрос Веры отвечает: «... удалиться» (VI, 197).

Рядом с этими идеальными женскими образами и типическими представителями дворянского «гамлетизма» тургеневская проза и драматургия 40—50-х годов включают в себя и первые, правда, еще эскизные портреты разночинцев, волевые характеры которых Тургенев противопоставляет безволию своих дворянских персонажей. Андрей Колосов, герой первого рассказа Тургенева, «воспитан был на медные гроши... вступил в университет и начал жить уроками»; «во всем существе его внезапно проявлялась порывистая, стремительная деятельность; только он не трагил своей силы по-пустому и никогда, ни в каком случае не становился на ходули» (V, 11, 12—13). Характеры основных персонажей рассказа раскрываются и проверяются писателем, как и в будущих его романах, прежде всего через их отношение к любимой женщине. Оба героя любили одну девушку, и оба бросают ее. Но Андрей ничего не обещал Вере. Разлюбив ее, он открыто разрывает свои отношения с нею. Рассказчик же, друг Андрея, трусливо бежит от героини, добившись ее согласия на брак с ним.

Было бы натяжкой видеть в лице Андрея Колосова хотя бы отдаленный прообраз будущего Базарова. Но отдельные черты характера тургеневского героя-разночинца в рассказе уже намечены (потребность в «порывистой стремительной деятельности», умение «не тратить своей силы по-пустому», способность «ни в коем случае не становиться на ходули»). У студента Беляева в пьесе Тургенева «Месяц в деревне», казалось бы, нет никаких психологических черт, объединяющих его с Базаровым, но кое-что в драматической коллизии пьесы сближает ее с будущим романом. Любопытство Натальи Петровны, скучающей в обществе прекраснодушных дворянских фразеров, каким является Ракитин, толкает ее на сближение с разночинцем Беляевым, так же как позднее толкнуло оно Одинцову на близость с Базаровым. «Кружево — прекрасная вещь, — говорит Наталья Петровна, объясняя Ракитину свой интерес к репетитору сына, — но глоток свежей воды в жаркий день гораздо лучше». И в другом месте: «Ведь он (Беляев, — С. М.) несколько на нас не похож, Ракитин» (IX, 302, 305). Образ «ветра», ворвавшегося в скучные и душные комнаты барского дома вместе с появлением в нем молодого разночинца, проходит лейтмотивом и в пьесе, и в будущем романе Тургенева.

Таким образом, творческая практика Тургенева в иных литературных жанрах (поэма, повесть, драматургия) накапливала отдельные элементы содержания и художественной формы будущего тургеневского романа (драматический любовный конфликт, как средство проверки моральной и общественной ценности героя-мужчины; мастерство диалога и реалистической повествовательной авторской речи; лирическая функция пейзажа, музыки, поэзии и т. д.). Однако для того, чтобы Тургенев от повести и

других малых жанров обратился к жанру романа, необходимо было, чтобы перед ним возникли такие новые задачи идейно-творческого порядка, разрешить которые в пределах малых жанров было невозможно, задачи, которые по самой своей природе требовали от писателя обращение к более широкой и емкой литературной форме. Эти новые задачи встали перед Тургеневым в 1853—1855 годах. В этот период, в обстановке нарастающего кризиса крепостнической системы, Тургенев остро ощутил потребность в новых, более емких художественных формах, способных вместить в себя сложное общественное содержание новой эпохи. В письме к К. С. Аксакову от 16 октября 1852 года Тургенев говорит о неудовлетворенности художественной манерой только что изданных отдельной книгой «Записок охотника»: «Зачем же я издал их? — спросите Вы... а затем, чтобы отделаться от них, от этой *старой манеры*» (Письма, II, 71).

С потребностями русской общественной жизни связывал Тургенев свои пытливые, настойчивые и тревожные раздумья о судьбах, характере и задачах современного ему романа. В более ранней, чем письмо к Аксакову, рецензии на роман Евгении Тур «Племянница» (1851) писатель еще выражал свое сомнение в том, «настолько ли высказались уже стихии нашей общественной жизни, чтобы можно было требовать четырехтомного размера от романа, взявшегося за их воспроизведение? Успех в последнее время разных отрывков, очерков, кажется, доказывает противное. Мы слышим пока в жизни русской отдельные звуки, на которые поэзия отвечает такими же быстрыми отголосками» (XI, 122).

Обратившись в рецензии на «Племянницу» к образцам современного ему западноевропейского романа, Тургенев нашел их непригодными для воспроизведения своеобразных черт русской общественной жизни. В отношении романов «à la Dumas» писатель многозначительно заметил в той же рецензии: «... читатель нам позволит перейти их молчанием. Они, пожалуй, факт, но не все факты что-нибудь значат». Сравнив «исторический, вальтерскоттовский роман» с «пространным, солидным зданием», Тургенев пришел к выводу, что и «этот роман в наше время почти невозможен: он отжил свой век, он несовременен». Из всех типов западноевропейского романа 40-х годов русский писатель пригодными для изображения современной ему русской действительности признал только два: «сандовский и диккенсовский». Но и по отношению к ним Тургенев сделал существенную оговорку, указав, что «эти романы у нас возможны и, кажется, примутся», но только тогда, когда в России «выскажутся уже стихии нашей общественной жизни» (122).

Выражая в упомянутом письме к К. С. Аксакову неудовлетворенность своей «старой манерой», Тургенев относил прежние свои произведения к жанру «отрывков, очерков», отвечавших на «отдельные звуки» русской общественной жизни 40-х годов «такими же быстрыми отголосками» (122). Между тем в это время писатель уже ощущал настойчивую потребность в более спокойных линиях эпического повествования (Письма, II, 71).

В письме к П. В. Анненкову от 28 октября 1852 года, объясняя адресату причину недовольства своей «старой манерой», связанной с очерковым характером «Записок охотника», Тургенев писал: «Довольно я старался извлекать из людских характеров разводные эссенции — *triples extraits*<sup>4</sup> — чтобы влить их потом в маленькие сткляночки, — нюхайте, мол, почтенные читатели — откупорьте и нюхайте — не правда ли пахнет русским типом? Довольно — довольно! Но вот вопрос: способен ли я к чему-нибудь большому, спокойному!» (Письма, II, 77).

<sup>4</sup> Тройные экстракты (франц.).

Вскоре, в письме от 24 февраля 1853 года, Тургенев сообщал П. В. Анненкову: «... я всё это время писал свой роман с большим жаром и кончил 1-ю часть — 12 глав — страниц около 500!» (Письма, II, 129).

Это был первый роман Тургенева «Два поколения», перекликавшийся социальной символикой самого заглавия с названиями таких позднейших тургеневских романов, как «Отцы и дети» и «Новь». Роман этот, сложную творческую историю которого мы знаем из переписки Тургенева с его литературными друзьями, по мнению писателя, не удался, а потому и не был завершен; из написанного для него Тургенев отобрал и обработал для печати лишь один небольшой отрывок «Собственная господская контора» (напечатан в 1859 году).

Отказавшись от завершения замысла первого неудавшегося ему романа, Тургенев возвращается к привычной для него форме повести. 20 августа 1855 года в письме к А. В. Дружинину он говорит:

«Я свой роман пока оставляю под спудом — в нем мне многое не правится, надо всё это переделать. Я написал большую повесть, первую повесть — говоря правду — над которой я трудился добросовестно, — не знаю, что вышло... Мне всё что-то кажется, что собственно литературная моя карьера кончена. — Эта повесть решит этот вопрос» (Письма, II, 309). Повесть, которую имел в виду Тургенев, оказалась на деле первым его романом «Рудин».

Характерно, что Некрасов еще во время писания и печатания «Рудина» определил эту повесть именно как роман и тогда же достаточно убедительно мотивировал свое мнение. В «Заметках о журналах» за октябрь 1855 года, напечатанных в «Современнике» еще до появления «Рудина», Некрасов писал: «Недавно Тургенев окончил и отдал уже нам новую свою повесть под названием „Рудин“. По объему это — целый роман...»<sup>5</sup> Тот факт, что издатель «Современника», говоря об объеме «Рудина», имел в виду не столько листаж этого произведения, сколько широту и глубину воспроизведения в нем русской общественной жизни, подтверждают последующие высказывания поэта. В «Заметках о журналах» за декабрь 1855 и январь 1856 года Некрасов прямо устанавливает принадлежность «Рудина» к жанру, «который назван автором повестью, но более относится к области романа». И, наконец, в своих «Заметках о журналах» за февраль 1856 года замечает: «Уступая некоторым другим произведениям Тургенева в художественной выдержанности целого, „Рудин“ должен быть поставлен, по глубине и живости содержания, им охватываемого, по силе и по самому характеру впечатления, им производимого, очень высоко».<sup>6</sup>

Некрасов сразу же правильно почувствовал, что ни одна из написанных Тургеневым повестей не может быть поставлена в один ряд с «Рудинным» (как и с позднейшими романами Тургенева) по глубине социального анализа, широте и политической актуальности содержания.

Тургенев именно в период, предшествующий созданию «Рудина», и непосредственно после него необычайно остро ощущал себя художником, душа которого, подобно струнам золотой арфы, отзывалась на малейшее дуновение складывающейся русской общественной жизни: Переломный характер эпохи, когда изживший себя общественный строй уступал место другому, идущему ему на смену, нашел свое выражение в самосознании Тургенева, писавшего 3 (15) ноября 1857 года из Рима графине Е. Е. Ламберт:

«В человеческой жизни есть мгновенья перелома, мгновенья, в которых прошедшее умирает и зарождается нечто новое; горе тому, кто не умеет

<sup>5</sup> Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. IX, Гослитиздат, М., 1950, стр. 352.

<sup>6</sup> Там же, стр. 382, 389.

их чувствовать, — и либо упорно придерживается мертвого прошедшего, либо до времени хочет вызвать к жизни то, что еще не созрело» (Письма, III, 163).

Вставшей перед Тургеневым новой, большой идейной и художественной задачи — показать «мгновенья перелома» русской жизни — нельзя было решить средствами «малых» литературных жанров. Сознавая это, Тургенев и обратился к новому для себя жанру, накопив отдельные элементы, оказавшиеся ему нужными для художественного построения своих романов, в процессе предшествующей творческой работы в области поэмы, новеллы, очерка, повести, драматургии.

В своих повестях Тургенев очертил многие стороны психологии «лишнего человека». Но только переломная эпоха 50-х годов позволила Тургеневу взглянуть на тип «лишнего человека» в историческом плане, как на центральный тип русской общественной жизни определенной эпохи, отразивший черты, характерные для «физиономии» «культурного слоя» русского дворянства 40—50-х годов. Вместе с тем переломная эпоха 50-х годов выдвинула перед Тургеневым задачу произнести суд над рефлектирующим дворянским героем не только с психологической или морально-этической, но и с общественно-исторической, социальной точки зрения, оценить его не только как человека, но и как исторического деятеля. При оценке тургеневского героя решающее значение для писателя отныне получил вопрос о способности этого героя служить насущным нуждам русской общественной жизни. Это и побудило Тургенева от формы небольшой, социально-психологической повести обратиться к форме романа.

### 3

Год написания «Рудина» послужил знаменательной вехой в историческом развитии русского общества. Эпоха николаевской политической реакции, ознаменованная расправой над декабристами и петрашевцами, Герценом, Огаревым, Бакуниным и другими борцами с самодержавием, подходила к концу. Крымская война обнаружила историческую обреченность крепостнической системы, потрясенной страшным ударом извне и нарастающей волной крестьянских волнений изнутри. Переломным был 1855 год и в истории русского освободительного движения, так как ознаменовал собой завершение его дворянского этапа. Это был грозный для самодержавия канун «разночинного», демократического периода. Первый роман Тургенева художественно обобщил ряд важных сторон этого переломного момента русской общественной жизни.

В. В. Данилов не без основания утверждал, что «Н. П. Огарев (1813—1877), как он изображен в „Воспоминаниях“ Анненкова, — типичный Рудин».<sup>7</sup> История заграничного увлечения Рудина «одной француженкой, прехорошенькой модисткой» в результате философского умозаключения, «что ему должно влюбиться», рассказанная в главе XII романа Пигасовым, со слов свидетеля этой истории Терлахова (II, 116), очень напоминает неудачный брак В. П. Боткина, женившегося подобным же образом и тоже на французской модистке,<sup>8</sup> а подробностями — легендарный заграничный роман К. С. Аксакова, который, по рассказам современников, увлекшись хорошенькой немецкой продавщицей, читал с нею Шиллера, толковал о природе и о Гегеле.<sup>9</sup> Даже Н. И. Надеждин, по словам Герцена,

<sup>7</sup> В. В. Данилов. Комментарии к роману И. С. Тургенева «Рудин». Изд. «Коммунист», М.—Пгр., 1918, стр. 35.

<sup>8</sup> См.: А. И. Герцен. Собрание сочинений, т. IX, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 255—262, 328 («Эпизод из 1844 года»).

<sup>9</sup> См.: С. А. Венгеров. Очерки по истории русской литературы. Изд. 2-е, СПб., 1907, стр. 386—388.

«теоретически влюбленный, хотел тайно обвенчаться с одной барышней...».<sup>10</sup> Герцен писал: «Молодые философы наши испортили себе не одни фразы, но и пониманье; отношение к жизни, к действительности сделалось школьное, книжное; это было то ученое пониманье простых вещей, над которыми так гениально смеялся Гете в своем разговоре Мефистофеля со студентом. Всё в *самом деле* непосредственное, всякое простое чувство было возводимо в отвлеченные категории и возвращалось оттуда без капли живой крови, бледной, алгебраической тенью».<sup>11</sup>

Говоря в пятой части «Былого и дум» о молодом поколении николаевской эпохи, включая сюда и петрашевцев, Герцен выделял типично рудинскую черту в характере всего этого поколения: «Молодые люди становились ипохондриками, подозрительными, усталыми, не имея двадцати лет от роду. Они все были заражены страстью самонаблюдения, самоисследования, самообвинения, они тщательно поверяли свои психические явления и любили бесконечные исповеди и рассказы о нервных событиях своей жизни».<sup>12</sup> Приведенная характеристика невольно вызывает в памяти полные ипохондрии беседы Рудина с Натальей, его прощальное письмо к ней и беседу Рудина с Лежневым в эпилоге романа, наполненные горечью самобичевания, и едкую реплику Пигасова, на которую намекает автор в главе IX: «Недаром про него сказал однажды Пигасов, что его, как китайского болванчика, постоянно перевешивала голова» (90). Отправляясь от реальных жизненных наблюдений над характерами и поведением многих из своих современников, Тургенев дал в характере своего героя индивидуализированное в образе одного Рудина типическое обобщение целого поколения русских людей. Горький справедливо заметил:

«Рудин — живое лицо эпохи; говорили, что Тургенев списал его с поэта Огарева — друга Герцена. С большими доказательствами говорилось, что Рудин — М. Бакунин. Но — и сам Тургенев носил в себе черты Рудина, как носил их одно время даже Герцен».<sup>13</sup>

«Рудин» не был историческим романом о деятелях 30—40-х годов. Он был социальным романом о значении и судьбе этого поколения в новых общественных условиях 50-х годов. «Мировая полоса, идущая от 1825 до 1855 года, скоро совсем задвинется», — писал Герцен в четвертой части «Былого и дум».<sup>14</sup> Н. Г. Чернышевский в рецензии на «Стихотворения» Н. П. Огарева, вышедшие в 1856 году, со своей стороны, замечает: «Мы слышали от самого Рудина, что время его прошло; но он не указал нам еще никого, кто бы заменил его, и мы еще не знаем, скоро ли мы дождемся ему преемника».<sup>15</sup> Таким образом, и Герцен, который, по определению В. И. Ленина, «принадлежал к поколению дворянских, помещичьих революционеров»,<sup>16</sup> и молодой Чернышевский одинаково сходились в оценке того, что представители передовой для 30—40-х годов дворянской общественной мысли сыграли к середине 50-х годов свою прогрессивную роль и сходились с исторической сцены, уступая место идущему им на смену «преемнику». Отсюда в литературе возникала задача дать всестороннюю, объективную историческую оценку поколения дворянских деятелей 30—40-х и 50-х годов, оценку, учитывающую и их прошлые исторические заслуги, и их слабые стороны, ставшие очевидными в усло-

<sup>10</sup> А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. IX, стр. 228. Речь идет о романе Надеждина с Е. В. Сухово-Кобылиной.

<sup>11</sup> Там же, стр. 20.

<sup>12</sup> Там же, т. X, 1956, стр. 345.

<sup>13</sup> М. Горький. История русской литературы. Гослитиздат, М., 1939, стр. 171.

<sup>14</sup> А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. IX, стр. 35.

<sup>15</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, 1947, стр. 567.

<sup>16</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 18, стр. 9.

виях нового этапа русской жизни. Эта задача, имевшая в эпоху 50-х годов широкое, общенациональное значение, и была решена Тургеневым в «Рудине».

#### 4

Если многие рассказы и повести Тургенева 40-х и начала 50-х годов явились подготовительными этюдами к позднейшим его романам, то в «Рудине» сразу же отчетливо определились главные особенности структуры тургеневского романа, характерные для него принципы композиции и сюжетосложения.<sup>17</sup> Общими принципами, впервые найденными в работе над «Рудиным», Тургенев воспользовался при работе также над последующими своими романами, созданными в 50-х и в первой половине 60-х годов.

Начиная с «Рудина», Тургенев обычно избирает местом действия своих романов не одну из столиц — Петербург или Москву, а рисует в них более или менее замкнутый мир, состоящий из одной или нескольких дворянских усадеб, по временам перенося действие в небольшой губернский город. Ограничение места действия каждого из романов небольшой и как бы замкнутой сценической площадкой позволяет Тургеневу довести число действующих лиц до минимума, сконцентрировав всё свое внимание на фигуре одного — главного — героя. Анализ взаимоотношений этого героя с героиней романа и с другими непосредственно окружающими героя лицами первого и второго плана позволяет Тургеневу произнести приговор не только над его личными, но и над его общественными качествами.

Характерно и то, что герой в каждом из романов Тургенева 50-х и начала 60-х годов предстает перед читателем в начале романа как новое, не известное другим персонажам лицо, неожиданно вторгающееся в среду, где все уже давно более или менее хорошо знакомы между собой, так что их отношения друг к другу и взаимная оценка успели сложиться и определиться. Это сразу ставит главного героя в центр внимания не только читателя, но и окружающих героя персонажей романа, побуждает их в драматических столкновениях с главным героем вырабатывать свое отношение к нему, давать свою оценку его характера.

Считая главной задачей романа анализ умственной и нравственной физиономии наиболее типического представителя данного исторического момента жизни русского общества, Тургенев строго ограничивает действие каждого своего романа не только в пространстве, но и во времени. Ни один из его романов не открывается рассказом об истории умственного и нравственного формирования главного героя. Подобно «Онегину», действие романов Тургенева начинается непосредственно с событий, подготавливающих завязку, а история становления характера героя отнесена автором в прошлое, в «предысторию» романа.

В одном из писем к Гончарову (от 7 апреля 1859 года) Тургенев признавался, что «роман в эпическом значении» не в духе его таланта, что

<sup>17</sup> Вопрос о структуре тургеневского романа специально освещен в монографии А. Г. Цейтлина «Мастерство Тургенева-романиста» (изд. «Советский писатель», М., 1958). Ряд ценных наблюдений, касающихся особенностей идейного содержания и стиля романов Тургенева, содержит также следующие работы: М. К. Клеман. И. С. Тургенев. Очерк жизни и творчества. Гослитиздат, Л., 1936; Н. Л. Бродский. И. С. Тургенев. Изд. Академии педагогических наук РСФСР, М., 1950; Г. А. Бялый. Тургенев. В кн.: История русской литературы, т. VIII, ч. 1, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 327—399; Г. Б. Курляндская. Художественный метод Тургенева-романиста. «Ученые записки Казанского гос. университета имени В. И. Ульянова-Ленина», т. 114, кн. 6, 1954, стр. 23—66; см. также: П. Г. Пустовойт. Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» и идейная борьба 60-х годов XIX века. Изд. Московского университета, 1960.

его произведения сбиваются на «ряд эскизов» (Письма, III, 290). Известная «эскизность» действительно присуща романам Тургенева. Рудин, Лаврецкий, Инсаров берутся романистом в определенный момент их жизни, в данных, строго ограниченных обстоятельствах. История же предшествующей жизни этих героев не является предметом непосредственного художественного воспроизведения, она лишь в той или другой форме рассказана, сообщена и, следовательно, не в ней заключен главный интерес художника. Герои Тургенева выступают как уже вполне сформировавшиеся личности, общественно-нравственная сущность которых обнаруживается в избранной художником, строго отграниченной им ситуации. Творец Рудина, Лаврецкого, Инсарова не воспроизводит и самого процесса созреваания особого строя мышления и чувствования своих героев. Они лишь высказывают уже готовые, созревшие к началу действия свои идеи и чувства, совершают поступки, которые вытекают из их сложившегося мировоззрения и психологического строя и которые характеризуют их как определенные общественные типы. Столкновение героев с другими лицами и окружающими обстоятельствами отражает тот или другой конкретный, злободневный момент исторического перелома в судьбе «русских людей культурного слоя» (XI, 403).

Тургенев в период исканий своей новой манеры ощущал необходимость полноты в воспроизведении жизни. Но, стремясь к этой полноте, он открыл особый, соответствующий своему таланту способ реалистического воспроизведения действительности. Тургенев проникает в сущность исторической жизни не путем широкого, всестороннего изображения всей сложной и большой картины взаимодействия характеров и обстоятельств. Он — художник большой и выразительной сосредоточенности во всех компонентах своей системы. Тургенев всегда обращает исключительное внимание на какой-то строго отграниченный, конкретный и актуальный, как правило переломный, критический момент в истории общественно-нравственных и идейных исканий людей своего времени. На этой основе он избирает и выделяет в качестве главного предмета изображения не событие и не тот или другой жизненный уклад, а определенное лицо, которое соотносит с прочими действующими лицами, рассматривая это лицо как общественный тип, как знамение идейно-общественной жизни данной эпохи.

Строгая отграниченность облюбованного романистом «участка» жизни, сосредоточенность на одном — главном — герое объективно сближали тургеневский роман с повестью, требовали соответствующих принципов в группировке действующих лиц, в сюжетостроении, в воспроизведении внутренней жизни, в композиции повествования. Отсюда неизменные черты, свойственные композициям тургеневского романа. Сердцевину каждого романа Тургенева образует личная драма героя. Тургенев-романист испытывает своих героев прежде всего не на большой, а на малой жизненной арене, делая их участниками сложной любовно-психологической коллизии. Однако поведение тургеневского героя в «малой» любовно-психологической драме с узким кругом участников оказывается для него решающим испытанием не только как для героя «малой» любовно-психологической, но и для участника другой, стоящей за ней «большой» общественно-исторической драмы. Тургенев-романист исходит из представления о том, что личные и общественные свойства людей неразрывно связаны друг с другом. Поэтому поведение тургеневского героя перед лицом любимой женщины и других окружающих людей раскрывает не только его личные, но и его общественные свойства, заложенные в нем возможности, служит измерителем его исторической силы и слабости. Благодаря этому поведение героя на «малой» арене и в особенности в личной, любовно-психологической драме помогает романисту ответить на вопрос об



общественной ценности героя, о способности его служить потребностям жизни общества и народа.

Одна из особенностей прозы Тургенева (и, в частности, его романов) состоит в перенесении им из области поэзии в прозу системы строгой поэтической иерархии всех ее элементов и, в частности, иерархии персонажей. Место, уделяемое каждому герою, в романах Тургенева всегда строго продумано, оно определяется той ролью, которую этот персонаж играет для понимания одной из граней характера главного героя или окружающей его общественной среды — от наиболее внешних и поверхностных до наиболее глубоких ее пластов. Внутренней значительностью персонажа определяется способ его характеристики. Лица, оценка которых сравнительно проста и не может вызвать особых споров, обрисовываются романистом часто путем прямой, короткой авторской характеристики, нередко насыщенной то сдержанной, то открытой прозой (или резким, почти гоголевским сарказмом). Соответственно большей или меньшей степени духовного богатства героев, степени их независимости от среды, характера их внутренней жизни разнообразятся и средства романиста, применяемые для обрисовки этих персонажей. Тургенев дает возможность своим главным героям не только размышлять над собой и судить самих себя; он делает их характер и поступки объектом пристальных наблюдений и размышлений со стороны других, окружающих их персонажей. Оценки, даваемые героями друг другу, углубляют авторскую их оценку, позволяя читателю открывать в, казалось бы, уже известных ему характерах героев новые дополнительные оттенки и грани. Наряду с прямой характеристикой героев, оценками, даваемыми ими самим себе и друг другу, важным средством для писателя, углубляющим понимание образа каждого из героев, является изображение отношения их к искусству и к природе, а также та лирическая атмосфера, которой окружает их романист.

Оригинальность и сила романов Тургенева, проявившиеся уже в «Рудине», заключались наряду с значительностью их общественного содержания в сердечном лиризме, в гражданской страстности, в том пафосе субъективности, который всегда неотступно владел художником. Лиризм составляет неотъемлемый элемент всей тургеневской художественной системы. Он представляет основу его поэтического мироощущения. окрашивает собой всё его отношение к изображаемому.

Лиризм Тургенева имеет обычно элегическую окраску. Это объясняется тем, что герои Тургенева воспринимают законы жизни и свою личную судьбу как нечто роковое. Они склонны видеть конечную причину своих страданий, разочарований и несчастий не столько в общественных и нравственно-бытовых отношениях, сколько в бессилии личности перед лицом истории и «равнодушной» природы. Почти всегда они считают, что человек не способен изменить обстоятельства жизни. Поэтому они склонны смириться перед этими обстоятельствами, призывают не столько думать и рассуждать, сколько брать от жизни то, что она сама добровольно дает. Такая обрисовка «лишнего человека» объясняется тем, что сам писатель не был последователен и не отдавал себе вполне ясного отчета в социально-исторических источниках духовной болезни человека своего времени.

Представители демократического направления в прозе искали выход из рефлексии и скептицизма, идеализма и романтизма в признании необходимости решительной переделки российской действительности. Мысль Тургенева же не развивалась в таком направлении. Рефлектирующим характерам он противопоставляет в своих романах практически мыслящих героев, так как сознает, что современной ему России в первую очередь нужно не слово, а реальное, жизненное дело. Но «дело», которое

Тургенев противопоставляет «слову» Рудина и других героев рудинского типа, не было революционным делом. Отсюда и колебания Тургенева в оценке Рудина, которые отчетливо отражены в романе.

## 5

Композиционные особенности первого романа Тургенева во многом обусловлены характером созданного писателем типа. Рудин — прежде всего пропагандист по самому жизненному своему призванию: слово, живое и письменное, является главным, если не единственным, оружием его общественной деятельности. Характер героя в первом романе Тургенева не мог поэтому быть раскрыт только через его поступки и действия, читатель должен был стать свидетелем самой речи героя.

Слово для Рудина — главная форма его общественного деяния. Его «гениальная натура» (первоначальное заглавие романа) ярче всего раскрывается в победоносных схватках с Пигасовым, в блестящих ораторских импровизациях, в последней беседе с Лежневым. Разбив в молниеносной словесной схватке Пигасова, Рудин при первом же своем появлении в салоне Ласунской выказывает себя блестящим оратором, увлекая всех присутствующих своей пламенной речью. Рудин в этой сцене не действует, он только говорит, но самая его речь становится источником воздействия на окружающих: Пигасов злится, грубит и замолкает побежденный; Дарья Михайловна мысленно приходит к решению «приласкать» красноречивого оратора; Волынцев поражен и опечален, смутно предчувствуя в Рудине будущего соперника в своей любви к Наталье; Пандалевский завидует «ловкости» залетевшего в дом Ласунской гостя; Наталья и Басистов потрясены.

И в конце романа, когда Рудин, накануне отъезда из усадьбы Ласунской, не может лично говорить с Волынцевым и Натальей, он пишет им письма, заменяющие ему живую речь, письма, наставляющие обоих в их будущей жизни. Точно так же, как оратор, учитель и пропагандист, предстает Рудин перед читателем в рассказе Лежнева об университетском кружке Покорского.

Воспроизводя самобичующую речь Рудина в его покаянной беседе с Натальей, Тургенев одним штрихом вскрывает органическую неспособность своего героя перейти от слова к делу: «Да, я должен действовать. Я не должен скрывать свой талант, если он у меня есть; я не должен растрачивать свои силы на одну болтовню, пустую, бесполезную болтовню, на одни слова. . . И слова его полились рекою» (II, 53).

Естественно, что все остальные персонажи романа, втянутые в могучий водоворот рудинского красноречия, раздраженные или опьяненные им, беспрестанно говорят на страницах романа. Они то спорят с Рудиным, то говорят между собою о нем, то размышляют о Рудине. Даже сдержанная и молчаливая по характеру Наталья перенимает у Рудина его красноречие. «До знакомства с Рудиным, — говорит Тургенев о своей героине, — она никогда бы не произнесла такой длинной речи и с таким жаром» (76).

Главы I и II посвящены целиком характеристикам второстепенных персонажей (Дарья Михайловна, Липина, Волынцев, Лежнев, Пигасов, Пандалевский, Басистов, m-lle Boncourt) и взаимоотношениям их между собою. Глава IV знакомит читателя с предысторией взаимоотношений Рудина с Лежневым («. . . я его любил, любил, как друга. . . но потом, вследствие различных недоразумений. . . мы расстались, и расстались, кажется, навсегда», 48—49). В главе V Лежнев рассказывает Липиной историю молодости Рудина. Глава VI начинается фразой: «Прошло два месяца слишком» — и характеризует на первых двух страницах события

этих двух месяцев, без чего дальнейшее движение фабулы было бы недостаточно оправданным. Конец той же главы, излагающая содержание второй беседы Лежнева с Липиной о Рудине, еще раз, подробнее, воспроизводит университетскую молодость героя, его роль в кружке Покорского и самую обстановку этого кружка, историю дружбы и разрыва Лежнева с Рудиным. Глава XII, время действия которой происходит по истечении двух лет после отъезда героя из усадьбы Ласунской, знакомит читателя, по рассказам Басистова, Пигасова и Лежнева, с рядом других эпизодов из жизни Рудина. В дальнейшем в той же главе на сцене появляется и сам герой в типичной для него роли «вечного скитальца», в самом облике которого запечатлены разрушительные следы времени, проведенного им в этих скитаниях. В эпилоге романа еще более подряхлевший Рудин, встретившись на постоялом дворе с Лежневым, рассказывает ему историю своих многолетних скитаний, еще глубже раскрывая характер героя. А в заключительной части эпилога читатель в последний раз встречается с Дмитрием Рудиным, чтобы стать свидетелем его героической гибели на баррикадах восставшего Парижа.

Таким образом, собственно любовный сюжет «Рудина», композиционно представляющий собою как бы ствол всего произведения, обрастает в романе многочисленными ответвлениями из обрамляющих и вставных эпизодов. Благодаря этому роман охватывает историю всей жизни героя, от его детства до его героической смерти на баррикаде, раскрывая образ Дмитрия Рудина в его взаимоотношениях со многими людьми, в различной обстановке, в свете самых различных событий.

Сюжетная завязка «Рудина» дана в главе III, где рассказано о впечатлении, произведенном героем на Наталью. Уже в день своего появления в доме Ласунских герой сумел заставить «кипеть» голову юной героини произведения, а «молодая голова недолго кипит одна» (60).

Так же сжаты в «Рудине» и последующие перипетии главной сюжетной линии романа. Уже на второй день «Наталья слегка покраснела при встрече с Рудиным», и «сердце у ней билось» (51). Вечером того же дня Наталья, после своего первого разговора с героем, «не отходила от матери и то задумывалась, то принималась за работу» (54), так что влюбленный в нее и симпатичный ей до этого Волынцев почувствовал, что Наталья от него «отдаляется». Следующая, VI глава, как указывалось, начинается фразой: «Прошло два месяца слишком», но события этих двух месяцев автором не излагаются, читателю сообщается лишь общий их результат: «Не как девочка болтала Наталья с Рудиным: она жадно внимала его речам, она старалась вникнуть в их значение, она повергала на суд его свои мысли, свои сомнения; он был ее наставником, ее вождем» (59). Непосредственно за этим следует разговор героев о трагическом значении любви, разговор, во время которого Рудин сравнивает себя с дубом, на котором старые листья опадают с рождением новых. После этого разговора Наталья, оставшись одна, «долго размышляла о последних словах Рудина и вдруг сжала руки и горько заплакала» (62).

Дальнейшее развитие действия заключено в тесные рамки всего двух свиданий, происходящих на протяжении одного следующего дня (гл. VII). На первом, утреннем свидании Рудин неожиданно для себя самого вырывает у Натальи признание, что хотя она и не любит Волынцева, но сердце ее не спокойно. Ночное свидание того же дня представляет кульминацию романа. Оно завершается признанием Натальи: «Знайте же... я буду ваша» (82).

В последующую краткую, но предельно напряженную сцену объяснения и разрыва Рудина с Натальей укладывается, по существу, вся раз-

вязка романа. Лишь отголоском этой сцены являются последующие эпизоды прощания Рудина (гл. X—XI).

Композиционная роль второстепенных персонажей в романе заключается в том, что каждый из них помогает читателю с той или другой стороны понять и оценить фигуру главного героя. С момента первого появления в салоне Ласунской вплоть до отъезда Рудин является в романе притягательным центром для одних и отталкивает от себя других. Ни одного человека из окружающих его людей он не оставляет к себе равнодушным. Басистов и Александра Павловна Липина, увлеченные Рудиным с первых его слов, до конца романа остаются верными его защитниками, Пигасов и Волынцев — его непримиримыми антиподами. Лежнев от старой неприязни к своему бывшему другу и учителю переходит к оправданию его в конце. Дарья Михайловна Ласунская делает Рудина своим «фаворитом», но в конце концов, «даже не бросает, а просто роняет» его, «как перчатку после бала» (104). Пандалевский сначала завидует «ловкости» Рудина и натравливает на него его противников, вроде Пигасова, позднее же предает Рудина своей госпоже. За исключением первых двух глав экспозиционного характера и начала главы VI, где бегло очерчены характеры и кратко изложены биографии Пигасова, Дарьи Михайловны Ласунской, Натальи и Пандалевского, все остальные отступления в романе касаются личности Рудина (рассказы Лежнева о Рудине и его роли в кружке Покорского). Эпилог и предшествующая ему глава XII раскрывают дальнейшую жизненную судьбу Рудина после событий, изображенных в романе, и помогают читателю произнести окончательный, обобщающий приговор над Рудиным как человеком и общественным деятелем.

Важнейшей особенностью тургеневской романистики, определившейся уже в «Рудине», является метод, применяемый писателем для раскрытия психологии персонажей.

Обобщая свой творческий опыт, Тургенев, за год до смерти, 10 сентября 1882 года, писал Я. П. Полонскому из Буживаля: «... кто все детали передает — пропал; надо уметь схватывать одни *характеристические* детали. В *этом одном* и состоит талант и даже то, что называется творчеством».<sup>18</sup> А Л. Н. Толстой в письме к А. А. Фету от 10—12 мая 1866 года писал о советах, данных ему Тургеневым: «... мнение Тургенева о том, что нельзя на 10 страницах описывать, как NN положила руку, мне очень помогло, и я надеюсь избежать этого греха в будущем».<sup>19</sup> Уже в «Рудине» психологическое состояние персонажей раскрывается автором прежде всего средствами именно «характеристической детали». Тургенев стремился не допускать в своих романах то, в чем видел недостаток произведений молодого Толстого: если тургеневская героиня «положила руку» или сделала другой жест, автору вместо толстовских «10 страниц» оказывается достаточным нескольких строк, чтобы с помощью одной характеристической детали раскрыть часто сложнейшие переживания своих персонажей.

Первую часть главы VI «Рудина» романист заключает сценой, занимающей всего шесть строк; здесь появляются и те «руки», которые, по замечанию Тургенева, «нельзя на 10 страницах описывать»: «Долго сидела она в недоумении на своей кровати, долго размышляла о последних словах Рудина и вдруг сжала руки и горько заплакала. О чем она плакала — бог ведает! Она сама не знала, отчего у ней так внезапно по-

<sup>18</sup> Первое собрание писем И. С. Тургенева, СПб., 1884, стр. 490.

<sup>19</sup> Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 61, Гослитиздат. М., 1953, стр. 138.

лились слезы. Она утирала их, но они бежали вновь, как вода из давно накопившегося родника» (62).

Приведенная сцена представляет замечательный образец того вида психологического анализа состояния человеческой души, воспользоваться которым молодой Тургенев призывал в своей рецензии автора «Бедной невесты». Романист не рассказывает, что именно переживает его героиня. Наталья и «сама не знала», почему она плачет. Писатель показывает нам лишь те внешние признаки ее душевного смятения, которые можно наблюдать со стороны: долгую задумчивую неподвижность, внезапно сжатые руки, неожиданные неясные слезы, похожие на воду «давно накопившегося родника». И по-тургеневски знаменательно, что именно последнее, такое не навязчивое в своей естественной выразительности сравнение представляет ту «характеристическую деталь», которая дает верный ключ к пониманию всего, что происходит в эту минуту с Натальей. Как ни внезапно движение «сжавшихся рук» и как ни странны для самой героини внезапно хлынувшие из ее глаз слезы, всё это — конечный результат того, что «давно накопилось» в душе молодой девушки в процессе ее общения с Рудиным: его признания в «усталости» (52); его сравнения себя с «яблоней», которая нуждается в «подпорке», чтобы не сломиться «от тяжести и множества своих собственных плодов» (60); сделанное им уподобление любви дубу, на котором «старые листья только тогда опадают, когда молодые начнут пробиваться» (62). Именно об этом рудинском сравнении подумала Наталья, перед тем как неожиданно заплакала. То, что «давно накопилось» в «кипящей голове» Натальи, под влиянием последних интимных намеков Рудина вышло наружу, переполнило ее сердце, заставило хлынуть из глаз молодой девушки внезапные, ей самой не понятные слезы молодой, еще не осознавшей своего рождения любви.

Эта же любовь, но уже осознавшая себя, находит свой торжествующий отблеск в выражении лица Натальи во время ее ночного объяснения с любимым человеком. Одним лишь сопоставлением внешнего выражения двух человеческих лиц Тургенев дает в этой сцене зримое противопоставление глубокой, истинной и мнимой, «головной» любви.

В композиции «Рудина» исключительно важную роль играют пейзажи, образы, почерпнутые из жизни природы. Верные сами по себе, точно воспроизводящие локальные признаки русского национального ландшафта в определенное время года, они вместе с тем живут как бы единой жизнью с героями романа, раскрывают их чувства и переживания, приобретают иногда даже символическое значение, образно обобщая главную идею произведения.

Появлению Рудина в жизни Натальи предшествует «тихое летнее утро» с «душистой свежестью» «недавно проснувшихся долин», с веселой песней «ранних птичек», «то серебристо-зеленой, то красноватой рябью» «только что зацветшей ржи» (7). «Летняя ночь и нежилась и вежила», проникая своей «дремотной свежестью» через открытое окно в комнату, где впервые Наталья увидела Дмитрия Рудина и услышала его вдохновенную импровизацию (38). Воскресное утро первого интимного объяснения героев как бы повторяет ночные слезы Натальи, накануне омывшие рождение ее юной, ею самой еще не осознанной любви. Тревожная и светлая музыка этого «воскресного» (не только по календарю) летнего праздника природы вводит читателя в новую фазу взаимоотношений тургеневских героев, когда Наталье «самой стало страшно всего того, что она вдруг почувствовала в себе» (77). Точно так же следующий, ночной пейзаж предваряет сцену ее минутного торжества. Тургенев не просто обставляет здесь сцену признания героев соответствующей декорацией, он самую природу превращает во взволнованного и сочувственного пособ-

ника молодой победоносной любви, как в последующей сцене траурный пейзаж мрачных окрестностей «Авдюхина пруда» озаглаживает собою трагическую «смерть» этой любви в душе Натальи. Наряду с природой важную роль играет в первом романе Тургенева музыка, гармонически сливающаяся с лирической поэзией тургеневского пейзажа.

В промежутке между блестящей победой героя в споре его с Пигасовым и последующими его ораторскими импровизациями Пандалевский, по приказанию Дарьи Михайловны Ласунской, исполняет на фортепьяно «Лесного царя» Шуберта. Вот как описывает Тургенев впечатление, которое производит эта музыка на героя:

«Наталья стала возле фортепьяно, прямо напротив Рудина. С первым звуком лицо его приняло прекрасное выражение. Его темно-синие глаза медленно блуждали, изредка останавливаясь на Наталье. Пандалевский кончил.

«Рудин ничего не сказал и подошел к раскрытому окну. Душистая мгла лежала мягкой пеленою над садом; дремотной свежестью дышали близкие деревья. Звезды тихо теплились. Летняя ночь и нежилась, и нежила. Рудин поглядел в темный сад — и обернулся.

«— Эта музыка и эта ночь, — заговорил он, — напомнили мне мое студенческое время в Германии: наши сходки, наши серенады...» (38).

Приведенный отрывок хорошо показывает, с каким поэтическим мастерством и с какой непреложной необходимостью включил Тургенев и пейзаж, и музыку в общую композицию романа. Гармония музыки и поэзия природы, нерасторжимо сливаясь воедино, окружают ореолом в глазах Натальи фигуру тургеневского героя. И в то же время они естественно позволяют романисту ввести читателя «в германскую поэзию, в германский романтический и философский мир», в который «Рудин был погружен» и куда в своих последующих беседах с Натальей он «увлекал ее за собой» (60).

Важнейшим компонентом, создающим лирико-элегическую атмосферу тургеневского романа, является наряду с музыкой и пейзажем и поэзия. Уже в первой беседе с Натальей Рудин спрашивает ее: «А вы любите стихи?» и затем продолжает: «Поэзия — язык богов. Я сам люблю стихи» (51, 52). Вдохновенная импровизация Рудина на тему «одной скандинавской легенды» вызывает у Дарьи Михайловны Ласунской характерную французскую реплику: «Vous êtes un poète»<sup>20</sup> (39, 40). Даже сугубо прозаический Лежнев прибегает к стихам, когда, отвечая на вопрос Александры Павловны о причинах обаятельного впечатления, производимого на его молодых друзей Покорским, говорит: «Поэзия и правда — вот что влекло всех к нему. При уме ясном, обширном он был мил и забавен, как ребенок. У меня до сих пор звенит в ушах его светлое хохотанье, и в то же время он

Пылал полуночной лампадой  
Перед святынею добра...

Так выразился о нем полусумасшедший и милейший поэт нашего кружка» (66).

Если для флегматичного Лежнева обращение к стихам естественно, потому что он сам вышел из того же кружка, что и Рудин, то для провинциального помещика Вольтцева стихи являются синонимом непонятного. «Это непонятно, как стихи», — говорил он, приводя четверостишие «поэта Айбулата» «в подтверждение слов своих» о «непонятности» поэзии (83). А Наталья, развеяв по ветру сожженное ею прощальное письмо

<sup>20</sup> Вы — поэт (франц.).

Рудина, обращается к стихам, чтобы, «раскрыв паудачу Пушкина» (109), найти выражение своего состояния в строках любимого поэта.

Характерной особенностью стиля тургеневской прозы являются переходы от изображения конкретных обстоятельств жизни героев к обобщенным раздумьям автора над их судьбой. Подобные раздумья имеют обычно у Тургенева философско-элегическую тональность и выливаются в форму кратких, предельно обобщенных сентенций. Уже в «Дневнике лишнего человека» наметилась эта особенность прозы Тургенева. В последующих повестях второй половины 50-х годов («Три встречи», «Яков Пасынков», «Поездка в Полесье», «Фауст», «Ася», «Первая любовь») она продолжает развиваться и получает полное свое выражение в «Рудине», а также в последующих романах Тургенева (см., например, в «Рудине»: «никто так легко не увлекается, как бесстрастные люди») (90).

Взволнованный лиризм тургеневской прозы звучит не только в прямых отступлениях и авторских репликах, но проникает и во многие эпические описания. Так, говоря о влиянии Рудина на Наталью, Тургенев пишет: «... со страниц книги, которую Рудин держал в руках, дивные образы, новые, светлые мысли так и лились звенящими струями ей в душу, и в сердце ее, потрясенном благородной радостью великих ощущений, тихо вспыхивала и разгоралась святая искра восторга...» (60). Эмоционально-лирический строй тургеневской прозы достигает наибольшей силы звучания в кульминационных сценах романа, понижаясь в тех эпизодах, где появляются Пигасов, Пандалевский, Волынцев и Дарья Михайловна Ласунская. Снижая самый тон повествования своим появлением, эти образы контрастно оттеняют «начало любви и света», представленное Рудиным и Натальей.

Взволнованная и волнующая читателя эмоциональность пейзажа, поэзии, музыки, лирических отступлений и авторских афоризмов достигается не только соответствием их тональности содержанию душевной жизни главных героев. Свойственный Тургеневу лиризм поддерживается всем синтаксическим строем его романа, приближающимся местами к ритмической прозе, к ритмике свободного стиха.

В «Рудине» проявилась впервые замечательная объективность Тургенева-романиста, умение его всесторонне оценить фигуру общественного деятеля данной эпохи, показать ее в единстве присущих ей сильных и слабых сторон.

В «Заметках о журналах», напечатанных в февральской книжке «Современника» за 1857 год, Чернышевский, отвечая критику «Отечественных записок» С. С. Дудышкину, в связи с его оценкой первого тургеневского романа, писал: «Вы видите разницу между Рудиным и Бельтовым: один — натура содержательная, бездейственная, может быть потому, что еще не приходило время являться людям деятельным. Другой трудится, трудится неутомимо, — но почти бесплодно. Еще менее возможно найти сходство между Рудиным и Печориным: один — эгоист, не думающий ни о чем, кроме своих личных наслаждений; другой — энтузиаст, совершенно забывающий о себе и весь поглощаемый общими интересами; один живет для своих страстей, другой — для своих идей».<sup>21</sup>

И сам Тургенев, столь сурово отнесшийся к своему герою, в эпилоге романа оправдал и возвеличил его. Выслушав во время последней встречи с Рудиным на постоялом дворе историю его скитаний, Лежнев с уважением отмечает, что его друг ни разу не изменил своим убеждениям, жерт-

<sup>21</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, 1948, стр. 699.

вужа ради них даже «теплым углом», даже «насушным куском хлеба» (128). Отвечая на жалобу Рудина, который винит в своей горькой судьбе самого себя («во мне сидит какой-то червь, который грызет меня и гложет и не даст мне успокоиться до конца»; 126), Лежнев с искренним воодушевлением, особенно значительным в устах этого антипода Рудина, убежденно восклицает: «Не червь в тебе живет, не дух праздного беспокойства: огонь любви к истине в тебе горит...» (135).

Вот почему Салтыков-Щедрин в статье, написанной вскоре после смерти Тургенева, имел основание отдать Рудину должное и оценить его в исторической перспективе как предшественника и Инсарова, и Базарова, связав всех троих единством гуманистических, антикрепостнических идеалов. «Базаровы, Рудины, Инсаровы, — писал Щедрин, — всё это действительные носители „добрых чувств“, всё это подлинные мученики той темной свиты призраков, которые противопоставляют добрым стремлениям свое бесконтрольное и угрюмое *non possumus*»<sup>22</sup>,<sup>23</sup>

## «ДВОРЯНСКОЕ ГНЕЗДО»

### 1

На титульном листе рукописи романа «Дворянское гнездо», хранящейся в Париже, рукою Тургенева сделана запись, согласно которой роман задуман в начале 1856 года, начал писаться летом 1858 года и закончен 27 октября 1858 года в Спасском.<sup>1</sup>

Эта запись свидетельствует о том, что замысел романа, возникший после окончания «Рудина» (в июле 1855 года), складывался у романиста в течение двух следующих лет, но творчески был осуществлен писателем, так же как и замысел «Рудина», в течение всего лишь нескольких месяцев.

В герое «Дворянского гнезда» есть автобиографические черты. Но он не является автопортретом романиста. Тургенев внес в биографию Лаврецкого и черты многих своих современников. Известно, какую роковую роль сыграло в последующей судьбе Федора Лаврецкого то «спартанское» воспитание, которое дал ему отец и как мало соблюдал сам Иван Петрович «спартанский» образ жизни. В самый разгар работы над своим вторым романом Тургенев в письме от 7 июля (25 июня) 1858 года рассказывает Полине Виардо о воспитании, которое давал своим детям зять Л. Н. Толстого: «Он проводил по отношению к ним систему сурового обращения; он доставлял себе удовольствие воспитывать их на спартанский лад, сам ведя образ жизни совершенно противоположный» (Письма, III, 418).

Чешский литературовед Г. Докс в статье «Огарев и Тургенев (Огарев как прототип Лаврецкого)» приводит убедительные доказательства в пользу того, что прототипами Федора Лаврецкого, Варвары Павловны и Лизы во многом послужили Н. П. Огарев и близкие ему лица.<sup>2</sup> Тургенев в «Дворянском гнезде», так же как и в «Рудине», создал такие персонажи и типы, ни один из которых не может быть целиком сведен к какому-либо реальному лицу из числа современников писателя, но в которых есть черты многих лиц его времени.

<sup>22</sup> Нельзя (лат.).

<sup>23</sup> Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. XV, Гослитиздат, М., 1940, стр. 612.

<sup>1</sup> См.: А. Мазон. Парижские рукописи И. С. Тургенева. Перевод с французского. Изд. «Academia», М.—Л., 1931, стр. 15.

<sup>2</sup> «Slavia», ročník XVI, sešit 1, 1938, стр. 79—94.



Историческая современность в романе «Дворянское гнездо» осмыслена в связи с подготовившими ее более ранними этапами русской жизни. Родовитая когда-то дворянская семья Пестовых («трое Пестовых значатся в синодике Ивана Васильевича Грозного»; II, 196) к 40-м годам XIX века, когда начинается действие «Дворянского гнезда», почти совершенно разорилась, сохранив из всех своих наследственных земель лишь малодоходное имение Покровское, вынудившее владельца «переселиться в Петербург на службу» (141). В романе не сказано прямо, каким состоянием обладал Калитин до женитьбы на Марье Дмитриевне и каким путем он составил при жизни «весьма хорошее... благоприобретенное» им состояние (142), отошедшее его вдове. Но из биографии Лизы, изложенной романистом в главе XXXV, мы узнаем, что Калитин «сам себя сравнивал с лошастью, запряженной в молотильную машину» (252). Вряд ли, следовательно, и Калитин принадлежал к состоятельной дворянской семье, если оставленное им состояние было «благоприобретено» такой ценой.

Восьмидесятилетний дворецкий Федора Лаврецкого — Антон эпически неторопливо повествует барину о его предках: «И жил он, ваш блаженный памяти прадедушка, в хоромах деревянных малых; а что добра после себя оставил, серебра что, всяких запасов, все подвалы битком набиты были... А вот дедушка ваш, Петр Андреич, и палаты себе поставил каменные, а добра не нажил; всё у них пошло *хинею*; и жили они хуже папенькиного, и удовольствий никаких себе не производили, — а денежки всё порешил, и помянуть его нечем, ложки серебряной от них не осталось, и то еще, спасибо, Глафира Петровна порадела» (206—207).

Набросав широкую картину современной ему поместной жизни, коснувшись ее прошлого и настоящего, Тургенев запечатлел в романе и многие черты из жизни крепостной деревни. С глубокой художественной выразительностью рассказал автор «Дворянского гнезда» о судьбе двух крепостных крестьянок. Соблазненная молодым сыном своего помещика, мать Федора Лаврецкого благодаря столкновению двух самолюбий становится законной женой своего соблазнителя, женившегося на ней, чтобы «отомстить отцу». Судьба этой «сыромолотной дворянки» (171), как иронически величает отец Лаврецкого свою незадачливую сноху, складывается трагически. Она покорно переносит разлуку с живущим за границей мужем, покорно сносит «невольное пренебрежение» (172) полубившего ее тестя и сознательные попреки со стороны тетки мужа, Глафиры Петровны. Но когда у нее отбирают сына, чтобы поручить его воспитание Глафире, несчастная мать, несмотря на всю свою воспитанную крепостническим жизненным укладом покорность, не может перенести удара, умирает так же «безответно», как и жила. По силе антикрепостнического протеста, которым насыщен образ «безответной» Маланьи Сергеевны, он не уступает многим персонажам «Записок охотника».

По-иному, но не менее драматически выразительно сложилась в романе судьба другой крепостной девушки, Агафьи Власьевны, о которой автор «Дворянского гнезда» упоминает, рассказывая читателю биографию Лизы. Шестнадцать лет выйдя замуж и вскоре овдовев, она становится возлюбленной своего помещика; выданная барыней после его смерти за скотника, пьяницу и вора, она попадает по вине мужа в опалу и становится, в результате всех перенесенных ею испытаний, «очень молчалива и безмолвна» (254). История этих двух женских жизней, искалеченных и загубленных господами, воплощает в романе мученическую судьбу русской крепостной рабы.

Выразительны и другие эпизодические крестьянские фигуры романа. Таков «сухопарый мужичок», который, передав Маланье Сергеевне барское поручение, делует своей бывшей куме, как «новой барыне», ручку,

чтобы тотчас же «побегать восвояси», проделав за целковый шестьдесят верст пешком за одни сутки (169). Бегло, по рельефно очерчен Тургеневым восьмидесятилетний дворовый Антон, с трепетом рассказывающий Федору Лаврецкому о его властном прадеде и с наслаждением прислуживающий барыне Калитиной за столом, как не сможет, по его понятиям, услужить какой-нибудь «наемный камердинер» (220).

До большого, символического обобщения поднимается образ мужика, потерявшего сына. Характерна и глубокая внутренняя сдержанность его горя, и тот инстинктивный жест самозащиты, с каким крестьянин «пугливо и сурово» отшатывается от пожалевшего его барина, не доверяя, видимо, ни барской искренности, ни барскому состраданию к мужику (294).

События, описанные в «Дворянском гнезде», приурочены автором, как и в «Рудине», к 30—40-м годам (Лаврецкий, родившийся 20 августа 1807 года, женился на Варваре Павловне в 1833 году и разошелся с женой, после ее измены, в 1836, а роман героя с Лизой разыгрывается в мае—июне 1842 года; даже в эпилоге «Дворянского гнезда» действие происходит всего лишь на два года позднее, чем в эпилоге «Рудина»: Рудин погибает на баррикаде в 1848 году, а Лаврецкий появляется в последний раз на страницах книги в 1850). Однако писал свой второй роман Тургенев в конце 50-х годов, накануне крестьянской реформы. Предреформенная общественно-экономическая и политическая ситуация наложила свою печать на всё содержание «Дворянского гнезда», определила историческое значение романа для современной ему русской общественной жизни.

Тургенев попытался своим романом ответить на вопрос о том, что делать современному образованному русскому человеку. По выражению Михалевича, «это всякий сам должен знать» (218). Главные персонажи романа, каждый по-своему, решают этот мучительный и сложный для них вопрос. Михалевич, расставшись с Лаврецким, отвечает на него так: «Помни мои последние три слова, — закричал он, высунувшись всем телом из тарантаса и стоя на балансе, — религия, прогресс, человечность!.. Прощай!» (220).

Вдохновенный служитель «прогресса и человечности», оратор, идеалист и романтик Михалевич, как и Рудин, не может найти применения своих способностей к реальному практическому делу; он такой же бедняк, неудачник и вечный скиталец, как Рудин. Михалевич даже внешним своим обликом напоминает бессмертного «рыцаря печального образа», с которым сравнивал себя Рудин: «...окутанный в какой-то испанский плащ с порыжелым воротником и львиными лапами вместо застежек, он еще развивал свои воззрения на судьбы России и водил смуглой рукой по воздуху, как бы рассеивая семена будущего благоденствия» (220). Михалевич, подобно Рудину, посвятил свою жизнь не борьбе за личное благополучие, а радению «о судьбах человечества». Но объективная вина обоих заключается, по Тургеневу, в том, что практически они ничего не могут сделать, чтобы помочь осуществлению «будущего благоденствия» человеческих масс.

Варвара Павловна — наивная откровенная эгоистка, у которой нет никаких нравственных идеалов. И Тургенев столь же безоговорочно осуждает ее, как осудил он в романе эпикурейский эгоизм Геденовского и Марьи Дмитриевны Калитиной. Паншин, на словах, очень много заботится «о будущности России», на деле же думает только о собственной чиновничьей карьере, не сомневаясь, что «будет со временем министром» (150). Вся его либеральная программа исчерпывается трафаретной фразой: «Россия... отстала от Европы; нужно подогнать ее..., мы поневоле должны заимствовать у других». Осуществление подобной программы Паншин, как и подобает убежденному чиновнику, полагает де-

дом чисто административным: «...это наше дело, дело людей... (он чуть не сказал: государственных) служащих» (214, 215).

Взаимоотношения героини «Дворянского гнезда» Лизы Калитиной с родителями во многом повторяют биографию Натальи: «Ей минул десятый год, когда отец ее умер; но он мало занимался ею... Марья Дмитриевна в сущности не много больше мужа занималась Лизой... Отца она боялась; чувство ее к матери было неопределенно, — она не боялась ее и не ласкалась к ней...» (252, 255). Отношение Лизы к своей гувернантке, «девице Морб из Парижа», напоминает отношение Натальи к m-lle Wopcourt («На Лизу она имела мало влияния»; 252, 253). Лизу, как и двух других героинь романов Тургенева 50-х годов, отличает прежде всего самостоятельность внутренней духовной жизни. «Она задумывалась не часто, но почти всегда не даром; помолчав немного, она обыкновенно кончала тем, что обращалась к кому-нибудь старшему с вопросом, показывающим, что голова ее работала над новым впечатлением» (254).

Однако, в отличие от Натальи, Лиза в своей крепостной пяне Агафье Власьевне нашла человека, оказавшего на нее то влияние, которое определило ее позднейшую жизненную судьбу, те особенности ее характера и убеждений, которыми она так резко отличается от других тургеневских героинь. Необыкновенная красота Агафьи Власьевны дважды высоко поднимала ее из условий жизни, обычных для других крепостных женщин. Сначала она лет пять была «барской барыней» своего помещика Дмитрия Пестова, затем, через три года после его смерти, пять лет состояла фавориткой его вдовы. В это время она вела «блаженную жизнь»: «...кроме шелку да бархату, она ничего носить не хотела, спала на пуховых перинах». И дважды такая жизнь обрывалась неожиданной и страшной для Агафьи Власьевны катастрофой. Первый раз барыня «выдала ее за скотника и сослала с глаз долой»; второй раз ее «разжаловали из экономок в швеи и велели ей вместо чепца носить на голове платок», что было, конечно, страшно унижительно для всевластной до этого барской фаворитки. Увидев в этих двух катастрофах своей жизни «божий перст», наказавший ее за гордость, «к удивлению всех, Агафья с покорным смирением приняла поразивший ее удар» (253, 254).

Под влиянием Агафьи Власьевны и Лиза становится убежденной сторонницей идей христианского смирения. Поэтому в первой своей интимной беседе с Лаврецким Лиза пытается примирить Федора с женой, ибо «как же можно разлучать то, что бог соединил?» (212). Религиозный фатализм Лизы особенно выразительно сказывается, когда в беседе с Лаврецким она произносит: «Мне кажется, Федор Иванович, ... счастье на земле зависит не от нас» (235).

Однако после известия о мнимой смерти Варвары Павловны, когда ничто более не стояло между нею и Лаврецким, Лиза в борьбе за свою любовь проявляет такую силу характера, в которой не уступит ни Наталье Ласунской, ни Елене Стаховой: «...она знала, что любит, — и полюбила честно, не шутя, привязалась крепко, на всю жизнь — и не боялась угроз; она чувствовала, что насильно не расторгнуть этой связи» (267).

С потрясающей силой и большой психологической правдой раскрывает Тургенев драматическое столкновение религиозного долга и естественных человеческих чувств в душе своей героини. Лиза выходит из борьбы с собой смертельно раненая, но не изменяет свойственным ей убеждениям о нравственном долге. Она делает всё, чтобы примирить Лаврецкого с его неожиданно «воскресшей» женой.

Образ Лизы во многом напоминает образ пушкинской Татьяны. Это — наиболее обаятельный и вместе с тем наиболее трагический из женских образов Тургенева. Подобно пушкинской Татьяне, Лиза по уму и нравственным стремлениям стоит значительно выше не только своей матери, по

и всей окружающей ее среды. Однако отсутствие в этой среде других духовных интересов, которые могли бы ее удовлетворить, способствовало тому, что внутренняя жизнь Лизы приобрела с ранних лет аскетическую, религиозную окраску. Не находя другого выхода своим стремлениям, Лиза вложила всю свойственную ей незаурядную духовную энергию в свои религиозно-нравственные искания. Глубокая серьезность и сосредоточенность, требовательность к себе и другим, фанатическая преданность долгу, отличающие Лизу, предвосхищают черты героини тургеневского стихотворения в прозе «Порог», реальные особенности психологического склада многих передовых русских женщин 60—80-х годов. Но, в отличие от позднейших тургеневских героинь, Лиза в своем понимании долга оказывается трагически скованной оживающими религиозными идеями, враждебными потребностям и счастью живой личности. Отсюда ее глубокая жизненная трагедия: побеждая свою страсть, жертвуя собой во имя свойственного ей высокого понимания долга, Лиза в то же время не может без глубокой боли отказаться от влечений сердца. Как и Лаврецкий, она остается в эпилоге романа трагически надломленной. Уход Лизы в монастырь не может дать ей счастья, монастырская жизнь остается последней, самой трагической страницей в жизни этой тургеневской героини, как бы стоящей на распутье двух эпох в истории умственной и нравственной жизни передовой русской женщины XIX века.

Трагическая вина Лизы заключается в том, что она, в отличие от Елены, служит не делу освобождения и счастья людей, а «спасению» собственной христианской «души». Тургенев оправдывает свою героиню объективными условиями ее религиозного воспитания, но не снимает с нее той «вины», которую она искупает в романе лишь ценою своей загубленной жизни. Коллизию между стремлением человека к достижению своего личного счастья и его нравственным долгом по отношению к своему народу Тургенев положил в основу трагедии и своего главного героя. «Ни пава, ни ворона» — помещик по своему социальному положению, «настоящий мужик», по выражению Глафиры Петровны и Марьи Дмитриевны Калитиной (177, 194), — Лаврецкий, вступив самостоятельно в жизнь, в которой он не знал, с характером, который воспитали в нем обстоятельства, неизбежно должен был стать трагической жертвой последних.

Ни один из романов Тургенева не вызывал такой единодушной и в общем положительной оценки со стороны прогрессивных русских писателей и передовой критической мысли, какую вызвало после публикации в «Современнике» (1859) «Дворянское гнездо».

Н. А. Добролюбов, через два года после напечатания «Дворянского гнезда», писал о Тургеневе в статье «Когда же придет настоящий день?»: «Он умел поставить Лаврецкого так, что над ним неловко иронизировать, хотя он и принадлежит к тому же роду бездельных типов, на которые мы смотрим с усмешкой. Драматизм его положения заключается уже не в борьбе с собственным бессилием, а в столкновении с такими понятиями и правами, с которыми борьба действительно должна устрашить даже энергического и смелого человека».<sup>3</sup>

«Великие страдания» Лаврецкого не сломили его, не сделали озлобленным пессимистом или желчным циником вроде Пигасова. Тургенев показал это в эпилоге романа, передавая мысли героя, после его последней встречи с молодым поколением Калитиных и их молодыми друзьями. «Играйте, веселитесь, растите, молодые силы, — думал он, и не было горечи в его думах, — жизнь у вас впереди, и вам легче будет жить: вам не придется, как нам, отыскивать свою дорогу, бороться, падать и вставать

<sup>3</sup> Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. II. Гослитиздат, М.—Л., 1935, стр. 211.

среди мрака; мы хлопотали о том, как бы уцелеть — и сколько из нас не уцелело! — а вам надобно дело делать, работать, и благословение нашего брата, старика, будет с вами» (306).

## 2

Замедленный благодаря многочисленным вставным эпизодам и отступлениям, более эпически неторопливый, чем в «Рудине», ход повествования «Дворянского гнезда» гармонирует с характерами героев и теми обстоятельствами, в которые они поставлены.

Внесюжетные элементы в «Дворянском гнезде» более сложны и разнохарактерны, нежели в «Рудине». Глава I романа содержит биографию Калитина и историю трех представителей дворянского рода Пестовых, глава IV — биографию Паншина, глава V — Лемма. Целые девять глав (VIII—XVI) отведены истории рода Лаврецких и рассказу о неудачном браке последнего его представителя; глава XXXV сообщает биографии Агафьи Власьевны и Лизы. Такое композиционное построение помогло автору шире, чем в «Рудине», воспроизвести социально-историческую обстановку, дать более конкретные образы главных героев романа.

При всем структурном различии двух первых романов Тургенева много их объединяет. И в «Рудине», и в «Дворянском гнезде» трагическая судьба главного героя определяется не столько в результате столкновений с его идейными противниками-антиподами (Пигасов, Паншин), сколько в результате исхода его взаимоотношений с героиней. Самая социальная ценность обоих героев поверяется автором прежде всего их поведением перед лицом любимой женщины.

Характерные черты второстепенных персонажей заключаются в том, что они не подвержены развитию, но остаются на всем протяжении романа неизменно верны себе.

Сентиментальный характер обеспеченной русской провинциальной дворянки обнаруживает уже в первой сцене «Дворянского гнезда» Марья Дмитриевна Калитина в разговоре с Марфой Тимофеевной:

«— О чем ты это? — спросила она вдруг Марью Дмитриевну. — О чем вздыхаешь, мать моя?»

«— Так, — промолвила та, — Какие чудесные облака!

«— Так тебе их жалко, что ли?» (143).

И этот свой характер Марья Дмитриевна выдерживает на всем протяжении романа. Благоволя к Гедеоновскому за его пошлые комплименты, а к Паншину за его «светскую» обходительность, Марья Дмитриевна презрительно отзывается о Лаврецком: «Экой тюлень, мужик! Ну, теперь я понимаю, почему его жена не могла остаться ему верной» (194). Но когда тот же Лаврецкий, добиваясь приезда Калитиных в Васильевское, «поцеловал у ней обе руки», Марья Дмитриевна, «чувствительная на ласку» и «вовсе не ожидавшая такой любезности от „тюленя“, умилилась душою и согласилась» (213). Помогая Варваре Павловне устроить ее примирение с мужем, Марья Дмитриевна чуть не испортила дела, добиваясь во что бы то ни стало мелодраматически-сентиментальной сцены прощения «кающейся грешницы», и осталась недовольна «бесчувственностью» Лаврецкого.

Композиционная группировка персонажей второго плана в «Дворянском гнезде», как и в «Рудине», подчинена автором функции многостороннего раскрытия характера главного героя. Примечательно, что недоброжелателями Лаврецкого являются барыня Калитина, попович Гедеоновский, чиновник-карьерист Паншин, а друзьями или доброжелателями — бедняк Михалевич, неудачник Лемм, простые дворовые люди Антон и Апраксея. Не случайно и то, что сам Лаврецкий осознает ничто-

жество своих личных страданий в результате сопоставления их с горем мужика, потерявшего сына, с тяжелой судьбой своей матери, крепостной крестьянки. Д. И. Писарев тонко подметил связь тургеневского героя с народом, отметив в своей рецензии на «Дворянское гнездо»: «На личности Лаврецкого лежит явственно обозначенная печать народности».<sup>4</sup>

Глубинный поток духовной жизни героев Тургенева, неисчерпаемый во всем своем внутреннем богатстве, как и в «Рудине», получает многообразное внешнее выражение в исключительно экономно и тонко выбранных автором характерных внешних деталях.

Слезы Лизы говорят читателю о состоянии ее души таким же понятным языком, как и слезы Натальи. И в то же время их слезы раскрывают различие в характере этих двух тургеневских героинь. Наталья плачет лишь в момент созревания еще не осознанной ею любви к Рудину. Когда же, отвечая на его признание, она с твердой решимостью говорит своему избраннику: «Знайте же... я буду ваша» (82), глаза ее сухи. А Лиза отвечает на признание Лаврецкого слезами: услышав ее «тихое рыдание», он «понял, что значили эти слезы» (249—250).

Не менее понятно говорят читателю о состоянии тургеневской героини и руки Лизы. После отгремевшего спора Лаврецкого с Паншиным Лаврецкий признается Лизе в любви. «Она хотела подняться, — пишет Тургенев, — не могла и закрыла лицо руками... Ее плечи начали слегка вздрагивать, а пальцы бледных рук крепче прижались к лицу» (249). Позднее, встретившись с Лаврецким, пришедшим проститься с ней навсегда, «Лиза прислонилась к спинке кресла и тихо занесла себе руки на лицо...». «Нет, — промолвила она и отвела назад уже протянутую руку, — нет, Лаврецкий (она в первый раз так его называла), не дам я вам моей руки» (287). В последний раз в романе руки Лизы появляются в эпилоге, когда Лаврецкий встречает ее в монастыре, и она, проходя мимо него, «не взглянула на него; только ресницы обращенного к нему глаза чуть-чуть дрогнули, только еще ниже наклонила она свое исхудалое лицо — и пальцы сжатых рук, перевитые четками, еще крепче прижались друг к другу» (307).

Роман Лаврецкого с Лизой открывается пейзажем «весеннего, светлого дня» (141). В этом пейзаже сквозит и «светлая», по-пушкински, печаль — результат прошедших разочарований Лаврецкого, — и уже слышится увертюра к его второй несчастной любви. По дороге в Васильевское соловьиная песнь возвращает мысли Лаврецкого к Лизе; чистота Лизы вызывает у героя ассоциацию с чистыми звездами, которые загораются в небе над его головой. Новая встреча Федора с Лизой, приехавшей из города в Васильевское, проходит на фоне неподвижной воды и тихо стоящего кругом «красноватого... камыша», когда сама природа, смолкнув, как бы прислушивается к «тихому» разговору героев (222). Ночной пейзаж в сцене возвращения Лаврецкого после проводов Лизы насыщен нарастающим мажорным звучанием наслаждения и радости, предвещающим лучезарное рождение любви (226), которая найдет свой апофеоз под «могучую, до дерзости звонкую, песнь соловья» (246).

Тургенев противопоставляет в «Дворянском гнезде» не только стихийное тяготение к народу, моральную чистоту Лаврецкого и Лизы — аморальности Паншина и Варвары Павловны, но и чистый эстетический вкус Лизы («Она может любить одно прекрасное»; 211) и Федора («он... страстно любил музыку, музыку дельную, классическую»; 207) — шансонеточной и польдекоковской эстетике их антиподов.

На фоне салонной музыки Паншина и Варвары Павловны проходит мучительная для героев развязка их загубленной любви, а ночная мело-

<sup>4</sup> Д. И. Писарев, Сочинения, т. 1, Гослитиздат, М., 1955, стр. 25.

дия Лемма остается навеки в душе Лаврецкого, о ней с чувством вспоминает в эпилоге герой романа, снова посетив стены калитинского дома.

Стихи, музыка, природа не только помогают романисту при характеристике персонажей, но и играют важную роль в самом развитии сюжета. Слова для задуманного им романса, посвященного Лизе, которые пытается импровизировать Лемм: «... вы, звезды, о вы, чистые звезды!» — вызывают в сознании Лаврецкого образ этой «чистой девушки» (209, 210). Стихи, прочитанные во время жаркой ночной беседы с Михалевичем, Лаврецкий вскоре повторит, ассоциируя их смысл со своим разочарованием в любви к Варваре Павловне и с рождением нового чувства к Лизе (215, 226):

И я сжег всё, чему поклонялся,  
Поклонился всему, что сжигал.

Атмосферу «светлой поэзии, разлитой в каждом звуке этого романа»,<sup>5</sup> рождают не только пейзаж, музыка и стихи, но и лирические отступления, и авторские реплики романиста, органически связанные либо с характерами персонажей, либо с развитием сюжета, либо с общей идеей произведения.

Взволнованный лиризм тургеневской ритмической прозы обретает свое музыкальное звучание благодаря поэтической организации синтаксического строя. Так, Тургеневым использован прием поэтического повтора там, где романист рисует пейзаж, на фоне которого Лиза ловит с Лаврецким рыбу в его пруду: «Красноватый высокий камыш *тихо* шелестел вокруг них, впереди *тихо* сияла неподвижная вода, и разговор у них шел *тихий*» (222). Музыкальное звучание и ритмическое строение фраз зачастую подчеркнуто вопросительной или восклицательной интонацией авторской речи («Что подумали, что почувствовали оба? Кто узнает? Кто скажет? Есть такие мгновения в жизни, такие чувства»; 307), синтаксическими параллелизмами, анафорами и т. д.

Особенно тонко организован синтаксис тургеневской прозы в сцене, когда после мучительной для героини встречи с Варварой Павловной Марфа Тимофеевна, уведя Лизу к себе в комнатку, выражает чувство молчаливого сострадания к тяжелому горю любимой племянницы. Эта сцена уложена автором в рамки большого сложноподчиненного предложения, ритмически развивающегося в последовательности единого синтаксического движения: «Лиза... заплакала»; «Марфа Тимофеевна не могла нацеловаться этих... рук»; «слезы лились»; «кот Матрос мурлыкал»; «пламя лампадки... шевелилось»; «Настасья Карповна... утирала себе глаза» (274). Многие из простых предложений, составляющих этот сложный период, связаны элементами синтаксического параллелизма: «Лиза *подалась* вперед, *покраснела* — и *заплакала*»; «пламя лампадки *чуть-чуть трогалось* и *шевелилось*»; «*стояла* Настасья Карповна и... *утирала себе глаза*» (274). Система звуковых повторов усиливает ритмический характер тургеневской прозы («не могла нацеловаться этих бедных, бледных, бессильных рук — и безмолвные слезы лились из ее глаз и глаз Лизы»; 274).

Тургенев в романах 50-х годов скорбя расставался с прошлым. Романист с грустью провожал в могилу идеализм передовых людей 30—40-х годов и романтику русских «дворянских гнезд». Это определило трагический пафос, лирическую атмосферу первых романов Тургенева. Но Рудин уходит со сцены, оплодотворив своей просветительской пропагандой

<sup>5</sup> Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. XVIII, Гослитиздат, М., 1937, стр. 144.

дой молодые ростки новой жизни, а Лаврецкий — приветствуя с глубокой верою светлое будущее России, ее «племя младое, незнакомое». И это придает драматизму первых тургеневских романов, несмотря на всю их трагедийность, оптимистическое звучание.

Гибелью и страданиями герои Тургенева искупают свою трагическую вину перед народом, которому и Рудин, и Лаврецкий хотели, но не умели служить. И их личные страдания меркнут на фоне тех безмерных страданий, которые выносят крепостной мужик или женщина-крестьянка. Как ни мало места занимают крестьянские образы в романах Тургенева, их присутствие придает особо острое социальное звучание этим романам. Герои Тургенева несчастны, но они поднимаются над своим личным горем, говоря о себе, как это делает Лаврецкий: «Оглянись, кто вокруг тебя блаженствует, кто наслаждается? Вон мужик едет на косьбу; может быть, он доволен своей судьбою» (281).

## «НАКАНУНЕ»

### 1

О романе «Рудин» Тургенев писал: «Я попытался вывести характера два не новых в русской жизни, но новых в литературе» (Письма, II, 310). То же самое Тургенев мог сказать о героях «Дворянского гнезда» — Лаврецком и Лизе. О героях следующих двух романов писатель отзывался иначе. Елену Тургенев называл «новым типом в русской жизни», а Инсарова — героем, «которого... искал» и долго не мог найти (XI, 406, 407). В 1860 году на острове Уайт, рассказав одному из русских людей, «одаренному весьма тонким вкусом и замечательной чуткостью», замысел романа «Отцы и дети», Тургенев был поражен его недоуменным вопросом о Базарове: «Да ведь ты, кажется, уже представил подобный тип... в Рудине?». Тургенев «промолчал», потому что вопрос показался ему нелешым. «Что было сказать? — писал Тургенев впоследствии. — Рудин и Базаров — один и тот же тип!» (X, 347).

Главные герои романов «Накануне» и «Отцы и дети» были новыми характерами не только для литературы, но и для русской жизни. В этом принципиальное отличие названных произведений Тургенева от первых его романов. Романами «Накануне» (1859) и «Отцы и дети» (1862) ознаменован новый фазис в развитии Тургенева-романиста. Представители дворянской интеллигенции 40-х годов теперь перестают играть первостепенную роль в романах Тургенева, им на смену идут разночинцы-демократы, выразители сознания общества, выступающего в следующую фазу своего развития. Инсаров и Базаров — антиподы Рудина и Лаврецкого и по социальному происхождению, и по характеру своего отношения к действительности. Рудин и Лаврецкий — «пропагандисты, — хоть для одной женской души, да пропагандисты».<sup>1</sup> В Инсарове же и Базарове Тургенев попытался нарисовать тип активных героев, потенциально способных к общественной деятельности в широком смысле этого слова.

Переход Тургенева к новой проблематике не был явлением случайным. Подготовка к нему чувствуется в эпилоге «Дворянского гнезда», овеянном поэтической дымкой прощания с уходящей в прошлое эпохой 40-х годов, в напутственных словах Лаврецкого, обращенных к молодежи: «Играйте, веселитесь, растите, молодые силы... жизнь у вас впереди, ... вам надобно дело делать, работать...» (II, 306). Здесь Тургеновым как бы перебрасывается мостик к следующему роману, в котором «молодые

<sup>1</sup> Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. II, Гослитиздат, М.—Л., 1935, стр. 209.



силы» изображаются уже в полный рост. Первые признаки обращения Тургенева к новой художественной проблематике обозначились еще раньше, при формировании сюжета «Накануне».

В предисловии к собранию романов (1880) Тургенев рассказал, что на сюжет «Накануне» его натолкнул орловский помещик В. Каратеев, в 1853 году подаривший писателю тетрадку с небольшим рассказом о подлинной истории любви русской девушки к болгарину Катранову. Этот рассказ «внес луч света в ... темные соображения и измышления» Тургенева по поводу нового романа, уже тогда его занимавшего. «Фигура главной героини, Елены, — вспоминал Тургенев впоследствии, — довольно ясно обрисовывалась в моем воображении; но недоставало героя, такого лица, которому Елена, при ее еще смутном, хотя сильном стремлении к свободе, могла предаться. Прочтя тетрадку Каратеява, я невольно воскликнул: „Вот тот герой, которого я искал!“ Между тогдашними русскими такого еще не было» (XI, 407, 406).

Возникновение замысла романа «Накануне» до создания «Дворянского гнезда» и даже «Рудина» — красноречивое свидетельство о том, что тема «лишнего человека», разрабатывавшаяся Тургеневым в рассказах, повестях и ранних романах, уже в начале 50-х годов не представлялась ему единственно важной. В дальнейшем, в связи с переменами в русской жизни, Тургенева всё больше и больше занимает мысль о типе положительного общественного деятеля. Крымская война, обнаружившая «гнилость», по определению В. И. Ленина, самодержавно-крепостнического строя;<sup>2</sup> подготовка крестьянской реформы, на которую напуганное опасностью освобождения «снизу» вынуждено было пойти царское правительство; появление на исторической арене разночинной демократии, смело критиковавшей общественно-политические и экономические установления в России, — всё это придавало особый смысл творческим исканиям Тургенева. Вопрос о герое из чисто литературной перерастал в проблему общественно-политическую. Постепенно у Тургенева складывалось убеждение в том, что герой из дворянской среды не способен к решению больших задач, выдвигаемых жизнью.

В таких условиях происходит как бы второе рождение замысла романа «Накануне». Сюжет, подсказанный тетрадкой В. Каратеява, приобретает особую актуальность и выразительность. Работа над ним теперь расценивается Тургеневым как непосредственный вклад в борьбу с крепостным правом. История любви русской девушки к болгарину воплощается в крупный роман, одна из задач которого — возбудить жажду деятельности в русском обществе, всё еще пассивном и «безгеройном». «В основание моей повести, — писал Тургенев в этот период о «Накануне», — положена мысль о необходимости сознательно-героических натур... для того, чтобы дело подвинулось вперед».<sup>3</sup> Инсарова и Елену Тургенев называет «провозвестниками... новой жизни»,<sup>4</sup> начало которой должно быть положено освобождением крестьян.

«Мысль о необходимости сознательно-героических натур» придает содержанию «Накануне» оттенок поучения, несвойственный прежним романам писателя. Это заметным образом сказалось на построении и группировке изображенных в нем характеров.

При изображении всех без исключения основных героев «Накануне» Тургенев рельефно обозначает уже в самом начале повествования тот умственный и нравственный идеал, которым определяются настроения и поступки данного героя на всем протяжении романа. В главе I «Нака-

<sup>2</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 17, стр. 95.

<sup>3</sup> И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. 11, изд. «Правда», М., 1949, стр. 194.

<sup>4</sup> «Вестник Европы», 1909, № 4, стр. 655.

нуне» так изображаются Шубин и Берсенева. В ходе беседы этих лиц о природе, о любви, о счастье, о целях и назначении человеческой жизни выпукло очерчивается задорное, язычески-чувственное стремление Шубина к «любви-наслаждению». Противоположный идеал Берсенева угадывается в его формуле: «... мне кажется, поставить себя номером вторым — всё назначение нашей жизни» (III, 14). Первый намек на главную особенность духовной жизни Елены дан в главе V, в беглой реплике Шубина: «... она же всё отыскивает замечательных людей» (28), а в следующей главе эти поиски Елены связываются с жаждой «деятельного добра», необычная сила которой подчеркивается здесь же: «Иногда ей приходило в голову, что она желает чего-то, чего никто не желает, о чем никто не мыслит в целой России» (32, 34). Об идеале Инсарова — освобождении Болгарии от иноземных захватчиков — читатель узнает также в начале романа, еще до появления героя в доме Стаховых.

В дальнейшем ходе повествования Шубин, Берсенева, Инсаров, Елена раскрывают свои идеалы в действии, поверяют их ценность своим жизненным поведением. Шубин легко переходит от одного увлечения к другому. Поступки Берсенева подтверждают его предназначение быть «номером вторым»: в сфере общественной это выражается в достаточно пассивном посредничестве Берсенева «между наукой и российской публикой» (84); в плане интимно-бытовом — в посредничестве между Еленой и Инсаровым. Шубин неутомим в поэтизации любви «какой угодно, лишь бы она была налицо» (12), Берсенева же и в труде, который является его призванием, лишен подлинного вдохновения. Упорное, но бескрылое трудолюбие Берсенева несколько раз подчеркивается скупыми, но явно ироническими ссылками на изучение «Истории Гогенштауфенов» Раумера. Даже в момент, когда решается судьба отношений Берсенева с Еленой, этому «добросовестно-умеренному энтузиасту» не изменяет педантически-аккуратное умение «читать ... с самой той страницы, на которой он остановился накануне» (28, 52). Таким образом, между идеалом и характером героя устанавливается прямая зависимость, исключая возможность противоречия.

Верность одной основной, определяющей черте духовного склада еще в большей степени показательна для Инсарова и Елены. Инсаров прежде всего «железный» человек (51, 105), которому не знаком трагический разлад между словом и делом, чувством и долгом, столь характерный для центральных героев двух первых романов Тургенева. Приступая к изображению такого необыкновенного, выдающегося человека, Тургенев подчеркнуто держится в границах своей реалистической манеры. Впечатление, произведенное на Елену первой встречей с Инсаровым, в какой-то степени сродни разочарованию: «... всё существо Инсарова, спокойно твердое и обыденно простое, как-то не ладилось с тем образом, который составил у нее в голове от рассказов Берсенева. Елена, сама того не подозревая, ожидала чего-то более „фатального“» (57). Но, отвергая при характеристике Инсарова приемы романтической поэтики, Тургенев в то же время сразу дает понять, что в этом герое «нет ничего прозаического» (62), эмпирически будничного, не одухотворенного стремлением к главной цели. Продолав шестьдесят верст пешком для того, чтобы уладить в сущности ничтожный спор в «небольшой семейке» болгар, Инсаров говорит Елене, что это «не пустяки», потому что в ссору оказались замешаны люди, «крепко преданные общему делу» (63, 64). «Сосредоточенная обдуманность единой и давней страсти» накладывает свой отпечаток на все мысли, чувства и поступки Инсарова. «При одном упоминении... родины не то чтобы лицо его разгоралось или голос повышался — нет! но всё существо его как будто крепло и стремилось вперед, очертание губ обозначалось резче и неумолимо, а в глубине

глаз зажигался какой-то глухой, неугасимый огонь» (54, 53). Личным, если оно способно помешать выполнению общей задачи, Инсаров, не колеблясь, пренебрегает. Он не ищет турка, убившего его отца и мать, «потому, что тут не до частной мести, когда дело идет о народном, общем отмщении... Одно помешало бы другому» (65). По той же причине герой бежит от «русской любви» (111), предвосхищая своим поступком поведение Рахметова в романе Чернышевского «Что делать?». Лишь убедившись в том, что Елена его любит и притом готова разделить с ним все трудности на его жизненном пути («мы пойдем вместе, я пойду за тобой»; 125), Инсаров нарушает обычное для него правило не менять «никакого своего решения» (53). Первые же известия о начале освободительного движения в Болгарии заставляют Инсарова поспешно собираться в дорогу. Больной, умирающий, он все-таки едет туда, где его уже ждут с нетерпением. В сцене смерти Инсарова верность героя своему идеалу подчеркивается с такой силой, что получает характер прямой декларации («Елена!.. Прощай, моя бедная! Прощай, моя родина!»; 159).

Гармоническое соответствие между идеалом и поведением Елены ощутимее всего сказывается в сценах романа, посвященных изображению зарождения и развития ее чувства к Инсарову. Примечательна в этом отношении глава XIV, в которой после очередного рассказа Инсарова о Болгарии между ним и Еленой происходит следующий диалог:

«— Вы очень любите свою родину? — произнесла она робко.

«— Это еще не известно, — отвечал он. — Вот когда кто-нибудь из нас умрет за нее, тогда можно будет сказать, что он ее любил.

«— Так что, если бы вас лишили возможности возвратиться в Болгарию, — продолжала Елена, — вам было бы очень тяжело в России?..

«— Мне кажется, я бы этого не вынес, — проговорил он.

«— Скажите, — начала опять Елена, — трудно выучиться болгарскому языку?..

«Инсаров... снова заговорил о Болгарии. Елена слушала его с пожирающим, глубоким и печальным вниманием. Когда он кончил, она еще раз спросила его:

«— Так вы ни за что не остались бы в России?

«А когда он ушел, она долго смотрела ему вслед» (65, 66).

Печальная интонация вопросов Елены вызвана сознанием того, что ее любовь не способна удержать Инсарова в России, и страхом, что ее собственное преклонение перед жертвенным героизмом может остаться безответным, а жажда деятельного добра неутоленной. Вместе с тем в каждом вопросе Елены чувствуется осторожный, но настойчивый поиск верного пути, ведущего к прочному соединению с Инсаровым. Естественное продолжение и закономерное развитие этот диалог получает в главе XVIII:

«— Так ты пойдешь за мною всюду?..

«— Всюду, на край земли. Где ты будешь, там я буду.

«— И ты себя не обманываешь, ты знаешь, что родители твой никогда не согласятся на наш брак?

«— Я себя не обманываю; я это знаю.

«— Ты знаешь, что я беден, почти нищий?

«— Знаю.

«— Что я не русский, что мне не суждено жить в России, что тебе придется разорвать все твои связи с отечеством, с родными?

«— Знаю, знаю.

«— Ты знаешь также, что я посвятил себя делу трудному, неблагоприятному, что мне... что нам придется подвергаться не одним опасностям, но и лишениям, унижению, быть может?»

«— Знаю, всё знаю. . . Я тебя люблю.

«— Что ты должна будешь отстать от всех твоих привычек, что там, одна, между чужими, ты, может быть, принуждена будешь работать. . .

«Она положила ему руку на губы.

«— Я люблю тебя, мой милый» (92).

Эта последняя сцена является как бы предвосхищением, зерном знаменитого стихотворения в прозе «Порог», в котором позднее Тургенев отразил революционное подвижничество русских женщин в эпоху подъема народного революционного движения.

Строго обусловленные особенностями их мирозерцания, их отношения к действительности, поведение героев «Накануне» является в то же время тем мериллом, с помощью которого автор стремится создать у читателя точное представление о подлинной ценности, реальной значимости их идеалов. Наглядность, назидательность такого построения характеров усилена преднамеренной последовательностью их изображения. Не случайно центральные героини введены в роман как бы «по очереди» (Шубин, Берсенева, Елена, Инсаров), в соответствии с ценностью защищаемых ими умственных и нравственных представлений. Более узкий и эгоистический идеал Шубина раскрывается раньше других как наименее существенный в свете основной задачи романа. Берсенева и Елена, несмотря на половинчатость и робость, выше, так как свидетельствует о «порядочности» этого героя, о его способности к самопожертвованию, о его желании приносить пользу обществу. В стремлении Елены к «дейтельному добру» личные мотивы окончательно отодвигаются на второй план, а в идеале Инсарова нет и того единственного «недостатка», которым на первых порах отличаются чувства и помыслы Елены — смутности, неопределенности. Таким образом, характеристики Шубина, Берсенева и Елены до появления Инсарова, казалось бы, не имеющие специфически важного идейно-композиционного значения, на самом деле очень важны, так как выгодно оттеняют мощь и целеустремленность «сознательно-героической натуры» Инсарова.

Только характеристика Курнатовского, в отличие от характеристик других героев, дана не в экспозиции романа. Но и этой характеристикой подчеркивается главная мысль романа о преимуществах людей инсаровского типа. Образ Курнатовского примечателен в том отношении, что с его помощью Тургенев как бы заранее пытается отвести возражения тех критиков (например, Боткина), которые впоследствии упрекали писателя в деланности и безжизненности фигуры Инсарова. Сравнительная характеристика Инсарова и Курнатовского, вложенная в уста Шубина, явно полемична, в ней чувствуется голос самого автора. «Оба практические люди, — говорит Шубин об Инсарове и Курнатовском, — а посмотрите, какая разница: там настоящий, живой, жизнью данный идеал; а здесь даже не чувство долга, а просто служебная честность и дельность без содержания» (106).

В сопоставлении героев с точки зрения ценности их жизненных задач и целей, предопределяющих особенности их характеров, основная идейно-политическая тенденция «Накануне» нашла себе наиболее полное выражение. По ходу действия Елена постоянно пренебрегает беззаботно талантливым Шубиным, поклоняющимся только женской красоте и искусству, но Берсенева некоторое время кажется ей человеком, на которого можно положиться, у которого есть идеал, способный придать смысл и значение всей жизни. Это и привлекает героиню («была минута, когда я подумала: уж не он ли?»; 127). Но, поистине, скромные масштабы берсеневаидеала становятся вполне очевидными и для Елены, и для читателя того времени при сравнении с устремлениями Инсарова, живущего мыслью об освобождении родины. «Освободить свою родину! . . . Эти

слова даже выговорить страшно, так они велики», — замечает Елена уже при первом упоминании Берсенева о целях Инсарова (51). Рядом с Инсаровым Берсенева, не говоря уже о Шубине, представляется Елене «таким маленьким» (79). То же чувство овладевает, в конце концов, и самим Берсеневым, и даже Шубиным. «Недаром мне говаривал отец, — вспоминает Берсенева, — мы с тобой, брат, не сибариты, не аристократы, не баловни судьбы и природы, мы даже не мученики, — мы труженики, труженики и труженики. Надевай же свой кожаный фартук, труженик, да становись за свой рабочий станок, в своей темной мастерской! А солнце пусть другим сияет!» (123). Столь же самокритичен Шубин: «Нет, кабы были между нами путные люди, не ушла бы от нас эта девушка, эта чуткая душа...» (139).

Подчеркивая узость идеалов Шубина и Берсенева, Тургенев далек от намерения полностью развенчать этих героев. В художественной интерпретации Тургенева и Шубин, и Берсенева несомненно принадлежат к лучшим представителям русского общества той глухой поры, с которой хронологически связано действие в романе; оба они, хотя и не сразу, но все-таки обнаруживают способность честно мыслить и сочувствовать передовым идеям. Поэтому Тургенев и высказывает людям этого типа свое строгое суждение о них. В конечном итоге «урок», полученный Шубиным и Берсеневым в процессе общения с Инсаровым, приоткрывшим перед ними широкие перспективы общественной деятельности, воспринимается как «поучение», с которым автор обращается к наиболее сознательной части русского общества.<sup>5</sup>

Духовный облик Инсарова, его деятельная и целеустремленная натура всё время как бы примеривается Тургеневым и его героями к условиям русской жизни. Елена, Берсенева и Шубин, сравнивая Инсарова с лучшими русскими людьми, каждый раз приходят к неутешительному выводу, но горечь, звучащая в их суждениях на эту тему, — красноречивый показатель достаточно высокого развития, которого уже достигло общественное самосознание. А это, по мысли Тургенева, одно из непрелюбимых условий формирования подлинно передового общественного деятеля.

## 2

Четкое, точно обусловленное взаимодействие характеров, положений, эпизодов, характеризующее композицию «Накануне» в ее основных линиях, последовательно соблюдается Тургеневым. В романе нет случайных или «лишних» деталей: любой поступок или характеристика, подчас мало заметные и на первый взгляд незначительные, всё же играют определенную роль в реализации основного замысла, органически включаются в общий поток сюжетно-композиционного развития и рано или поздно вызывают какие-то последствия. В главе VII дана развернутая портретная характеристика Инсарова, с множеством конкретных определений,

---

<sup>5</sup> Интересно отметить, что опыт Тургенева по созданию «тенденциозной» системы характеров в «Накануне» в дальнейшем был учтен и творчески использован писателями из демократического лагеря при их работе над произведениями о «новых людях», в том числе Н. Г. Чернышевским в его романе «Что делать?». В композиционном отношении группировка характеров (Лопухов—Кирсанов—Рахметов) напоминает аналогичную тургеневскую группировку характеров в «Накануне» (Шубин—Берсенева—Инсаров). Обыкновенность, «заурядность» хороших, «новых людей», Лопухова и Кирсанова, постигаются вполне только при сравнении с Рахметовым, а достоинства Рахметова как идеального революционера еще рельефнее выделяются на фоне этой «нормы». И в том, и в другом случае система характеров рассчитана на один и тот же эффект.

среди которых есть и такое: «впалая грудь» (36). Это определение ничем не выделяется среди других. Но в дальнейшем, когда Инсаров тяжело заболевает в результате простуды, становится очевидным особое, заранее обдуманное смысловое наполнение именно этого определения. Другой пример еще более характерен. О браке Зои с Курнатовским в эпилоге романа сказано всего несколько слов, которые на первый взгляд плохо вяжутся с развитием сюжета, так как в романе не оказалось места для изображения отношений между этими героями. Но такое впечатление обманчиво. На самом деле этот брак подготовлен, строго мотивирован еще до развязки всех событий. В главе XXXI, узнав, что Елена пренебрегла исканиями Курнатовского и вышла замуж за Инсарова, Зоя думает «про себя»: «Diesen Insaroff vorziehen — und wem? <sup>6</sup>» (140). Этими «глубокими» размышлениями героини и предопределяется ее последующая судьба.

Смысловая насыщенность даже второстепенных характеристик, поступков и событий, совершающихся в романе, сочетается с строгой экономией в отборе художественных деталей. Не случайно Тургенев писал в 1864 году А. А. Фету: «Прочел я после вашего отъезда „Поликушку“ Толстого и удивился силе этого крупного таланта. Только материалу уж больно много потрачено...».<sup>7</sup> В противоположность Толстому Тургенев крайне скуп в расходовании «материала», его романы не перегружены подробностями и деталями, но зато каждая из них полна смысла и автор пользуется ею крайне экономно. Два болгарина, приходившие в начале романа за помощью к Инсарову, являющиеся также и свидетелями на его свадьбе. «Неблаговидный лакей», входящий в гостиную в момент рассуждений Стахова о необъяснимых загадках в поведении его дочери, слышит то, что ему, по его положению, не полагается слышать. Но именно этот лакей «должен» был услышать слова барина, так как он — единственный человек, которому известно, куда тайком ходит Елена. Без экономной, но вместе с тем исчерпывающей мотивировки в строго согласованный поток сюжетно-композиционного развития не включается даже такое маловажное событие, как лакейский донос, сделанный из «рабского усердия» (132).

Отсутствие в романе случайных, «лишних» деталей, не связанных прочно с общим идейно-композиционным замыслом, подтверждается также ролью фона и особыми функциями пейзажа. Опера Верди «Травиата» названа в романе «довольно пошлой» (150), тем не менее именно на нее ведет автор своих героев, так как трагическая смерть ее героини на сцене оттеняет изображение драматической судьбы Елены и Инсарова, делает его более глубоким и впечатляющим. «Занавес поднялся... Елена дрогнула при виде этой постели, этих завешенных гардин, стклянок с лекарством, заслоненной лампы... Вспомнилось ей близкое прошедшее... „А будущее? а настоящее?“ — мелькнуло у ней в голове. Как нарочно, в ответ на притворный кашель актрисы раздался в ложе глухой, неподдельный кашель Инсарова» (151).

В «Накануне» почти нет лирических пейзажей, которые не были бы соотнесены с переживаниями героев. Как правило, пейзаж «аккомпанирует» переживаниям, оттеняет их, превращаясь в важное средство косвенной психологической характеристики. Так, беглыми пейзажными зарисовками Тургенев неоднократно подчеркивает жизнерадостность, чувственный гедонизм Шубина. «Какая ночь! серебристая, темная, молодая!». Или: «Ах, счастье! Каждая вытянутая через дорогу тень от дерева так, кажется, и шепчет теперь: „Знаю я, где счастье... Хочешь, скажу?“»

<sup>6</sup> Предпочсть этого Инсарова — и кому? (нем.).

<sup>7</sup> А. Фет. Мои воспоминания, ч. II, М., 1890, стр. 7.

(59). Столь же очевидна психологическая насыщенность ночного пейзажа после разговора Берсенева с Еленой, всколыхнувшего в нем смутные надежды: «Ночь была тепла и как-то особенно безмолвна, точно всё кругом прислушивалось и караулило; и Берсенов, охваченный неподвижною мглою, невольно останавливался и тоже прислушивался и караулил. Легкий шорох, подобный шелесту женского платья, поднимался по временам в верхушках близких деревьев...» (26). Только после этого следует лаконичная фраза, свидетельствующая о том, что в душе Берсенева происходит как раз то, на что намекает пейзаж, что отчасти уже выражено им: «... всю душу его занял образ молодой девушки» (26).

Чрезвычайно важна роль пейзажа в сценах у часовни. Елене кажется, что она никогда уже не встретит Инсарова, что отныне для нее всё потеряно. Этому настроению героини соответствует описание взволнованной природы: «... солнце давно скрылось, заслоненное тяжелыми черными тучами, ... ветер порывисто шумел в деревьях и клубил ее платье... Дождь хлынул ручьями...» (87—88). Но за несколько минут до встречи с Инсаровым, сразу изменяющей настроения Елены, меняется и картина окружающей природы: «Дождик сеялся всё мельче и мельче, солнце заиграло на мгновение... Вдруг в десяти шагах от часовни она увидела Инсарова» (89). Изображение пейзажа, сопровождающее сцены у часовни, имеет, как выясняется несколько позже, и символическое значение: оно «предупреждает» не только о том, что сейчас происходит или произойдет, но и о том, чем грозит героям ближайшее будущее. Елена говорит Инсарову, после его выздоровления: «Гроза налетела, как в тот день, когда мы встретились в часовне, налетела и прошла. Теперь мы будем живы!» (124).

Пейзаж в «Накануне» — неотъемлемая часть стройной, гармонически согласованной композиции романа, объединяющей быстро развивающееся повествование в компактное целое, придающей действию повышенную выразительность. Последние дни жизни Елены с Инсаровым проходят под «очарованными небесами» Венеции, возбуждающими «светлую веселость» в переживаниях героев (149). Вместе с тем Тургенев подчеркивает другую сторону венецианского пейзажа, в еще большей степени созвучную настроениям Елены и Инсарова: «„Венеция умирает, Венеция опустела“, — говорят вам ее жители; но, быть может, этой-то последней прелести, прелести увядания в самом расцвете и торжестве красоты не доставало ей» (148). Последняя фраза, характеризующая одновременно пейзаж, а через него и существо отношений между Инсаровым и Еленой («прелесть увядания в самом расцвете и торжестве красоты»), как бы сигнализирует о надвигающейся трагической развязке. Непосредственно перед кратким описанием смерти Инсарова изображается уже не «лучезарный», а мрачный венецианский пейзаж, в котором есть что-то тоскливо-тревожное: «Погода испортилась; ветер поднялся. Большие белые тучи быстро неслись по небу, тонкая мачта качалась в отдалении, длинный вымпел с красным крестом беспрестанно взвивался, падал и взвивался снова» (158). Это впечатление усиливается другим пейзажем, из сна Елены: «... что-то гремящее, грозное поднимается со дна, ... какой-то белый вихорь налетает на волны... всё закружилось, смешалось». Не случайно именно на этом фоне снова появляется Катя, «бедная подружка» детства Елены, давно умершая девочка. Проникнутый единым настроением, пейзаж подготавливает изображение «внезапной» смерти Инсарова и затем сливается с ним, растворяется в нем. «Вдруг седая, зияющая пропасть разверзается перед нею. Повозка падает, Катя смеется. Елена, Елена! слышится голос из бездны... Инсаров, белый, как снег, снег ее сна, приподнялся... с дивана...»

«— Елена! — произнес он, — я умираю» (158, 159).

Важные вопросы о характере общественной деятельности, о типе передового общественного деятеля, о служении родине, поднятые в романе «Накануне», были подхвачены передовой критикой того времени. Почти вслед за романом, напечатанным в «Русском вестнике», в журнале «Современник» появилась статья Добролюбова «Когда же придет настоящий день?», в которой содержание нового произведения Тургенева было рассмотрено с позиции революционного демократизма.

В своей статье Добролюбов выдвинул перед писателями-современниками почетную задачу — изобразить русского Инсарова. Еще более примечательной особенностью этой статьи были попытки указать заранее на некоторые главные черты, которыми неизбежно должно отличаться поведение русского революционного деятеля в условиях, когда вопрос о крепостном праве являлся всё еще не решенным. Напекая на это, Добролюбов писал: «Представьте же теперь что-нибудь подобное в русском обществе: неудобопредставимо. . . В русском переводе Инсаров выйдет не что иное, как разбойник, представитель „противообщественного элемента“. . .».<sup>8</sup> По существу дела Добролюбов настаивал на том, что люди инсаровского склада — это не совсем те люди, в которых прежде всего нуждается Россия. Если Инсарову, как болгарину, стоит только подойти «со стороны» к поработителям своего народа, собраться с силой и столкнуть их со своей землей, то задача русского передового деятеля несравненно сложнее и труднее. Его ожидает гражданская война в своей стране, а не борьба за национальную независимость. В противоположность Инсарову он «с молоком матери всасывает» представления, порожденные социально-экономическим и общественно-политическим порядком русского самодержавно-крепостнического государства. Русскому герою, вступающему в такую борьбу, придется отказаться от сословных привычек и предрассудков, «поднять руку на то дерево, на котором и он сам вырос». Современный передовой деятель из дворянского сословия «не хочет видеть круговой поруки во всем», он «воображает, что всякое замеченное им зло есть не более, как злоупотребление прекрасного установления». Но если допустить, что этот передовой деятель, наконец, увидит, в чем коренное зло и примется уничтожать его, он прежде всего должен, по мнению Добролюбова, почувствовать себя в «положении, в каком был бы, например, один из сыновей турецкого аги, вздумавший освободить Болгарию от Турок. Трудно даже предположить такое явление; но если бы оно случилось, то, чтобы сын этот не представлялся нам глупым и забавным малым, нужно, чтобы он отрекся уж от всего, что его связывало с турками: — и от веры, и от национальности, и от круга родных, и друзей, и от житейских выгод своего положения».<sup>9</sup> В беспрестанных столкновениях с враждебной средой в таком герое должны будут, полагал Добролюбов, усиленно развиваться качества характера сурового и даже угрюмого.

Статья Добролюбова кончалась выражением горячей надежды на то, что новые люди скоро появятся, что общество, где так долго подавлялось всякое живое движение, породит новых людей, которые подвергнут его революционному отрицанию.

Вера революционеров-демократов в появление новых людей не могла не оказать воздействия на творческую мысль писателя, которого, по определению Добролюбова, характеризовало чутье «к живым струнам общества», умение «тотчас отозваться на всякую благородную мысль и честное чувство».<sup>10</sup> В то же время Добролюбов на материале тургеневского

<sup>8</sup> Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 228.

<sup>9</sup> Там же, стр. 228, 230, 231, 229.

<sup>10</sup> Там же, стр. 208.



творчества показывал, что многие писатели современности, жалуясь в своих произведениях на дурное влияние среды, не хотят или не умеют изобразить героя в борьбе с нею. Добролюбов определял этих писателей как принадлежащих к тургеневской школе, для которой, полагал он, вообще мало характерно изображение героя в борьбе со средой. Статью «Благонамеренность и деятельность» (1860) он заключал таким пожеланием: «Можно, кажется, надеяться и на то, что наши будущие талантливые повествователи дадут нам героев с более здоровым содержанием и деятельным характером, нежели все платонические любовники либерализма, являвшиеся в повестях школы, господствовавшей до сих пор».<sup>11</sup>

Революционные выводы, сделанные Добролюбовым при анализе романа «Накануне», испугали Тургенева, который обратился к Некрасову с требованием не помещать статью на страницах журнала. Это требование не было выполнено Некрасовым. Статья Добролюбова, обострившая отношения Тургенева с «Современником» до крайности, явилась ближайшим поводом для идейного разрыва писателя с его редакцией. И однако статья Добролюбова оказала большое, благотворное влияние на последующее творчество писателя. Посвященная критике дворянско-либеральных общественных деятелей, насыщенная характеристиками взглядов и настроений новых людей, которые неизбежно придут им на смену, она была одним из толчков, ускоривших обращение Тургенева к сюжету нового романа не с дворянским, а с разночинским героем. Таким романом явились «Отцы и дети». Уже в самом романе «Накануне» в заключительных словах шубинского письма из «прекрасного далека»: «...будут ли у нас люди?» (164) — слышится не только вопрос, но и надежда. Проблема положительного героя, поставленная в романе «Накануне», получает закономерно углубленную художественную трактовку в «Отцах и детях».

## «ОТЦЫ И ДЕТИ»

### 1

Роман «Отцы и дети» был задуман Тургеневым в августе 1860 года и закончен через год — 30 июля 1861 года. Роман был опубликован в февральской книжке журнала «Русский вестник» за 1862 год. В том же году вышло отдельное издание романа (с посвящением В. Г. Белинскому).

Уже в самый момент своего появления «Отцы и дети» вызвали горячие и ожесточенные споры среди читателей и в критике. Споры, начавшиеся вокруг романа еще при жизни Тургенева, продолжались в последующие десятилетия. Ни одно из современных Тургеневу и позднейших крупных направлений русской общественной и литературно-критической мысли не могло пройти равнодушно мимо тургеневского романа и фигуры его главного героя, стремилось устами своих выдающихся представителей высказать ту или иную их оценку. Уже одно это обстоятельство указывает на огромное значение «Отцов и детей» в истории русского романа и всей русской литературы XIX века. По определению А. В. Луначарского, роман этот стал «одним из центральных явлений во всей русской жизни» своей эпохи.<sup>1</sup>

Исключительное значение «Отцов и детей», которое ощущалось уже первыми читателями романа, заключалось в том, что в момент, когда в России начала разгораться борьба между дворянством и разночинно-демократической интеллигенцией за гегемонию в русском освободи-

<sup>11</sup> Там же, т. II, стр. 256.

<sup>1</sup> А. В. Луначарский. Статьи о литературе. Гослитиздат, М., 1957, стр. 198.

тельно движении и в умственной жизни страны, в момент, когда самые психологические черты нового героя русской жизни — революционного разночинца-демократа — еще вполне не определились, находились в процессе исторического формирования, — Тургенев сделал попытку правдиво обрисовать во весь рост эту новую для него и для всей русской жизни фигуру. Созданный романистом образ Базарова был противоречив и вызвал не только в реакционном, но и в передовом лагере горячие споры. И все же многие черты этого образа, как показала история, оказались настолько верны и жизненны, что ряд последующих поколений русской разночинной интеллигенции видел в Базарове глубокое и правдивое художественное отображение многих своих настроений, своей психологии и жизненной судьбы. Несмотря на противоречивое отношение Тургенева-романиста к своему герою, образ Базарова стал в глазах последующих поколений классическим. Он прочно занял место в ряду наиболее прославленных образов русской литературы XIX века, приковал к себе внимание миллионов читателей во всем мире.

Характеры энергичных и смелых молодых людей из разночинной, недворянской среды, противопоставленные страдающим и рефлектирующим натурам из кругов образованного дворянства, не раз мелькали в творчестве Тургенева уже в 40-е и 50-е годы (рассказ «Андрей Колосов», пьеса «Месяц в деревне», образ Басистова в «Рудине»). Но в более ранних произведениях Тургенева образ разночинца еще не приобрел (и не мог приобрести) той исторической масштабности, не вырос в фигуру такого исторического значения и силы, какие свойственны Базарову, образ которого мог возникнуть лишь в 60-е годы, в эпоху предельного обострения социальной и идеологической борьбы, в условиях сложившейся к тому времени в России революционной ситуации.

В 1861 году, когда Тургенев кончал работу над «Отцами и детьми» и готовился печатать роман, появились одна за другой повести Н. Г. Помяловского «Мещанское счастье» и «Молотов», где суровый жизненный путь «плебея»-разночинца вполне сознательно и принципиально был противопоставлен жизненному пути традиционных дворянских литературных героев. Однако, хотя писатель-демократ Помяловский в лице обоих своих, различных по душевному складу героев — Молотова и Череванина — нарисовал два яркие и выразительные характера людей из поднимающейся разночинной среды, все же демократическая проза конца 50-х — начала 60-х годов еще не смогла ко времени появления «Отцов и детей» создать образа такого героя, в котором — как в едином фокусе — были бы объединены характерные черты духовно-психологического склада исканий и настроений русской демократической молодежи 60-х годов.

По словам романиста, «в основание главной фигуры» «Отцов и детей» — Базарова — «легла» «поразившая» его «личность молодого провинциального врача» Дмитриева. «В этом замечательном человеке, — писал впоследствии Тургенев, — воплотилось — на мои глаза — то едва народившееся, еще бродившее начало, которое потом получило название нигилизма. Впечатление, произведенное на меня этой личностью, было очень сильно и в то же время не совсем ясно; я, на первых порах, сам не мог хорошенько отдать себе в нем отчета — и напряженно прислушивался и приглядывался ко всему, что меня окружало, как бы желая поверить в правдивость собственных ощущений» (X, 346—347).

Последняя часть приведенной цитаты очень важна: Тургенев подчеркнул, что, отправляясь при создании образа Базарова от поразившей его фигуры Дмитриева, он в то же время, в процессе дальнейшей творческой работы, «напряженно прислушивался и приглядывался» к окружающему. Стремясь создать целостный, обобщающий и выразительный образ молодого разночинца-демократа 60-х годов, Тургенев, как это было и при

создании других центральных образов его романов, отталкивался в своей работе от наблюдений не над одним, а над многими лицами, учитывал особенности взглядов, психологии и мировоззрения ряда представителей молодого поколения. Посвящение романа памяти Белинского подчеркивало обобщающий характер замысла писателя, позволяло романисту выразить взгляд на психологию своего героя не как на эпизодическое, преходящее явление, а как на явление, имеющее глубокие корни в истории умственной жизни русского общества.

Как и в предшествующих своих романах, писатель, верный своему методу, заставил героя действовать не на «большой», а на «малой» арене. Действие романа, хронологически приуроченное к лету 1859 года и ограниченное во времени всего несколькими неделями, происходит не в Петербурге или Москве, а «в одном из отдаленных уголков России» (III, 370), — в губернии, где расположены деревни отцов обоих главных героев романа — сына полкового врача и внука дьячка Евгения Базарова и его университетского товарища, молодого барича Аркадия Кирсанова. Строгое ограничение действия во времени и в пространстве, перенесение его из Петербурга, где учились оба молодых человека, в губернию, выбор в качестве главной сценической площадки имения Кирсановых, где Базаров, появившийся здесь впервые, является новым человеком для всех окружающих, а потому сразу становится в центре всеобщего внимания, вызывает ожесточенную вражду одних и симпатии других, — всё это позволяет Тургеневу создать ту необходимую, с точки зрения романиста, обстановку, в которой образ главного героя раскрывается перед читателем как бы в условиях своего рода «лабораторного» анализа, в наиболее «чистом» виде, что должно максимально облегчить читателю, по замыслу автора, понимание и оценку воплощенного в нем нового общественного типа.

В то же время сознание романистом качественной, принципиальной грани, отделяющей Базарова от прежних его героев, побудило Тургенева (отчасти это имело место и в «Накануне») внести в «Отцах и детях» ряд поправок в найденную им в 50-е годы форму романа. В «Рудине» и «Дворянском гнезде» главную роль для итоговой оценки читателем героя не только как человека, как частного лица, но и как общественного деятеля имело его поведение в решительную минуту личной жизни, перед лицом любимой женщины. Слова Рудина «разумеется, покориться», обращенные к Наталье, позволяют читателю и героине романа провести грань между словами и делами Рудина, понять, что Рудин, несмотря на свою способность загораться в минуту исторического подъема и ораторского вдохновения, не способен к решительному действию в других, более обычных и каждодневных условиях. В «Отцах и детях» увлечение Базарова Одинцовой также занимает важное место среди тех жизненных «испытаний», через которые Тургенев проводит своего героя, желая дать читателю возможность всесторонне его узнать и оценить. Но, во-первых, место, которое играют в сюжете «Отцов и детей» отношения Базарова и Одинцовой, нельзя сравнить по их значению с тем местом, которое любовь главных героев занимает в «Рудине» и «Дворянском гнезде», а, во-вторых, самое положение героев в любовной интриге романа здесь во многом принципиально иное.

Если Рудин или Лаврецкий были, по словам Добролюбова, пропагандистами хотя бы для «одной женской души»,<sup>2</sup> то Базаров — человек положительной науки и труда, пропагандист и общественный деятель по своему жизненному призванию. Поэтому обрисовать интеллектуальное лицо такого героя нельзя было, сохранив без изменений то сюжетное по-

<sup>2</sup> Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. II. Гослитиздат, 1935. стр. 209.

строение романа, которым Тургенев воспользовался в «Рудине» или «Дворянском гнезде». Облик Базарова не мог быть раскрыт романистом через призму его влияния на «одну» женскую душу. Для изображения Базарова (как и Инсарова) нужна была более широкая аудитория, нужны были друзья и враги, в спорах с которыми всесторонне раскрывалось бы мировоззрение героя и его духовный склад. Отсюда та исключительная роль, которую приобрели в романе фигуры идейных противников Базарова — «отцов», по-разному настроенных либеральных помещиков Павла и Николая Кирсановых. Споры между Базаровым и его идейными антагонистами, его разговоры с Аркадием, являющиеся то отголоском, то продолжением этих споров, выдвинулись в романе на первое место. Ни в одном из прежних романов Тургенева открытое, прямое столкновение противоположных точек зрения на все самые основные, остро злободневные вопросы общественной жизни, философии, науки, политики, общественного мировоззрения в самом широком смысле слова не играло столь важной, определяющей для всего развития действия роли, как в «Отцах и детях». Выдвижение в романе на первый план картины открытого столкновения двух общественных мировоззрений, борьба которых определяла развитие русской жизни в годы крестьянской реформы и в пореформенный период, изображение идейных антагонистов, участвующих в этом столкновении, как непримиримых противников, компромисс между которыми объективно невозможен, обусловили огромное общественное значение «Отцов и детей», широкое влияние этого романа на последующие поколения.

Конфликт между «отцами» и «детьми» изображен Тургеневым в двух различных аспектах. Либеральный барич Аркадий Кирсанов, несмотря на дружбу с Базаровым и бравады по адресу дяди, закончив свои «годы учения», легко отделяется от прежних увлечений и находит общий язык со старшим поколением Кирсановых. Иначе складываются отношения в семье Базаровых. Старики Базаровы — превосходные люди. Но они принадлежат к поколению разночинцев, выросшему при крепостном праве, и далеки от умственных стремлений молодежи 60-х годов. Горячо любя своего сына, они не могут его понять, а сам он, отвечая им такой же любовью, не может найти для себя места в родительском доме. Конфликт между Базаровым и его родителями обрисован романистом как подлинно трагическое, исторически закономерное и неизбежное столкновение двух поколений в переходную эпоху.

Как уже отмечено выше, в «Отцах и детях» принципиально изменилось соотношение героя и героини в интимной, любовно-психологической коллизии. В «Рудине» и «Дворянском гнезде» героиня по своему нравственному облику, по силе и цельности характера стояла выше рефлектирующего, колеблющегося и надломленного дворянского героя. В «Отцах и детях» любовная коллизия сохранила свое значение как форма нравственного испытания героя, но содержание ее стало иным. Характерно уже то, что в отношениях между Базаровым и Одинцовой отступает в решающую минуту не герой, а героиня. Правда, для самого Базарова пережитое им испытание также становится серьезным жизненным экзаменом. Под влиянием незнакомого ему прежде чувства любви в герое-разночинеце начинается переоценка ценностей, и многое из того, что раньше безоговорочно им отвергалось, предстает перед ним теперь в ином, новом свете. Но эта мучительная и даже трагическая переоценка ценностей не лишает фигуры Базарова ее обаяния, — наоборот, она по-новому подчеркивает превосходство героя над скучающей среди своего аристократического дома, умной и красивой, но больше всего ценящей покой и окружающие ее жизненные удобства героиней. Так самый трагический исход любовной коллизии романа служит для романиста средством показать масштабность фигуры

своего главного героя, в котором многое смущало Тургенева как писателя, близкого к либеральному общественному лагерю 60-х годов, казалось ему загадочным и неприемлемым, но который в то же время импонировал ему своей трагической суровостью, беспокойным «бунтующим» сердцем (370), решительным складом характера, цельностью и последовательностью своего отношения к действительности, готовностью пожертвовать жизнью за свои убеждения.

Ограничение сценической площадки романа именами Кирсановых, Одинцовой и стариков Базаровых имело и свою слабую сторону, так как не позволяло автору показать своего героя в действии, изобразить его борющимся на более широкой общественной арене. Тем не менее Тургенев устами Аркадия все же сумел намекнуть на то, что истинное призвание Базарова лежит не в сфере науки, но в области практической, общественно-революционной деятельности. Противопоставив Базарова Аркадию и старшим Кирсановым, Тургенев столь же резко отделил его от Фукшиной, Ситникова и других, подобных им представителей молодого поколения, для которых все то, что для Базарова является делом страсти и горячего убеждения, становится простым предметом моды и пошлого подражания. В том, что Базарова в романе окружают, с одной стороны, открытые враги, с другой — ложные друзья, в то время как народ, из которого вышел Базаров и положением которого занята его мысль, хотя и сознает отличие тургеневского героя от других «бар», не понимает его мыслей и чувств, коренится одна из главных причин трагической судьбы Базарова. Другую причину ее Тургенев усматривает в характере философского мировоззрения Базарова, которое остается неприемлемым для романиста, не сумевшего почувствовать принципиальной грани, отделявшей материализм Чернышевского, Добролюбова и других передовых умов 60-х годов от вульгарного материализма иного, естественнонаучного, «писаревского» склада.

## 2

Проблема нового русского положительного деятеля решается в романе «Отцы и дети» в сюжетных рамках противопоставления двух поколений. «Еще в 1856 году, — писал Б. М. Эйхенбаум, — появилась повесть Л. Толстого „Два гусара“, бывшая своеобразным отражением темы о двух поколениях».<sup>3</sup> Интересно отметить, что в первоначальном варианте повесть имела характерное название «Отец и сын», впоследствии замененное по совету Некрасова.<sup>4</sup> Толстой разрабатывает, однако, названную тему лишь в морально-этическом плане, отдавая притом явное предпочтение старшему из своих героев. Совсем иная картина получилась в романе Тургенева. В основу расхождений между «отцами» и «детьми» здесь полагаются не столько морально-этические, сколько социальные, общественно-политические и мировоззренческие проблемы. Тема о двух поколениях, предопределяющая сюжет романа, в основном подсказана Тургеневу не традициями художественной литературы, а самой жизнью, и прежде всего той ожесточенной идеологической борьбой между либералами и демократами, которая велась в период подготовки и проведения крестьянской реформы и нашла такое широкое отражение в критике и публицистике. Вопрос о двух поколениях, т. е. о людях 40-х и 60-х годов, получил особую значимость в этой борьбе, так как был тесно связан с различными представлениями враждующих сторон о путях отмены крепо-

<sup>3</sup> И. С. Тургенев, Сочинения, т. VI, ГИЗ, М.—Л., 1929, стр. 374.

<sup>4</sup> См. Л. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 3, Гослитиздат, М., 1935, стр. 327.

стного права: либералы ждали реформ свыше, демократы, надеясь на крестьянскую революцию, стремились подготовить и ускорить ее приход. В этих условиях та или иная оценка двух поколений зависела от ответа на вопрос, какая общественная сила в состоянии возглавить освободительное движение в России на новом историческом этапе.

Отрицательное отношение революционной демократии к «лишним людям» определилось не сразу. В 1856 году Чернышевский еще признавал заслуги людей этого типа, хотя уже и тогда относил их к прошлому. «Быть может, многие из нас, — писал он в рецензии на стихотворения Н. П. Огарева, — приготовлены теперь к тому, чтобы слышать другие речи, в которых слабее отзывалось бы мученье внутренней борьбы, в которых раньше и всевластнее являлся бы новый дух, изгоняющий Мефистофеля, — речи человека, который становится во главе исторического движения с свежими силами...».<sup>5</sup> «Время его (Рудина, — А. Б.) прошло», — констатировал Чернышевский,<sup>6</sup> и уже назрела необходимость видеть и слышать его преемников, которым не знаком разлад между словом и делом.

В этот период Чернышевский еще не обращал особого внимания и на существенные различия в мировоззрении людей 40-х годов. Все они характеризовались им как люди, близкие к кругу Белинского, как его идейные друзья, соратники или ученики. Но с 1858 года эти различия подчеркиваются Чернышевским очень резко. Статью «Русский человек на rendez-vous» (1858), посвященную разбору тургеневской повести «Ася», Чернышевский начинает с заявления, что «все лица повести — люди из лучших между нами, очень образованные, чрезвычайно гуманные, проникнутые благороднейшим образом мыслей».<sup>7</sup> И здесь же критик настаивает на том, что подобная оценка этих лиц — лишь предубеждение, воспитанное традицией, что главный герой повести, «наш Ромео», при проверке оказывается «дрянное отъявленного негодяя».<sup>8</sup> Делая широкие, обобщающие выводы из анализа пассивного поведения тургеневского героя в любовной интриге, в которой «наш Ромео» позорным образом пасует, Чернышевский стремится доказать, что деятельность всех «лучших людей» русского дворянства сводится, в сущности, к трусливому отступлению перед обстоятельствами. Всего два года прошло с тех пор, как Чернышевский называл Рудиных и Бельтовых «своими учителями»;<sup>9</sup> теперь же он резко и решительно приравнивает их к «нашему Ромео». Такая крутая перемена в отношении Чернышевского к людям 40-х годов была продиктована суровым сознанием необходимости очень активного и притом неотлагательного вмешательства в общественную жизнь. Дело в том, что именно в 1858 году для революционной демократии стала вполне очевидной грабительская сущность подготавливавшейся крестьянской реформы. Нужно было помешать решению крестьянского вопроса в интересах господствующего класса. Но у людей 40-х годов, в целом одобрявших начинания правительства, эта идея не могла встретить сочувствия. Мало того, продолжая пользоваться большим влиянием в обществе, они тем самым мешали ее распространению. По этой причине обсуждение проблемы о новых и «лишних людях», начатое революционной демократией в сравнительно спокойном тоне, вскоре приобретает непримиримый характер, превращаясь в открытое разоблачение либерализма и призыв к борьбе с ним. «Всё сильней и сильней развивается в нас мысль, — писал Чернышевский, — что это мнение о нем (о «Ромео», как о «лучшем между

<sup>5</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 567.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же, т. V, 1950, стр. 156.

<sup>8</sup> Там же, стр. 158.

<sup>9</sup> Там же, т. III, стр. 567.

нами», — А. Б.) — пустая мечта, мы чувствуем, что не долго уже останется нам находиться под ее влиянием; что есть люди лучше его...».<sup>10</sup>

Одновременно с возвышением непреходимой преграды между либералами и демократами («мы не имеем чести быть его родственниками; между нашими семьями существовала даже нелюбовь»), Чернышевский намечает несколькими беглыми штрихами облик деятеля нового типа, который заменит либеральствующих «лишних людей». Это будет человек стойкий в трудных обстоятельствах жизни, способный «принять высокое решение, смело сделать отважный шаг не по пробитой тропинке ежедневного моциона», стремящийся к действию для «общей пользы» именно там, где «нужна широкая решимость и благородный риск».<sup>11</sup>

Через некоторое время, в том же журнале «Атеней», в котором была напечатана упомянутая статья Чернышевского, появилась статья П. В. Анненкова «О литературном типе слабого человека», в которой проблема, выдвинутая Чернышевским, получила прямо противоположную трактовку. «Задачи, которые предстоит разрешить современности...», — писал Анненков, имея в виду, конечно, вопрос об отмене крепостного права, — все такого свойства, что могут быть хорошо разрешены одним честным, постоянным, упорным трудом сообща и нисколько не нуждаются в появлении чрезвычайных, исключительных, огромных личностей... Не от героев, не от доблестных мужей... ждем мы помощи и содействия, а от возможно большего количества добрых примеров».<sup>12</sup> Поведение «доблестных мужей», стремящихся к низвержению существующих порядков, Анненков недвусмысленно охарактеризовал как «лишенное моральной основы». «Чем более энергии в таком человеке, «чем полнее обладает он высокими качествами духа, — утверждал Анненков, — тем скорее достигает пределов чудовищного, безобразного и нелепого в своих действиях».<sup>13</sup>

П. В. Анненков считал необходимой принадлежностью твердых характеров нравственную пустоту, эгоизм, примитивность мышления. Анализируя с этой точки зрения любовную историю в тургеневской повести «Ася», Анненков пришел к такому выводу: «... благословляйте судьбу, что встретились с слабым характером... Какой огромный, ужасающий урок могли бы вы получить, если бы той же судьбе вздумалось вас натолкнуть на русский „цельный“ характер... При тех же самых условиях слепой любви с одной стороны и мертвого чувства с другой — наш смелый человек пошел бы навстречу к вам при первых словах... Тут была для него победа, а победа, в чем бы она ни заключалась, составляет непреодолимую страсть грубых натур».<sup>14</sup> Свое отрицательное отношение к революционно-демократическим представлениям о типе положительного деятеля современности Анненков пытался подкрепить также указаниями на печальный опыт русской литературы по созданию «цельных характеров». До сих пор, утверждал он, все попытки крупнейших русских писателей в этом направлении не случайно приводили только к неутешительным результатам. Так, например, Островский, задавшийся такой целью, кончил тем, что «вывел ряд цельных характеров из купеческого звания... под именем „самодуров“».<sup>15</sup>

«Слабого» человека Анненков называет «орудием современной работы», потому что «он несет в руках своих образование, гуманность и... понимание народности».<sup>16</sup> Если в начале своей статьи Анненков признавал

<sup>10</sup> Там же, т. V, стр. 172.

<sup>11</sup> Там же, стр. 171, 169, 168.

<sup>12</sup> «Атеней», 1858, ч. IV, стр. 344, 345.

<sup>13</sup> Там же, стр. 330.

<sup>14</sup> Там же, стр. 332, 333.

<sup>15</sup> Там же, стр. 342.

<sup>16</sup> Там же, стр. 346, 341.

справедливость некоторых серьезных упреков по адресу «лишних людей», то в конце ее он решительно обвинял Чернышевского в недооценке не только исторической роли людей этого типа, но и их большого значения в современных условиях. «Отвергать этот класс людей или беседовать с ним горделиво, смывая оттенок презрения легким оттенком сострадания, значит, — писал Анненков, — не понимать, где скрывается истинное зерно многих событий настоящего и многих явлений будущего».<sup>17</sup>

Критика «лишних людей» в сочетании с апофеозом разночинной демократии, начатая Чернышевским, была продолжена и развита Добролюбовым. Значительную часть статьи «Литературные мелочи прошлого года» Добролюбов посвятил развернутой характеристике двух поколений и разногласий между ними. «Люди того поколения, — отмечал Добролюбов, — проникнуты были высокими, но несколько отвлеченными стремлениями. Они стремились к истине, желали добра, их пленяло всё прекрасное; но выше всего был для них принцип... жизнь была для них служением принципу, человек — рабом принципа... Немногие только умели, подобно Белинскому, слить самих себя со своим принципом и, таким образом, придать ему жизненность».<sup>18</sup> Для поколения 40-х годов была характерна, по определению Добролюбова, дисгармония мысли и чувства, принципа и страсти, слова и дела, которая с течением времени обнаруживалась всё яснее и в конце концов породила «колоссальную фразу», за которой уже не скрывалось никакого содержания. Совершенной противоположностью «зрелым мудрецам» являются, по мнению Добролюбова, люди молодого поколения, представляющие собою тип «людей реальных, с крепкими нервами и здоровым воображением». Им чуждо беспочвенное прекраснодушие, юношеская восторженность и витание в заоблачных высях; они «не умеют блеснуть и шуметь», в их голосе нет «кричащих нот, хотя и есть звуки очень сильные и твердые». «Люди нового времени не только поняли, но и прочувствовали, что абсолютного в мире ничего нет, а всё имеет только относительное значение».<sup>19</sup> В статье «Что такое обломовщина?» Добролюбов отозвался о «лишних людях» с еще большей резкостью, зачислив в эту категорию не только деятелей 40-х годов, но и лучших представителей предшествующей эпохи, настроения которых в свое время были выражены онегинско-печоринским типом. Все эти люди были охарактеризованы Добролюбовым как старшие братья Обломова, уже совершенно утратившего способность к живому делу. Беспрецедентная по резкости критика «лишних людей» сочеталась у Добролюбова с не менее беспощадными нападками на обличительную литературу, занимавшуюся лишь мелочными разоблачениями злоупотреблений низшей администрации. Всё это вместе взятое натолкнулось на протест с той стороны, откуда демократы из «Современника» никак его не ожидали. Против Добролюбова выступил в «Колоколе» Герцен.

В этот период Герцен, подверженный либеральным иллюзиям, считал возможным союз всех антикрепостнических элементов с правительством, поэтому в статье «Лишние люди и желчевики» Герцен возражал Добролюбову, обвинявшему «лишних людей» в обломовщине. «Онегины и Печорины были совершенно истинны, выражали действительную скорбь и разорванность тогдашней русской жизни... — настаивал Герцен, — мы признаем почетными и действительно лишними людьми только *никалаевских*».<sup>20</sup> Можно думать, что, защищая «лишних людей» николаевской эпохи, Герцен имел в виду также и декабристов, но не назвал их по так-

<sup>17</sup> Там же, стр. 348.

<sup>18</sup> Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. IV, 1937, стр. 58.

<sup>19</sup> Там же, стр. 64, 50, 60, 62, 60.

<sup>20</sup> А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. XIV, Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 317, 318; см. также стр. 118.



тическим соображениям. Во всяком случае впоследствии, снова возвращаясь к теме о «лишних людях» и «желчевниках», Герцен писал:

«Тип того времени, один из великолепнейших типов новой истории, — это *декабрист*, а не *Онегин*. . .

«Как у молодого поколения недостало ясновидения, такта, сердца понять всё величие, всю силу этих блестящих юношей, . . . баловней знатности, богатства, оставляющих свои гостиницы и свои груды золота для требования человеческих прав, для протеста, для заявления, за которое — и они знали это — их ждали веревка палача и каторжная работа?».<sup>21</sup>

Тургенев находился в самом центре этой борьбы, выступая одновременно и в роли активного ее участника, и в качестве ее зоркого наблюдателя. Полемика о двух поколениях была не только фоном, на котором создавался роман «Отцы и дети», но, в известной мере, и его источником. Ознакомившись со статьей «Лишние люди и желчевники», Тургенев писал ее автору: «И за нас, лишних, заступился. Спасибо».<sup>22</sup> Можно считать доказанным, что в романе нашел приглушенное отражение знаменитый разговор Герцена с «невским Даниилом», обвинявшим «лишних людей» в аристократизме, барском отношении к труду и в том, что они «не так воспитаны».<sup>23</sup> Приведенное выше суждение Анненкова о целом характере, достигающем «пределов чудовищного, безобразного и нелепого в своих действиях», заставляет вспомнить о реакции Одинцовой, дошедшей в своих отношениях с Базаровым «до известной черты» и увидевшей «за ней даже не бездну, а пустоту. . . или безобразие» (III, 269).

Очевидно, влиянием П. В. Анненкова следует объяснить и наличие в рукописи романа эпитафия:

*«Молодой человек человеку средних лет: В вас было содержание, но не было силы.*

*«Человек средних лет: А в вас — сила без содержания. (Из современного разговора)».*<sup>24</sup>

Однако примечательно то обстоятельство, что этот эпитаф так и не попал в печать. С другой стороны, исследованиями Н. Л. Бродского, М. К. Клемана и других литературоведов установлена несомненная связь — то прямая, то полемическая — многих программных высказываний главного героя романа «Отцы и дети» с идеями вождей революционной демократии.

Работая над романом «Отцы и дети», Тургенев учел и в какой-то степени отразил не только нашумевший спор о двух поколениях, но и многие другие факты литературно-общественной борьбы того времени: полемику по вопросам искусства, начатую революционной демократией еще в 1855 году, полемику между либералами и демократами по вопросам философии, истории и современного состояния общества, развернувшуюся в 1858 и закончившуюся только в 1862 году, уже после проведения крестьянской реформы. Отзвуки всех этих дискуссий постоянно слышатся в романе, сообщая ему характер лапидарной художественной летописи современной жизни. Можно полагать, что даже само название романа в буквальном смысле этого слова подсказано Тургеневу ожесточенной борьбой общественных направлений 60-х годов. Чрезвычайно любопытен

<sup>21</sup> Там же, т. XX, 1960, стр. 341.

<sup>22</sup> Письма К. Дм. Кавелина и Ив. С. Тургенева к Ал. Ив. Герцену, Женева, 1892, стр. 128.

<sup>23</sup> См. соответственно: А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. XIV, стр. 324—327; «Отцы и дети», гл. VII («Да вспомни его воспитание, время, в котором он жил, — заметил Аркадий. — Воспитание? — подхватил Базаров. — Всякий человек сам себя воспитать должен»; III, 197) и гл. X («вы вот уважаете себя и сидите сложа руки; какая ж от этого польза для bien. public?»). 213).

<sup>24</sup> А. М а з о н. Manuscris parisiens d'Ivan Tourguénev, Paris, 1930, p. 65.

в этом отношении отрывок из статьи Ю. Савича «О неизбежности идеализма в материализме», подвергшейся насмешливой критике Добролюбова. Как бы говоря от лица демократической молодежи, Ю. Савич таким образом излагает ее философию: «... не *дети* мы и знаем лучше наших доверчивых *отцов*, где искать и как находить... идеалы человеческого счастья... Наш дерзкий умишко, заключенный в условия материи, знает теперь свое место... , нельзя уже нынче рыскать как прежде по белу свету, гоняясь за какими-то принципами и разыскивая какое-то абсолютное начало».<sup>25</sup> Либеральная «кирсановская» интонация этой тирады слишком очевидна. Но еще более примечательны явно крылатые слова, выделенные нами курсивом. В критике и публицистике, предшествовавшей появлению в свет «Отцов и детей», это предвосхищение заголовка романа — случай единственный в своем роде.

### 3

Поразительно проявленное Тургеневым в «Отцах и детях» чутье к только еще нарождающимся типическим явлениям общественной жизни. В главе XXI, после знаменитого рассуждения Базарова о лопухе, между ним и Аркадием продолжается разговор в таком духе:

«— Полно, Евгений, ... послушать тебя сегодня, поневоле согласишься с теми, которые упрекают нас в отсутствии принципов.

«— ... Принципов вообще нет..., а есть ощущения. Всё от них зависит.

«— Как так?

«— Да так же. Например, я: я придерживаюсь отрицательного направления — в силу ощущения. Мне приятно отрицать, мой мозг так устроен — и basta! Отчего мне нравится химия? Отчего ты любишь яблоки? — тоже в силу ощущения. Это всё едино. Глубже этого люди никогда не проникнут...

«— Что ж? и честность — ощущение?

«— Еще бы!» (III, 294).

Философия для Базарова подчас что-то такое же отвлеченное, трудно осязаемое и мешающее жить, как и «принципы» и всяческий иной «романтизм». Есть факты, есть опыт, есть ощущения — это достоверно, это понятно, а философия — не нужна. Естественнонаучный опыт становится важнейшим стимулом поступков и побуждений, благодаря чему смешивается в одно и любовь к антоновским яблокам, и отрицание существующих порядков, — «ощущения» явно различного содержания и качества.

Настроения Базарова в данном случае очень похожи на писаревские, как они выразились в его статье «Схоластика XIX века», особенно в первой ее половине, вышедшей в свет в мае 1861 года. Начиная именно с этого времени, т. е. с мая 1861 года, работа Тургенева над романом протекала в очень быстром темпе. Судя по его письмам к П. В. Анненкову и другим лицам, в краткий период с мая по июль 1861 года им написана, в сущности, почти вся вторая половина романа. Таким образом, взгляды Писарева, сказавшиеся в «Схолистике XIX века», могли найти какое-то отражение в нем. Это тем более вероятно, что статья Писарева, явившаяся вкладом в полемику вокруг «Антропологического принципа в философии» Чернышевского, произвела сильное впечатление в обществе. Достаточно сказать, что в лагере противников разночинной демократии она была воспринята как крайнее выражение «нигилизма» «Современника». Если при всем этом учесть еще, что с августа 1861 года по январь 1862 года Тургенев занимался усиленным «перепахиванием» текста своего романа,

<sup>25</sup> «Атеней», 1859, ч. II, стр. 275.

можно предполагать, что в поле его зрения попала не только «Схоластика XIX века», но и такие не менее характерные выступления Писарева, как «Физиологические эскизы Молешотта» (июль 1861 года) и «Процесс жизни» (сентябрь 1861 года).

В статье «Схоластика XIX века» Писарев оценивает полемику вокруг «Антропологического принципа в философии» как спор из-за слов, не имеющих смысла. Критикуя противников материалистической философии, Писарев выступает за эмансипацию человеческой личности от предвзятых теорий, авторитета преданий, предрассудков, стремлений к идеалу и от прочего «хлама». Базаров презирает «правила» и «принципы» Павла Петровича, высмеивает его рассуждения о прогрессе, цивилизации и тому подобном: «...подумаешь, сколько иностранных... и бесполезных слов! Русскому человеку они даром не нужны» (213). Но точно таким же образом рассуждает Писарев: «...ни одна философия в мире не привьется к русскому уму так прочно и так легко, как современный, здоровый и свежий материализм. Диалектика, фразерство, споры на словах и из-за слов совершенно чужды этому простому учению».<sup>26</sup>

Материализм в трактовке Писарева здесь очень узок. Под материализмом Писарев понимает прежде всего конкретное, опытное знание, добытое путем естественного научного наблюдения, а никак не философию в более широком смысле этого слова. К последней он относится высокомерно, называя ее пустой болтовней, приводящей к «бесполезной трате сил», и готов совсем от нее отказаться. Так, соглашаясь с критическими замечаниями Антоновича на две первые лекции Лаврова, Писарев пишет о том, что автор «провел в этой рецензии свежий и современный взгляд на философию», но, как и Лавров, пустился в «умозрение», в лишние и «совершенно ненужные... тонкости». Вместо того, чтобы поставить под сомнение полезность философии вообще, полагает Писарев, Антонович сомневается только в философии Лаврова. «Антонович упускает из виду умозрительную философию вообще, между тем как ее давно бы следовало отпеть и похоронить».<sup>27</sup> Сказано это совершенно по-базаровски. Нападая, как и Базаров, сначала на идеализм, Писарев затем распространяет свое отрицание на любое направление в философии, расценивая эту последнюю как романтический «хлам». «Я всё основываю на непосредственном чувстве... я вижу в жизни только процесс и устраняю цель и идеал», — писал Писарев.<sup>28</sup>

Рассуждения Писарева о ненужности философии носили отпечаток своеобразно истолкованного эпикуреизма: философия мешает наслаждаться жизнью, не позволяет свободно развиваться в «разные стороны», смотреть на жизнь так, как это нравится отдельному индивидууму. В приведенном споре об ощущениях Базаров также как бы настаивает на том, что в решении любого вопроса главная роль принадлежит личным вкусам и склонностям, так как они — факт, а только факты и значат что-нибудь.

Еще резче нигилистическое отношение Писарева к философии обнаружилось в двух последующих статьях — в «Физиологических эскизах Молешотта» и в «Процессе жизни». Так, в статье «Процесс жизни» Писарев пишет: «Цель естественных наук — никак не формирование мирозерцания, а просто увеличение удобств жизни... Для естествоиспытателя нет ничего хуже, как иметь мирозерцание».<sup>29</sup> В этих же статьях обозначилась вульгарно-материалистическая точка зрения на человека. В статье «Физиологические эскизы Молешотта» Писарев пересказывает, щедро

<sup>26</sup> Д. И. Писарев, Сочинения, т. 1, Гослитиздат, М., 1955, стр. 118.

<sup>27</sup> Там же, стр. 128.

<sup>28</sup> Там же, стр. 130.

<sup>29</sup> «Русское слово», 1861, сентябрь, раздел «Иностранная литература», стр. 4.

цитируя, молеботтовское учение о пище и соглашается с ним. Центральное положение этого учения заключалось в том, что идеи человека, их качество и даже их сущность находятся в теснейшей зависимости от качества и состава пищи.

Вся система взглядов Писарева, как она сформировалась впоследствии, конечно, не сводилась к этим прямолинейным представлениям, однако отзвуки подобных настроений характерны были для Писарева и в последующие годы. Вульгарно-материалистическая струя в воззрениях Писарева всегда была ощутима, но на первом этапе его развития эта струя сказала с особой силой. Никто иной, как Писарев, и именно во время создания Тургеневым своего романа, писал: «Надо полагать и надеяться, что понятия психическая жизнь, психологическое явление будут со временем разложены на свои составные части. Их участь решена; они пойдут туда же, куда пошел философский камень, жизненный элексир, квадратура круга, чистое мышление и жизненная сила. Слова и иллюзии гибнут — факты остаются».<sup>30</sup>

Центральные романы Тургенева — «Накануне» и «Отцы и дети» — отличаются исключительной злободневностью своего содержания. Злободневность «Накануне», его теснейшая связь с современностью сказывается, как отмечалось выше, в той атмосфере ожидания, провидения недалекого будущего, которая окутывает повествование от начала до конца и определяет чувства и мысли не только Инсарова и Елены, но даже и таких сравнительно второстепенных героев, как Шубин и Увар Иванович. В «Отцах и детях» современность звучит еще сильнее, а манера ее отражения несравненно конкретнее, чем в «Накануне». По характеру отражения действительности «Отцы и дети» — это роман-летопись, в котором современность изображается как длящийся, еще незавершенный процесс. Прием, с помощью которого Тургенев превращает свой роман в насыщенную злобой дня летопись современной ему жизни, это прием незаметного вкрапливания в художественную ткань романа отзвуков тогдашней журнальной полемики, принесший писателю благодатные плоды. Именно в журнальной полемике 60-х годов наиболее явственно бился пульс общественной жизни, полемика эта давала возможность составить представление о настроениях общества в целом. Обращение к журнальной полемике помогло Тургеневу воссоздать в своем романе обстановку взаимной вражды и непонимания, столь характерную для русского общества, расколовшегося в период подготовки и проведения крестьянской реформы на два непримиримых лагеря.

Так же как в «Накануне», в основание образной системы романа «Отцы и дети» положен принцип контрастного сопоставления героев с противоположными идеалами и разным отношением к действительности. Но вместе с тем это контраст особого рода. Прежде всего он не связан с открытым, последовательным предпочтением автора одной из сторон. Примечательно в этом отношении описание душевного состояния Николая Петровича Кирсанова после первого же жаркого спора с Базаровым и Аркадием, спора, в котором столь отчетливо выявились диаметрально противоположные точки зрения «отцов» и «нигилистов» на науку, искусство, природу, авторитеты и т. п. «Мне самому кажется, — думает Николай Петрович Кирсанов по этому поводу, — что они дальше от истины, нежели мы, а в то же время я чувствую, что за ними есть что-то, чего мы не имеем, какое-то преимущество над нами. . . Не в том ли состоит это преимущество, что в них меньше следов барства, чем в нас?» (220). Настроение Николая Петровича в данном случае очень близко авторскому. «Но отвергать поэзию? — подумал он опять, — не сочувствовать искусству, при-

<sup>30</sup> «Русское слово», 1861, сентябрь, раздел «Иностранная литература», стр. 15.

роде? . . .» (220). Непосредственно вслед за этим изображается вечерний лирический пейзаж, предрасполагающий Николая Петровича к «горестной и отрадной игре одиноких дум» (221), уводящий его в «волшебный мир» (222) воспоминаний о незаметно промелькнувшей молодости, чистой юношеской любви и быллом счастье.

Поэтические медитации Николая Петровича, свидетельствующие о его душевной мягкости, о его способности к тонкому пониманию красоты окружающей природы, — всё это недвусмысленно противопоставляется беспощадно-трезвому миру Базарова, в котором господствует «грубая» «Stoff und Kraft». Базаров называет природу «пустяками» (207), между тем именно этими «пустяками» порождаются лучшие человеческие чувства, — таков смысл этой авторской укоризны. Подобно Кирсанову, Тургенев шокирован черствостью и цинизмом Базарова. Однако, несмотря на это, он все-таки не спешит с окончательным приговором. Больше того, в первых же главах романа в «нигилистическом» восприятии природы Базаровым отмечается одно, но зато очень важное качество, заставляющее в какой-то мере даже примириться с отсутствием в нем эстетического начала. Для демократа Базарова «природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник» (207). Глумясь над искусством, над «художеством», отвергая природу как объект эстетического наслаждения, Базаров в то же время настоящий артист в своем роде, «художник труда», по позднейшему определению автора (XII, 466).

Таким образом, если в «Накануне» контрастное сопоставление героев четко обнаруживало неоспоримое превосходство одной из сторон, способствовало сравнительно быстрому раскрытию центральной идеи романа, то в «Отцах и детях» оно означает лишь первые и притом не всегда уверенные шаги в этом направлении. Нередко оно заводит автора в своеобразный тупик: достоинства и недостатки противостоящих характеров оказываются настолько велики и очевидны, что тем самым как бы исключается возможность окончательного приговора. Поэтому Тургенев так настойчиво возражал против попыток прямолинейного истолкования контрастов в образной системе этого романа. «Вы упоминаете. . . о параллелизме, — писал Тургенев Фету, — но где он, позвольте спросить, и где эти пары, верующие и неверующие? Павел Петрович верит или не верит? Я этого не ведаю. . . Странное дело: вы меня упрекаете в параллелизме, а другие пишут мне: зачем Анна Сергеевна не высокая натура, чтобы полнее выставить контраст ее с Базаровым? Зачем старики Базаровы не совершенно патриархальны? Зачем Аркадий пошловат и не лучше ли было представить его честным, но мгновенно увлекшимся юношей? К чему Феничка и какой можно сделать из нее вывод?»<sup>31</sup> В дальнейшем писатель выразился на этот счет еще яснее: «. . . читателю всегда неловко, им легко овладевает недоумение, даже досада, если автор обращается с изображаемым характером, как с живым существом, т. е. видит и выставляет его худые и хорошие стороны, а главное, если он не показывает явной симпатии или антипатии к собственному детищу. . . А если отношения автора к этому лицу свойства еще более неопределенного, если автор сам не знает, любит ли он или нет выставленный характер (как это случилось со мною в отношении к Базарову, ибо то „невольное влечение“, о котором я упоминаю в моем дневнике — не любовь) — тогда уже совсем плохо!» (X, 351).

Приступая к созданию предшествующих своих романов, Тургенев заранее знал почти всё самое важное, что он скажет или может сказать о своих героях. При работе над «Отцами и детьми» у него уже нет такой уверенности, потому что в центре этого романа поставлен герой, выражаю-

<sup>31</sup> А. Фет. Мои воспоминания, ч. I. М., 1890, стр. 396.

щий веяния «новой нашей современности», авторское отношение к которым, подчас очень сложное и неустойчивое, еще не успело вполне определиться. Неоднократные позднейшие заявления Тургенева о том, что он не знает, любит ли он или ненавидит Базарова, конечно, не была фразой, рассчитанной на то, чтобы кокетливо подчеркнуть стремление к объективности. Тургенев недвусмысленно заявлял о духовном родстве Базарова с типом «истинных отрицателей» — Белинским, Бакуниным, Герценом, Добролюбовым, Спешневым. Это была высшая похвала «нигилисту» в устах художника. Но в то же время поведение этого героя в жизни представлялось ему иногда цепью нелепостей, странных психологических загадок, не укладывавшихся в рамки общепринятой нормы и потому требовавших какого-то особого объяснения. По этой причине контрастное сопоставление героев в «Отцах и детях» нередко переключается в плоскость обнаружения и углубленного психологического истолкования сложных противоречий и контрастов в одном характере, главным образом базаровском. Тургенев познает Базарова в процессе его создания, он знакомится с ним как бы вместе с читателем романа, и только в самом конце этого знакомства в его творческом сознании оформляется полное представление о герое, позволяющее вместе с тем вывести общее заключение об исторической роли и судьбе разночинной демократии, взгляды и настроения которой он выражает.

#### 4

Злободневность тургеневского романа неразрывно связана с той его особенностью, которую условно, пользуясь определением Тургенева, можно назвать методом «апофеозы» и критики в изображении центральных событий и героев. Этот метод, вообще характерный для Тургенева, предусматривает разносторонность изображения, в свете которого обязательно выставляются, по собственному определению писателя, «худые и хорошие стороны» каждого явления или лица. Тургенев стремится к изображению человеческого характера в совокупности и органической нераздельности его положительных и отрицательных свойств. «Кто хоть немного знает сердце человеческого, — утверждал Тургенев, — не смутится этими противоречиями» (X, 394).

«Апофеоза» в романах Тургенева — это не прославление в обычном значении этого слова, а трезвое изображение реальности во всех ее «хороших», в том числе и идеальных, еще недостаточно четко определившихся возможностях роста и развития. И «апофеоза», и критика у Тургенева обусловлены активным стремлением к исчерпывающему раскрытию типических особенностей общественного бытия, положительных и отрицательных. Конечная цель в применении этого метода — запечатлеть перед обществом его собственный лик и способствовать, таким образом, росту общественного и национального самосознания.

Метод «апофеозы» и критики резко обнаружился уже в первом романе Тургенева. К. С. Аксаков писал Тургеневу: «... характер Рудина не широко развит; но тем не менее повесть имеет большое достоинство, и такое лицо, как Рудин, замечательно и глубоко... Нужна была зрелость созерцания для того, чтобы видеть пошлость рядом с необыкновенностью, дрянность рядом с достоинством, как в Рудине».<sup>32</sup> Критическое начало в изображении Лаврецкого, «законно-трагическое» положение которого, по определению Добролюбова,<sup>33</sup> как бы исключает иронию, сказывается и в неумении этого героя правильно определить свои отношения с крестья-

<sup>32</sup> «Русское обозрение», 1894, № 8, стр. 587.

<sup>33</sup> Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 212.

нами, и в горьком сознании того, что роль лучших людей 40-х годов все-таки уже сыграна до конца. Лаврецкий не случайно уступает дорогу «молодым силам» и уходит не замеченный ими. В «Накануне» «апофеоза» «сознательно-героической натуры»,<sup>34</sup> Инсарова, также сочетается с элементами критического отношения к герою. «Я хочу пояснить Вам, — писал Тургенев графине Ламберт, — почему именно между моей дочерью и мною мало общего: она не любит ни музыки, ни поэзии, ни природы, ни собак, а я только это и люблю, . . . она заменяет недостающее ей другими, более положительными и полезными качествами; но для меня она — между нами — тот же Инсаров».<sup>35</sup> Это признание свидетельствует о том, что изображение без критики даже бесспорно положительных явлений не мыслится Тургеневым. Критика в данном случае противостоит, но не противоречит «апофеозе».

Наиболее сложное и законченное выражение метод «апофеозы» и критики нашел в романе «Отцы и дети». «Апофеоза» Базарова в романе несомненна. В 1874 году, в письме к А. П. Filosofoвой, Тургенев следующим образом характеризует Базарова: «А Базаров все-таки еще тип, провозвестник, крупная фигура, одаренная известным обаянием, не лишенная некоторого ореола. . .» (XII, 466). Умом, пиротой своих взглядов и задач, полным отсутствием барства, мужеством и твердостью Базаров подавляет всех других героев романа. Тургенев имел основание утверждать, что Базаров — это «торжество демократизма над аристократией», что вся его «повесть направлена против дворянства, как передового класса» (344, 340). И вместе с тем «апофеоза» Базарова в романе сочетается с критическим освещением нового общественного типа, одни черты которого импонировали Тургеневу, а другие смущали его, вызывали у него сомнение.

Добролюбов считал, что для нового человека разлад с самим собой возможен только в пору формирования нового мировоззрения; когда же эта работа будет завершена, новая идеология и практическое применение ее превратятся в такую же необходимую потребность нового человека, как «потребность есть и пить». Базаров во многом близок идеалу Добролюбова: он органически не может не думать и не делать того, что он думает и делает; даже на смертном одре он остается прежним Базаровым. И однако Базаров не достиг гармонии выработанных идей со своей личностью. Базаров иногда как бы возвращается к тому периоду исканий, противоречий, разногласий с самим собой, который подразумевался Добролюбовым как одна из первых стадий становления нового мировоззрения. Базарова порою пугает, ставит в тупик собственная решительная беспощадность. «Вон молодец муравей тащит полумертвую муху. Тащи ее, брат, тащи! Не смотря на то, что она упирается, пользуйся тем, что ты, в качестве животного, имеешь право не признавать чувства сострадания, не то что наш брат, самоломанный!» (III, 292). В Базарове его беспощадное отрицание временами сказывается как болезненное насилие над своей натурой; такие случаи происходят довольно часто. Базаровская этика во многом противоречит этике революционно-демократической, а вражда к силам, угнетающим народ, перерастает у него иногда в скептическое отношение к самому народу.

Пытаясь вывести сына из мрачного настроения, старший Базаров пробует заговаривать с ним на темы, которые, как он полагает, должны быть особенно интересны для него: об освобождении крестьян, о прогрессе. Младший Базаров отвечает с злым унынием: «Вчера я прохожу мимо забора и слышу, здешние крестьянские мальчики, вместо какой-нибудь ста-

<sup>34</sup> И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. 11, изд. «Правда», М., 1949, стр. 194.

<sup>35</sup> Письма И. С. Тургенева к графине Е. Е. Ламберт, М., 1915, стр. 100.

рой песни, горланят: *Время верное приходит, сердце чувствует любовь...* Вот тебе и прогресс» (352). Отец Базарова приказал высечь мужика, и Базаров находит такое действие законным и даже полезным. Мужик, по его мнению, «вор и пьяница», с ним не сладить, не принимая крутых мер. Аркадий смотрит на Базарова с «ужасом», а Базарову этот ужас кажется выражением ненужной сентиментальности и «романтизма». Отличаясь глубоким пониманием народных нужд, умея говорить с народом просто и по существу, Базаров иной раз обнаруживает диаметрально противоположные качества. Он презрительно смеется над крестьянами, разговаривая с ними чуть ли не с барской манерой недоговаривать слова — свысока и оскорбительно для их человеческого достоинства, а крестьяне в свою очередь называют его «шутлом гороховым» (353). Базаровская вера в народ и его силы часто колеблется, отсюда злая логика его настроения в разговоре с Аркадием: «... вот, сказал ты, Россия тогда достигнет совершенства, когда у последнего мужика будет такое же поместье, и всякий из нас должен этому способствовать.. А я и возненавидел этого последнего мужика, Филиппа или Сидора, для которого я должен из кожи лезть и который мне даже спасибо не скажет... да и на что мне его спасибо?» (294).

Базаров готовит себя к революционной деятельности и вместе с тем сомневается в ее пользе. Вспышки раздражения по адресу народа, скептическое отношение не только к дворянскому мировоззрению, но и к своему собственному, делают часто Базарова — решительного бунтаря и революционера — человеком духовно раздвоенным.

Равнодушная и безразлично глухая ко всему «вечность» не считается с каким-то случайно и ненадолго появившимся на ее поверхности «атомом». А между тем, рассуждает Базаров, «в этом атоме, в этой математической точке кровь обращается, мозг работает, чего-то хочет тоже...» (292). Разумное человеческое существо, остро ощущающее свою затерянность в огромном мире, дерзко заявляет о своем праве на жизнь, на бессмертие. Но «вечность», непреложные законы смены форм и существований отрицают это право. Вследствие этого Базаров и негодует: «Что за безобразие! Что за пустяки!» (292). В прямой связи с этим Базаров негодует «нигилистически» и на «Филиппа или Сидора» (294). Это тоже бунт против краткости жизни, которой человек не успевает даже распорядиться как следует. Тургенев подчеркивает не ущербность настроения Базарова, а его психологическую глубину и сложность. Базаров работает для «Филиппа или Сидора» и в то же время «ненавидит» их, так как крестьянство не подозревает, что Базаров работает для него. При таких условиях у Базарова, по мысли Тургенева, самолюбие и гордость сильной и благородной личности сочетаются с трагически горьким ощущением духовного одиночества, духовной неприкаянности. «Ну, будет он (мужик, — А. Б.) жить в белой избе, а из меня лопух расти будет; ну, а дальше?» (294). В этой реплике Базарова нет неверия ни в необходимость и возможность завоевания для крестьянина белой избы, ни в поступательное движение жизни; но в ней слышится горькое сознание одиночества.

Тургенев наделяет своего героя качествами революционера, но осложняет его внутренний мир свойствами рефлектирующей личности, страдающей от сознания одиночества. В революционное сознание Тургенев внес черты психологии «лишних людей».

Таким образом, в идеях и настроениях Базарова революционно-демократическое начало тесно переплетено с элементами настроений, несродных наиболее передовой части революционеров-демократов 60-х годов. И всё же в образе Базарова Тургеневу, несомненно, удалось верно охарактеризовать некоторые главные особенности отношения молодого поколения разночинцев-демократов к самодержавно-крепостнической действи-



тельности. Беспощадным и безоговорочным отрицанием самодержавно-крепостнического строя, презрительной ненавистью к аристократизму, либерализму, дворянским принципам вообще, стремлением бороться за лучшие условия жизни для народа Базаров напоминает многих людей из разночинно-демократической среды. Несмотря на трагическое освещение фигуры Базарова, Тургенев верно отразил в этом образе многие черты настроений разночинной демократии в целом: вражду к барству, тунеядству, аристократизму, либерализму, стремление к ломке существующего строя. Навсегда прощаясь с Аркадием, Базаров говорит ему: «В тебе нет ни дерзости, ни злости, а есть молодая смелость да молодой задор; для нашего дела это не годится. Ваш брат дворянин дальше благородного смирения или благородного кипения дойти не может, а это пустяки. Вы, например, не деретесь — и уж воображаете себя молодцами, — а мы драться хотим. Да что! Наша пыль тебе глаза выест, наша грязь тебя замарает, да ты и не дорос до нас... ты все-таки мякенький, либеральный барич...» (349). Этими словами, перекликающимися с знаменитым местом из статьи Чернышевского о «Политико-экономических письмах к президенту Американских Соединенных Штатов» Г. К. Кэре («Исторический путь — не тротуар Невского проспекта»),<sup>36</sup> выражается основа настроений тургеневского героя, всё же не утрачивающего веры в конечную правоту и победу своего дела.

## 5

В творчестве Тургенева, и в частности в его романах, можно установить сложный сплав традиций пушкинской и лермонтовской психологической прозы с элементами гоголевской социально-бытовой сатиры. В «Отцах и детях» с достаточной ясностью обнаруживаются следы гоголевской композиции и гоголевской образной системы. С точки зрения композиционной развязки Базарова и Аркадия Кирсанова по «дворянским гнездам» с целью «смотреть помещиков» (III, 226), подобно путешествию Чичикова, помогают автору нарисовать общую картину жизни русского помещичьего дворянства в соответствующую эпоху. За исключением Одинцовой, почти все лица, увиденные Базаровым и Аркадием в губернском городе, изображены с помощью приемов, близких к приемам гоголевской типизации. Охорашивающийся и самовлюбленный красноречивый Колязин, с высоты своего сановного величия наводящий порядок в губернском городе, похож на Хлестакова. Несомненно в гоголевской манере создан Тургеневым образ заматерелого чиновника-взяточника, «председателя казенной палаты, сладкоглазого старика с сморщенными губами, который чрезвычайно любил природу, особенно в летний день, когда, по его словам, „каждая пчелочка с каждого цветочка берет взяточку...“» (226). Еще красноречивее фигура губернатора Бурдалу, который «пригласил Кирсанова и Базарова к себе на бал и через две минуты пригласил их вторично, считая их уже братьями и называя их Кайсаровыми» (226). Своей бестолковой суматошностью и бесподобным апломбом, безудержной болтливостью и бестактностью Бурдалу напоминает одновременно и Хлестакова, и Ноздрева. Такое впечатление в дальнейшем усиливается указанием на его лихую расторопность в ведении «государственных дел», выразившуюся в том, что он «приказал своим чиновникам по особым поручениям носить шпоры, на случай если он пошлет их куда-нибудь, для скорости, верхом» (269—270). В мимолетном, почти молниеносном изображении губернатора Бурдалу сквозит явно гоголевское причудливое сочетание до-

<sup>36</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. VII, 1950, стр. 923.

бродушного юмора и ядовитой сатиры. Даже Евдокия Кукшина, изображаемая на фоне этих человеческих диковинок, охарактеризована не только как ингилистка, но и как помещица, умеющая по-маниловски находить экзотическое в самых обычных явлениях («Я сама именем управляю, и, представьте, у меня староста Ерофей — удивительный тип, точно Патфайндер Купера...») (231).

Влияние Гоголя («Мертвые души», «Ревизор») сказалось не только на критическом начале в «Отцах и детях». В главах романа, посвященных старикам Базаровым, чувствуется близость к манере «Старосветских помещиков». Мать Базарова — это как бы новый вариант Пульхерии Ивановны, переживший свою эпоху. «Арина Власьевна, — отмечает Тургенев, — была настоящая русская дворяночка прежнего времени; ей бы следовало жить лет за двести, в старомосковские времена...» (285). Любуясь наивной патриархальностью Арины Власьевны, Тургенев, как и Гоголь, сожалеет о том, что «подобные женщины теперь уже переводятся. Бог знает — следует ли радоваться этому!» (287).

Гоголевская традиция при создании центральных романов Тургенева не сыграла такой важной роли, как традиция пушкинско-лермонтовская, тем не менее ее нельзя не учитывать при выяснении «родословной» тургеневского романа.

15 июня 1861 года, т. е. за полтора месяца до окончания романа «Отцы и дети», Тургенев писал: «...со времен древней трагедии мы уже знаем, что настоящие столкновения те, в которых обе стороны *до известной степени правы*». <sup>37</sup> Сказано это в связи с обострением отношений между Россией и Польшей, однако непосредственная хронологическая близость этого высказывания к периоду работы над романом позволяет усматривать в нем не только сугубо политический смысл и значение, но и характерное свидетельство творческих раздумий писателя. Основной художественный принцип построения античной трагедии («обе стороны до известной степени правы») был соблюден Тургеневым при изображении в «Отцах и детях» идейной распри двух поколений. В романе Тургенев стремится воздать должное каждой из враждующих сторон. Несмотря на свой либерализм, тянувший его в лагерь Кирсановых, Тургенев хотя и «до известной степени», но всё же признал права разночинцев-демократов Базаровых на ломку существующего строя. Проявлению этой способности писателя помогли его талант, ум и гражданское благородство.

Главные герои центральных романов Тургенева — Инсаров и Базаров — погибают, потому что исторические условия болгарской и русской действительности 60-х годов еще не давали широкого простора для претворения на практике стремлений к национальному освобождению и демократическим преобразованиям. Тургенев подчеркивает, что его герои живут для того, чтобы бороться, но побеждать им еще рано. Рано потому, что в истории не только Болгарии и России, но и всего человеческого общества еще преобладают факты не побед, а поражений передовых людей в борьбе за лучшее будущее. Отсюда ореол трагической обреченности вокруг Инсарова и Базарова.

Почти одновременно с романом «Накануне» Тургенев опубликовал свою речь «Гамлет и Дон-Кихот», которую можно рассматривать как своеобразное теоретическое обоснование некоторых характерных особенностей художественных образов Инсарова и Базарова. Связь речи «Гамлет и Дон-Кихот» с актуальной для русских условий проблемой о новых и «лишних людях», а через эту проблему — с романом «Накануне», не раз отмечалась в литературе о Тургеневе. Разумеется, это верно. Следует, однако,

<sup>37</sup> Письма И. С. Тургенева к графине Е. Е. Ламберг, стр. 127.

добавить, что, в связи с той же проблемой, эта речь в гораздо большей степени тяготеет к «Отцам и детям», нежели к «Накануне». Дон-Кихот в представлении Тургенева это прежде всего человек, живущий «для истребления зла, для противодействия враждебным человечеству силам — волшебникам, великанам — т. е. притеснителям» (XI, 171). Свое отношение к деятелям дон-кихотского типа, т. е. к людям, исполненным веры в свое дело, не останавливающимся на полпути к цели, Тургенев выразил с достаточной определенностью. «Мы сами на своем веку, в наших странствованиях, — писал он, — видали людей, умирающих за столь же мало существующую Дульцинею... Мы видели их, и когда переведутся такие люди, пускай закроется навсегда книга истории! в ней нечего будет читать» (177). Инсаров в изображении Тургенева в полной мере обладает этим качеством Дон-Кихота.

Основные идеи речи «Гамлет и Дон-Кихот» еще резче сказались на разработке характера Базарова. Анализируя в своей речи характеры Дон-Кихота и Гамлета, Тургенев подчеркивает принципиальное различие этих двух человеческих типов. Умный скептик Гамлет «не будет сражаться с ветряными мельницами, он не верит в великанов... но он бы и не напал на них, если бы они точно существовали» (174). Тем не менее, преклоняясь перед Дон-Кихотом, Тургенев не осуждает и Гамлета, так как видит в нем лицо, выражающее трагическую сторону жизни: «... для дела нужна мысль; но мысль и воля разъединились и с каждым днем разъединяются более... Невольно рождаются вопросы: неужели же надо быть сумасшедшим, — шипит Тургенев, — чтобы верить в истину? и неужели же ум, овладевший собою, по тому самому лишается всей своей силы?» (179). Типы Гамлета и Дон-Кихота, в понимании Тургенева, не только противостоят друг другу, но и представляют собою две крайности единой человеческой природы. «Жизнь, — говорит Тургенев по этому поводу, — есть не что иное, как вечное примирение и вечная борьба двух непрестанно разъединенных и непрестанно сливающихся начал» (180).

Именно об этом диалектическом противоречии и заходит речь в «Отцах и детях» во многих случаях, когда Тургенев заставляет Базарова обращаться к решению сложных вопросов жизни. В художественной трактовке Тургенева Базаров — Дон-Кихот, но обладающий способностью к трагической рефлексии, развившийся интеллектуально до такой степени, что становится подобен Гамлету, не теряя при этом главного дон-кихотского свойства — служения людям. Базаров представляется себе жалким атомом, беспомощной песчинкой в огромном океане «вечности», которой до него нет дела, и всё же он стремится к служению людям, хочет «хоть ругать их, да возиться с ними» (III, 292). Синтетическое сочетание в характере Базарова двух «противоположных» начал: эгоизма, причем эгоизма временами в очень широком, философском смысле этого слова (бунт личности против «законов вечности»), и стремления к общественному служению, — такова одна из характерных черт психологии этого тургеневского героя, в образе которого размышления романиста над новым общественным типом, созданным русской жизнью 60-х годов, соединились с философско-историческими раздумьями и анализом наиболее глубоких и обобщающих, «вечных» образов предшествующей мировой литературы.

«Отцы и дети» вызвали споры среди представителей передового лагеря 60-х годов. Реакционная критика и публицистика во главе с издателем «Русского вестника» М. Н. Катковым стремилась воспользоваться романом в борьбе с революционно-демократическим движением. Ухватившись за брошенное тургеневским героем слово «нигилизм», реакция пре-

вратила его в политический лозунг дня, доказывая, что в этом определении выражена тургеневская оценка молодого поколения и всей идеологии разночинно-демократической интеллигенции 60-х годов.

В подобных условиях редакция «Современника» отнеслась к роману враждебно, что получило отражение в тогдашних отзывах о романе Н. Г. Чернышевского, М. Е. Салтыкова и в особенности в статье М. А. Антоновича «Асмодей нашего времени» (1862), где «Отцы и дети» рассматривались как клевета на молодое поколение. Отрицательную оценку романа, данную Антоновичем, подхватила «Искра». Иначе отнесся к роману Д. И. Писарев, который в статьях «Базаров» (1862) и «Реалисты» (1864), напечатанных в «Русском слове», дал положительную трактовку романа, высоко оценив правдивое изображение многих черт мыслящего «реалиста»-демократа 60-х годов в образе Базарова.

Отрицательное отношение редакции «Современника» к роману объясняется расхождением между нею и Тургеневым в понимании основных черт психологии молодого поколения. Вульгарно-материалистическая окраска взглядов Базарова, его пессимистические раздумья, трагическое положение тургеневского героя в романе — всё это делало образ Базарова неприемлемым для руководителей «Современника», стремившихся в обстановке революционной ситуации начала 60-х годов поднять крестьянство на борьбу с самодержавием, готовивших революционную молодежь к роли руководителей этой борьбы.

И всё же роман Тургенева оказал большое положительное влияние на формирование новой традиции в русской литературе второй половины XIX века, связанной с изображением разночинной демократии, пришедшей на историческую смену дворянским революционерам и передовым деятелям 40-х годов, смело вступившей на борьбу с отживающим свое время самодержавно-крепостническим строем. Почти одновременно с «Накануне» написана повесть Помяловского «Молотов» (1861), проникнутая симпатией к «плебеям» и враждой к «барству». Несколькими годами позднее вышли в свет такие замечательные произведения, как роман Чернышевского «Что делать?» (1863) и повесть Слепцова «Трудное время» (1865). Отталкиваясь от романа «Отцы и дети», полемизируя с Тургеневым в понимании идей и психологии «новых людей», Чернышевский, Слепцов и последующие писатели демократического лагеря, создавшие десятки повестей и романов на тему о «новых людях», так или иначе творчески учитывали в них опыт Тургенева, создавшего роман, где представители основных борющихся сил эпохи 60-х годов впервые были изображены в качестве непримиримых антагонистов, борьба между которыми исторически неизбежна.

Отношение Тургенева к разночинно-демократической идеологии было временами остро критическим. И всё же своими произведениями о «новых людях», среди которых почетное место занимают романы «Накануне» и «Отцы и дети», Тургенев внес большой вклад в борьбу с крепостным правом и самодержавием и оказал значительное влияние на формирование революционных идей в России.

Известно, каким образом Тургенев охарактеризовал впоследствии единомышленников Каткова, подхвативших слово «нигилизм». В 1876 году, в письме к М. Е. Салтыкову-Щедрину, принимая на себя вину за этот злополучный термин, Тургенев назвал людей, воспользовавшихся этим термином как оружием в бесчестной борьбе с революционной демократией, «реакционной сволочью» (XII, 485). Употребляя это собирательное наименование, Тургенев имел в виду не только Каткова, главного дирижера антинигилистической кампании, но и более рядовых ее участников, авторов антинигилистических романов 60—70-х годов.

В антинигилистическом романе критика разночинно-демократического движения приобрела сознательно и открыто реакционный характер, а тургеневская «апофеоза» Базарова исчезла. Салтыков-Щедрин писал о Тургеневе и его романе: «Последнее, что он написал, — „Отцы и дети“ — было плодом общения с „Современником“. Там были озорники неприятные, но которые заставляли мыслить, негодовать, возвращаться и перерабатывать себя самого».<sup>38</sup> А революционная молодежь в день похорон Тургенева имела основание во всеуслышание заявить о том, что при всех расхождениях с ней он служил ее делу «сердечным смыслом своих произведений».<sup>39</sup>



---

<sup>38</sup> Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. XVIII, 1937, стр. 343.

<sup>39</sup> И. С. Тургенев в воспоминаниях революционеров-семидесятников; Изд. «Academia», М.—Л., 1930, стр. 8.

## ГЛАВА II

### РОМАНЫ ГОНЧАРОВА

#### «ОБЫКНОВЕННАЯ ИСТОРИЯ»

##### 1

«В роман всё уходит — это не то, что драма или комедия — это, как океан: берегов нет, или не видать; не тесно, всё уместится там». «Только роман может охватывать жизнь и отражать человека». <sup>1</sup> Так говорит Райский, герой последнего романа Гончарова «Обрыв».

Ту же оценку романа, как наиболее емкого, широкого и свободного литературного жанра, Гончаров — уже от своего имени — повторил в послесловии к «Обрыву» (напечатанном посмертно).

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

«Поэтому роман и стал почти единственной формой беллетристики, куда не только укладываются произведения творческого искусства, как, например, *Вальтера Скотта, Диккенса, Теккерея, Пушкина и Гоголя*, но и не художники избирают эту форму, доступную массе публики, чтоб провести удобнее в большинство читателей разные вопросы дня или свои любимые задачи: политические, социальные, экономические...» (VIII, 211).

Три главных произведения Гончарова — романы «Обыкновенная история» (1847), «Обломов» (1859) и «Обрыв» (1869) — явились ярким воплощением обоснованных Гончаровым принципов широкого и многостороннего по охвату жизни идейного реалистического романа.

В написанном в конце жизни автокомментарии к своим романам Гончаров предложил читателю рассматривать их все как части единой исторической трилогии.

«Я... вижу не три романа, а один, — писал он, разъясняя единство своего замысла. — Все они связаны одною общею нитью, одною последовательною идеею — перехода от одной эпохи русской жизни, которую я переживал, к другой — и отражением их явлений в моих изображениях, портретах, сценах, мелких явлениях и т. д.» (72).

Романы Гончарова посвящены изображению трех последовательных этапов общественного развития России в середине и во второй половине

<sup>1</sup> И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. V, Гослитиздат, М., 1953. Все последующие ссылки на это издание (тт. I—VIII, 1952—1955) даются в тексте.

XIX века. Они рисуют различные моменты процесса исторической эволюции от России патриархально-дворянской к России буржуазной, какую она стала в результате крестьянской реформы 1861 года, освободившей крестьян от личной зависимости, но сохранившей в России власть помещиков и многочисленные пережитки крепостного права.

Рисую переломную историческую полосу в общественной жизни России, Гончаров-романист, благодаря широкому и свободному поэтическому освещению центральных вопросов исторической жизни этой эпохи, поднимается до такой моральной и художественной высоты, которая навсегда обеспечивает его романам место среди классических шедевров русского и мирового романа.

Убежденный враг патриархального застоя и праздной мечтательности, Гончаров не мог относиться с симпатией к изображенной им победе в общественной жизни буржуазно-чиновничьей умеренности, холодного расчета, трезвого и сухого практицизма.

Критическое отношение не только к патриархально-дворянскому прошлому, но и к шедшим ему на смену буржуазному общественному строю и буржуазной психологии (там, где сложившиеся черты последних становились доступными наблюдению писателя) неизменно лежало в основе творчества Гончарова. Гончаров относился одинаково отрицательно к праздной романтической мечтательности, уводящей в сторону от жизни (в которой он обнаруживает оборотную сторону застойного патриархального быта), и к бескрылому, узкому реализму буржуазного дельца. И праздный, односторонне-мечтательный идеализм, лишенный практической энергии и чувства жизни, и узкий практицизм, чуждый идеалам и жизненному величию, осуждались великим писателем. Идеал, который он стремился утвердить, — идеал человека, соединяющего в себе глубокую мысль, тонкое и гуманное чувство, высокое развитие художественно-артистических способностей с практической энергией и жизненной трезвостью, человека, для которого постоянный труд является необходимым элементом жизни. Такой широкий, светлый и гуманный жизненный идеал давал Гончарову необходимую свободу мысли, которая позволила ему с большой объективностью обрисовать светлые и темные стороны различных общественных типов и человеческих характеров изображенной им переходной эпохи. Это превратило каждый из его романов в подлинное эпическое полотно большого масштаба.

В историю русского романа 40-х годов Гончаров вошел как автор «Обыкновенной истории», опубликованной на страницах обновленного «Современника» в 1847 году (№№ 3,4). Первый роман Гончарова, как и вышедший в том же году отдельной книгой роман Герцена «Кто виноват?», имел огромный успех у публики. Эти два выдающихся произведения были проникнуты сильным чувством современности, они давали ответы на самые острые вопросы жизни того времени. При всем своеобразии каждого из названных романов, различии талантов и идейных позиций их творцов в этих произведениях есть и нечто общее, что делает их творениями одной исторической эпохи. Борьба с ложным, безжизненным барским романтизмом, призыв к знанию жизни и к труду, поиски положительного деятеля для России и безрезультатность этих поисков, наконец, высоко поэтический, но скорбный образ женщины, нравственно возвышающейся над остальными героями, — вот что объединяет романы Герцена и Гончарова.

Роман Гончарова близок не только Герцену-реалисту, но и Герцену-мыслителю, критику романтического мировоззрения. Н. К. Пиксанов справедливо обратил внимание на то, что во второй статье Герцена «Диле-

тапты-романтики» из цикла «Диалектизм в науке» (1843) Гончаров, творец Адуева-младшего, мог почерпнуть ценнейшие для себя характеристики «мечтательного романтизма» и враждебной ему «поэзии индустриальной деятельности», «материального направления» нового века.<sup>2</sup>

С другой стороны, не трудно заметить, и об этом уже не раз убедительно писали,<sup>3</sup> сильную переключку идей Белинского 40-х годов с основными идейными тенденциями «Обыкновенной истории». Достаточно вспомнить хотя бы ироническую трактовку Белинским намеченного Пушкиным возможного («прозаического») варианта судьбы романтика Ленского. Именно по этому пути, развивая намек Пушкина и следуя за Белинским, пойдет Гончаров в трактовке образа Адуева-младшего, всесторонне показывая драматический процесс изживания им романтизма.

Это определило родословную Адуева-племянника. Вести ее следует не от Онегина и Печорина, а именно от Ленского. Младший Адуев не принадлежит к поколению «лишних людей» 40-х годов,<sup>4</sup> в нем нет черт, характерных для типа «лишнего человека», — стремления к общественной деятельности, политического и философского радикализма, всего того, что делало «лишних людей» 40—50-х годов наследниками декабристских традиций. Да и жизненный итог Адуева был исключен для «лишних людей»: никто из них не завершил своих исканий тем, что Помяловский позднее назвал «честной чичиковщиной».<sup>5</sup> Другое дело, что некоторые из них могли стать и становились прекраснодушными фразерами, не могли отмежеваться от адуевщины, элементы которой в той или другой степени им всегда были свойственны. К тому же в жизни Адуева-племянника были минуты, когда он становился лицом трагическим. В эти минуты Адуев напоминал «лишних людей» 40-х годов, например, Бельтова.

Александр Адуев в представлении автора не является романтиком-провинциалом, способным только на сентиментальные излияния и воздыхания. Жизнь не только разбила иллюзорные мечты Александра, что, с точки зрения автора, было неизбежно, но и сделала его мрачным скептиком, привела его к разочарованию в жизни, в любви и дружбе, в труде и творчестве. Скептицизм и пессимизм Александра, его мучительная рефлексия накануне отъезда из Петербурга таили в себе большую критическую силу. Из концепции всего романа видно, что источник несчастий Александра таится не только в нем самом, в его воспитании, в условиях помещичьего провинциального быта, но и в окружающей обстановке петербургской жизни. Эта обстановка и усвоенная героем под ее влиянием рационалистическая мораль приобретателя и карьериста освободили Адуева от иллюзий, но взамен ничего ему не дали, отняли у него право быть человеком в высоком смысле этого слова. Петр Иванович, коренной представитель петербургского общества и яркий выразитель всей его философии, изображает своему племяннику жизнь в «самой безобразной наготе», уничтожает в нем доверчивость к людям, уверенность в самом себе. Адуев-младший не принимает такой морали, ему страшно и грустно, он го-

<sup>2</sup> А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. III, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 28; см. также: Н. К. Пиксанов, Белинский в борьбе за Гончарова. «Ученые записки Ленинградского гос. университета», № 76, серия филологических наук, вып. 11, 1941, стр. 67—68.

<sup>3</sup> Особенно обстоятельно и обоснованно об этом говорит Н. К. Пиксанов в своих работах о творчестве Гончарова, а также А. Г. Цейтлин в своей монографии «И. А. Гончаров» (Изд. АН СССР, М., 1950, стр. 60 и сл.).

<sup>4</sup> Н. К. Пиксанов включает Александра Адуева в галерею «лишних людей», ставит его в один ряд с Онегиным, Печориним, Бельтовым, Нагибным, Мичулиным и т. д. (см.: История русской литературы, т. VIII, ч. 1, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 410). А. Г. Цейтлин не считает возможным принять подобную типологию гончаровского героя (И. А. Гончаров, стр. 73).

<sup>5</sup> Н. Г. Помяловский, Сочинения, Гослитиздат, М.—Л., 1951, стр. 303.



тов возненавидеть жизнь. Это новое состояние души Александра, охватившее его после ряда утрат и разочарований, задушевно, с болью и грустью описано Гончаровым. Здесь уже нет обычного для романиста комического воодушевления и юмора. Видно, что автор выстрадал образ своего героя, пережил вместе с ним его духовный кризис и хочет сказать, что гибель одухотворенного Александра происходит не только из-за практической несостоятельности его благородных и прекрасных мечтаний, но также и из-за того, что окружающая младшего Адуева жизнь груба и прозаична. На почве истинно трагических взаимоотношений с окружающей средой из Александра мог бы при другом повороте событий развиться характер сильный и темпераментный, характер борца, обличителя, пролагателя новых путей жизни. И здесь ощущается близость Александра Адуева поколению «лишних людей» 40-х годов. Но Гончаров не пошел по этому пути и не сделал из своего молодого героя протестанта и борца или поэта-гражданина.

Вся проблематика первого гончаровского романа уже «носила в воздухе», жила в литературно-общественной борьбе, в критике и философии того времени. Герцен первый противопоставил два века — век «мечтательного романтизма» и век «поэзии индустриальной деятельности». До него Гоголь-художник в петербургских повестях с болью показал успешное шествие «меркантильного века», враждебного высоким идеалам, бескорыстному вдохновению и чистой любви. В. П. Боткин, говоря в 1842 году об особенностях исторического развития современной ему России, подчеркнул, что настало время для решительной борьбы «духа нового времени» с «догмами и организмом средних веков». <sup>6</sup> В. Н. Майков в своих литературно-критических статьях резко осуждал романтизм, говорил об отвлеченности его идеалов, об отчужденности его представителей от реальной жизни.

Вопрос о романтизме в 40-е годы не был лишь литературным, морально-бытовым или философско-эстетическим вопросом. В нем нашли выражение и более широкие тенденции экономического, общественного и политического порядка. Мечтательный романтизм был синонимом догм и предрассудков патриархальной, помещичье-крепостнической России, символом сна, отсталости, косности, провинциализма. Публицистическое и художественное развенчание представителей подобного романтизма перерастало в борьбу с крепостным правом, с мировоззрением, бытом и моралью, сложившимися на почве патриархальных общественных отношений.

Гончаров в своих нападках на романтизм был далек от идей левого гегельянства, Фейербаха или представителей утопического социализма той эпохи. Но существенно для него то, что вопрос о романтизме он трактовал как вопрос не только морально-бытовой, но и социальный, общественный. Это должно было положительно сказаться на всей художественной структуре романа, основные сюжетные звенья которого осмыслены в плане столкновения избалованного барством мечтателя с миром трудовой, практической жизни. И здесь Гончаров был близок и дорог Белинскому, деятелям его кружка.

Белинский наиболее отчетливо, последовательно и воинственно писал в статьях 40-х годов о смене двух эпох в истории культуры и о столкновении их живых носителей. В статье «Русская литература в 1842 году» великий критик говорил о тех двух типах людей (у одного из них «нет никакого порыва к миру идеальному», другой же состоит «только из души и сердца»), <sup>7</sup> которые затем как живые явились в романе Гончарова.

<sup>6</sup> Цитируется по книге: Белинский И. Письма, т. II, СПб., 1914, стр. 418.

<sup>7</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 524.

Вскоре в статье «Петербург и Москва» (1844) Белинский вновь возвращается к той же проблеме. Он изображает здесь людей, которые «презирают всем внешним; им давай *идею, любовь, дух*, а на факты, на мир практический, на будничную сторону жизни они не хотят и смотреть». С другой стороны, Белинский рисует и иной тип «мудрых людей». Они, «кроме фактов и дела, ни о чем знать не хотят, а в *идеи* и *духе* видят одни мечты».<sup>8</sup> О типе «романтических ленивцев» и «вечно бездеятельных или глуподейательных мечтателей» Белинский говорит и в статье «Русская литература в 1845 году». Критик выражает сожаление, что «юмор современной русской литературы до сих пор не воспользовался этими интересными типами, которых так много теперь в действительности, что ему было бы где разгуляться!».<sup>9</sup> А. Г. Цейтлин справедливо заметил, что роман «Обыкновенная история» *«как бы явился ответом на приглашение, которое Белинский сделал передовым русским писателям: он был посвящен всестороннему изображению „романтического ленивца“ и „бездеятельного или глуподейательного мечтателя“»*.<sup>10</sup>

Столкновение пылкого, романтически настроенного молодого человека с суровым и прозаическим буржуазным миром — сюжет, который получил в романе XIX века общеевропейское распространение, так как он отражал одну из основных закономерностей общественной жизни этого периода. Подобные сюжетные ситуации разрабатывали по-разному и романисты романтического направления, и почти все крупные западноевропейские реалисты, в том числе Бальзак в романе «Утраченные иллюзии» (1837—1843). Гончаров шел в разработке этой сюжетной ситуации своим, особым путем. Он нарисовал картину, характерную для русской общественной жизни 40-х годов, — картину столкновения иллюзий, порожденных дворянско-поместным укладом жизни, с чиновно-бюрократическим, деловым Петербургом.

Судя по всему, роман Гончарова «попал в точку», он был воспринят передовыми современниками как высокохудожественный ответ на «злобу дня». В письме к В. П. Боткину от 15—17 марта 1847 года Белинский, сразу же после появления романа Гончарова в «Современнике», писал: «Я уверен, что тебе повесть эта сильно понравится. А какую пользу принесет она обществу! Какой она страшный удар романтизму, мечтательности, сентиментальности, провинциализму».<sup>11</sup>

Актуальность «Обыкновенной истории» заключалась не только в гончаровской критике романтизма. Большую победу Гончаров одержал, изображая и Петра Адуева, представители буржуазно-бюрократического Петербурга, пропагандиста практического взгляда на действительность.<sup>12</sup> В русском романе еще не было подобного героя. Большую смелость, чуткость к жизни, проницательность обнаружил автор «Обыкновенной истории», создавая этот образ. Белинский отметил, что Петр Иванович — «не абстрактная идея, живое лицо, фигура, нарисованная во весь рост кистью смелою, широкою и верною».<sup>13</sup>

Существенно, что и здесь, в оценке и освещении этого образа, Гончаров также близок идеям Белинского. В речах Петра Ивановича по многим вопросам жизни, морали и эстетики ощущается отзвук статей Белинского

<sup>8</sup> Там же, т. VIII, 1955, стр. 396.

<sup>9</sup> Там же, т. IX, 1955, стр. 380.

<sup>10</sup> А. Г. Цейтлин и И. А. Гончаров, стр. 63. К аналогичному выводу пришел и Н. К. Пиксанов; см. его статью «Гончаров» в «Истории русской литературы» (т. VIII, ч. 1, 1956, стр. 409).

<sup>11</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. XII, 1956, стр. 352.

<sup>12</sup> Н. К. Пиксанов в своих работах о Гончарове обстоятельно выяснил те жизненные факты, которые наблюдал писатель и которые могли быть использованы им при создании образа Петра Адуева.

<sup>13</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, 1956, стр. 341.

(а также и В. Н. Майкова). Характерен в этом отношении блестящий, убийственный разбор Петром Ивановичем романтического стихотворения младшего Адуева «Отколь порой тоска и горе» (1, 56—58). Петр и Александр являются представителями двух противоположных эстетических воззрений. Одно из них — идеалистическое и романтическое. Оно ставит «певца» над землей, над практическими интересами, над «толпой». «Поэт, — говорит Александр, — заклеен особенною печатью: в нем таится присутствие высшей силы» (56), он творит свой особый мир. Петр Иванович этой эстетике противопоставляет иное понимание искусства. Он высоко ставит талант, но считает, что талант подчиняется требованиям материальной и общественной жизни, должен служить земным интересам, что «поэт не небожитель, а человек» (56).

Столь же противоположны и взгляды Петра и Александра на человека, его обязанности, интересы и страсти. Молодой Адуев смотрел на человека как на существо, предназначенное только для любви и дружбы, счастья и семейной жизни. Петр Иванович считает, что «человек, сверх того, еще и гражданин, имеет какое-нибудь звание, занятие — писатель, что ли, помещик, солдат, чиновник, заводчик... А у тебя всё это заслоняет любовь да дружба... что за Аркадия!» (143). «Колоссальной страсти», поклонником которой был Александр (143), Петр Адуев противопоставляет человеческую страсть, разум, общественные обязанности (143).

Гончаров и Белинский отдают предпочтение «практическим натурам». <sup>14</sup> Гончаров в них видит силу прогресса. В первой части романа он с нескрываемой симпатией отобразил общественный и духовный облик Петра Ивановича. Белинский также сочувственно их характеризует, что было связано с его глубоким пониманием исторической миссии буржуазии в судьбах России и Западной Европы. Но вместе с тем Гончаров (во второй части романа) и его критик видят в буржуазии, в «практических натурах» и другую, отрицательную сторону, свидетельствующую об ограниченности всей их «философии жизни». В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» Белинский указывал, что Петр Иванович «эгоист, холоден по натуре, не способен к великодушным движениям». Критик весьма положительно оценивает тот урок, который своим изображением Петра Ивановича (в финале) дал романист людям положительным, представителям здравого смысла. «Видно, — заключал Белинский, — человеку нужно и еще чего-нибудь немножко, кроме здравого смысла». <sup>15</sup>

Разумеется, было бы неправильным и односторонним считать, что «Обыкновенная история» возникла лишь под влиянием антиромантических статей Белинского и Герцена и вообще той литературно-общественной борьбы, которая развернулась против мечтательного романтизма в 40-е годы. Воздействие того и другого оставило определенные и достаточно сильные следы в истории формирования идеологической позиции Гончарова. Но это воздействие не было лишь влиянием, оно падало на благодарную почву, было подготовлено самой жизнью. Писатель имел собственные, далеко идущие счёты с романтизмом. Спор с романтизмом у него начался раньше появления статей Белинского и Герцена, продолжался во всех последующих его произведениях, составлял органическую черту его мировоззрения и общественной позиции. И отношение к романтикам-мечтателям у Гончарова 40-х годов своеобразно, оно не вполне совпадало с решительной, непримиримой позицией Белинского.

Как и большинство художников слова 40-х годов, Гончаров шел к реалистическому роману через творческое преодоление романтизма. И здесь важно не только то, что он преодолевал романтическое мироощущение.

<sup>14</sup> Выражение Белинского в письме к В. П. Боткину от 8 марта 1847 года (Полное собрание сочинений, т. XII, стр. 350).

<sup>15</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, стр. 342.

Необходимо обратить внимание (как и при исследовании романа Герцена «Кто виноват?») и на другую сторону вопроса. Романтические средства в изображении характеров и обстановки, как увидим ниже, в некоторых случаях плодотворно используются автором в целях реалистического воспроизведения жизни. В этом смысле школа романтизма, которую в молодости прошел Гончаров, была не только объектом его пародий в романе. Она имела и положительное значение в его реалистической системе. На это существенное обстоятельство исследователи романов Гончарова (как и романа Герцена «Кто виноват?») еще не обратили должного внимания.

Полемика Гончарова с романтизмом началась уже в первых его повестях, которые еще не были в целом реалистическими, но сыграли некоторую роль в истории его «самоочищения» от романтизма и в подготовке «Обыкновенной истории». В первой своей шутливо-пародийной повести «домашнего содержания» «Лихая болеть» (1838) Гончаров юмористически пародирует романтическое восприятие прозаических картин природы. Комизм возникает здесь в результате несоответствия сентиментально-романтических восторгов перед воображаемой природой («мрачная бездна», «величественный холм» и т. п.) действительным картинам природы (холм — «вал, вышиной аршина в полтора», белеющие кости в «бездне» — кости кошек и собак).

В следующей повести из светской жизни «Счастливая ошибка» (1839) дано комическое снижение романтических страстей и чувств. Торжественно-сентиментальная сцена примирения Егора Адуева и Елены неожиданно переносится автором в комический план:

«— Я виновата, George! — сказала она тихо... Я люблю вас, как никогда не любила до сих пор... О! если вы простите меня, как я буду уметь любить вас, беречь свое счастье... Вы дали мне урок, научили уважать себя...»

— Ни слова более!.. Пощадите меня, Елена! я не перенесу, мне дурно... силы покидают меня! — И сказав это, он тихо опустился подле нее на стул. Елена теперь только угадала ответ и хотела бросить взор на небо, но он встретил потолок, расписанный альфреско... с целым миром мифологических богов. Между ними Амур, казалось, улынулся ей и будто хотел опустить из рук миртовый венок на ее голову...» (VII, 458).

Художественный принцип, согласно которому романтическая патетика «вдруг» сменяется прозаической, пошлой действительностью, будет с большим мастерством развит и обогащен Гончаровым и в «Обыкновенной истории», в комическом изображении любовных похождения, да и всего поведения романтика-мечтателя Адуева. Но значение психологической любовно-светской повести в подготовке романа «Обыкновенная история» состоит не только в этом. Исследователи Гончарова давно установили, что «Счастливая ошибка» в целом — ранний этюд первого романа Гончарова.<sup>16</sup> Психологически Егор Адуев близок Александру Адуеву. Роман последнего с Наденькой восходит к любовной истории Егора и Елены (здесь та же искренность чувств героини и то же ее кокетство). Но самое главное, как увидим далее, состоит в том, что в «Счастливой ошибке» Гончаров впервые стремится объяснить обусловленность психологии своих героев обстоятельствами их жизни (общественной средой, воспитанием). Правда, в повести этот принцип лишь слегка намечен, в дальнейшем же он получит всестороннее развитие, явится основой гончаровского общественно-психологического романа.

Следующий шаг на пути к реалистическому роману Гончаров делает в «физиологическом» очерке «Иван Савич Поджабрин» (написан в 1842,

<sup>16</sup> Статья А. Г. Цейтлина на эту тему появилась в 1927 году в сборнике «Творческая история» (под редакцией Н. К. Пиксанова).

опубликован в 1848 году). В очерке этом автор по-прежнему пользуется своим искусством комического перевода языка поэзии, возвышенных чувств на язык прозы, пошлых отношений. Вместе с тем в названном очерке Гончарова обнаружилась новая и характерная для его романов тенденция, идущая от Гоголя, — выразительное, как бы рельефное живописание человеческого характера в неразрывной связи с бытовой обстановкой жизни. Этот метод будет в дальнейшем использован и развит автором при изображении патриархально-помещичьей России в «Обыкновенной истории» и в «Обломове».

Таким образом, к началу работы над романом (1844) у Гончарова сформировалась (не без влияния Гоголя) та основная черта, которая придаст его прозе художественную оригинальность: писатель любит комически снижать «высокое», «романтическое», «идеальное», показывать смешную или пошлую сторону необыкновенных страстей и мечтаний. Эта оригинальная тенденция художника, отражавшая его индивидуальную склонность, соответствовала запросам жизни, направлялась и питалась ею. В самой жизни того времени возникала настоятельная потребность подобного «развенчания» романтика-мечтателя, в ней же совершался и процесс его перерождения в филистера.

## 2

«Обыкновенная история» явилась не только итогом предшествующего развития дарования романиста, но и принципиально новой ступенью в его творчестве и вообще в истории русского романа. Шутливая домашняя повесть, повесть любовно-светская, «физиологический» очерк сменились оригинальным общественно-психологическим романом, каким была «Обыкновенная история». До романа Гончарова русской литературе были известны роман в стихах, роман, построенный в форме цикла повестей, роман-поэма, роман в письмах. «Обыкновенная история» — первый в литературе XIX века русский прозаический роман в прямом и точном смысле этого слова.

Одной из своеобразных черт романа Гончарова является слияние в нем в одно целое элементов патетического и комического, неожиданные, но имеющие свой идейный художественный смысл переходы от возвышенного к прозаическим, низким мотивам. В романтическую патетику вливаются элементы будничной жизни и комически озаряют всю картину. А порою, как например в описании любовной встречи Александра и Надежки, лирико-романтическая фразеология не имеет иронического смысла (подобные же места встречаются и в романе Герцена — это своего рода «родимые пятна» романтизма!), а выражает склонность Гончарова к поэтизации природы и любви (аналогичные сцены есть и в романе «Обломов»). Здесь-то чаще всего художник-реалист связан с романтической традицией.

«Наступала ночь... нет, какая ночь! разве летом в Петербурге бывают ночи? это не ночь, а... тут надо бы выдумать другое название — так, полусвет...»

«Что особенного тогда носится в этом теплом воздухе? Какая тайна пробегает по цветам, деревьям, по траве и веет неизъяснимой негой на душу? зачем в ней тогда рождаются иные мысли, иные чувства, нежели в шуме, среди людей? А какая обстановка для любви в этом сне природы, в этом сумраке, в безмолвных деревьях, благоухающих цветах и уединении! Как могущественно всё настроивало ум к мечтам, сердце к тем редким ощущениям, которые во всегдашней, правильной и строгой жизни кажутся такими бесполезными, неуместными и смелыми отступлениями... да! бесполезными, а между тем в те минуты душа только и постигает

«смутно возможность счастья, которого так усердно ищут в другое время и не находят» (I, 94, 95).

Подобные романтические импровизации не нарушали реалистической системы «Обыкновенной истории», а служили ей. Даже там, где склонность Гончарова к романтической поэтизации природы и любви побеждает, у него совершаются незаметные переходы от изображения романтических восторгов к передаче «благоразумных» доводов жизни, уничтожающих романтическую возвышенность чувств, которыми охвачены герои и которым невольно подчинился автор. Поэтому от патетики, идеализации, лирики совершается незаметный переход к юмору, к комическому. И такие переходы характеризуют не только поэтику романа, его лексический и фразеологический строй, а всю выраженную в нем художественную концепцию жизни.

От поэтического описания белой ночи Гончаров переходит к своим героям. «Души их были переполнены счастьем... Александр тихо коснулся ее талии... Александр с замирающим сердцем наклонился к ней... она не в силах была притвориться и отступить: обаяние любви заставило молчать рассудок, и когда Александр прильнул губами к ее губам, она отвечала на поцелуй...» (95).

И вдруг неожиданно в рассказ врывается голос, который грубо нарушает поэтическую гармонию, вносит в нее ироническую усмешку. И это — голос самого автора.

«„Неприлично! — скажут строгие маменьки, — одна в саду, без матери, целуется с молодым человеком!“ Что делать! неприлично, но она отвечала на поцелуй».

И далее опять старый мотив.

«„О, как человек может быть счастлив!“ — сказал про себя Александр и опять наклонился к ее губам и пробыл так несколько секунд.

«Она стояла бледная, неподвижная, на ресницах блистали слезы, грудь дышала сильно и прерывисто.

— Как сон! — шептал Александр».

Но:

«Вдруг Наденька встрепенулась, минута забвения прошла.

«— Что это такое? вы забылись! — вдруг сказала она и бросилась от него на несколько шагов. — Я маменьке скажу!

«Александр упал с облаков» (95—96).

Вся эта любовная сцена завершается приглашением влюбленных кушать простоквашу.

«За миром невыразимого блаженства — вдруг простокваша!! — сказал он Наденьке. — Ужели всё так в жизни?» (98).

Беллетристическая манера Гончарова сходна со свободной, живой импровизацией. Повествователь как бы налету схватывает и в комическом или возвышенно-романтическом освещении представляет читателю наглядный, осязаемый образ чувства и поступка, состояния и мысли. Эта манера постоянных переходов от возвышенного к комическому проникает в мельчайшие художественные «клетки» романа, в метафоры и сравнения.

Стиль повествователя-реалиста приобретает то романтически-патетическую, то юмористическую окраску. Гончаров умеет подмечать и воспроизводить в будничном то прекрасное и возвышенное, то комическое и пошлое. Иногда его патетика выливается в чистую лирику. Таково отступление о чувствах матери Александра Адуева в экспозиции («Бедная мать! вот тебе и награда за твою любовь!»; 10). Таково и лирическое раздумье самого автора о настроениях провинциала в Петербурге («Тяжелы первые впечатления провинциала в Петербурге. Ему дико, грустно; его никто не замечает; он потерялся здесь...»; 37). Лирична и сцена игры артиста-

скрипача («Заиграли интродукцию. Через несколько минут оркестр стал стихать. К последним его звукам прицепились чуть слышно другие...»): 252). Эта лирика в романе сочетается с комическими сценами, изображающими пошлые стороны действительности.

Характерны для Гончарова-романиста и другие подобные же переходы от одной к другой тональности повествования. Юмор в «Обыкновенной истории» направлен преимущественно на Александра Адуева и провинциальную помещичью жизнь. Замечательно в этом отношении изображение Антона Иваныча за завтраком у Анны Павловны, его беседы с Евсеем в день возвращения молодого Адуева в деревню, эпизод расспросов Анной Павловной Евсея о жизни ее сына в Петербурге. Картины уходящего мира всегда проникнуты у Гончарова комизмом, что особенно ярко проявится впоследствии в «Обломове».

Если в изображении старой, уходящей жизни Гончаров широко пользуется комическими, юмористическими характеристиками, то в освещении Петра Адуева сильна авторская ирония. Правда, ирония Гончарова мягка, добродушна, как снисходителен и его комический юмор. Юмор и ирония, часто сливающиеся в «Обыкновенной истории» в одно целое, смягчены беспристрастным, объективным взглядом автора на изображаемую жизнь. Но это не уничтожает оценки этой жизни, а делает оценку ее художественной, произвольно вытекающей из самого развития сюжета. Жизнь, изображаемая Гончаровым, побуждает читателя задуматься над судьбой героев, судить их, сопоставлять, выбирать. Добролюбов отмечал «спокойствие» и «беспристрастность» поэтического мирозерцания Гончарова,<sup>17</sup> причем критик видел в этом не слабость, а силу художника.

На поэтический склад таланта Гончарова обратил внимание Белинский. Он выделял романиста из среды других писателей 40-х годов. «Из всех нынешних писателей, — говорит Белинский, — он один, только он один приближается к идеалу чистого искусства, тогда как все другие отошли от него на неизмеримое пространство... у Гончарова нет ничего, кроме таланта; он больше, чем кто-нибудь теперь, поэт-художник». «Он поэт, художник — и больше ничего». «В таланте Искандера поэзия — агент второстепенный, а главный — мысль; в таланте Гончарова поэзия — агент первый и единственный».<sup>18</sup> Чистая и высокая поэтичность свойственна всем элементам романа Гончарова, характеризует всю его концепцию.

### 3

Драматическая история утраты Александром Адуевым романтических иллюзий в любви и дружбе, поэзии и служебной деятельности составляет сердцевину «Обыкновенной истории». Раскрытию этой коллизии служит вся очень строгая в своей целостности, классическая художественная структура романа. «Кто виноват?» явился для Герцена «рамой для разных скицов и кроки»<sup>19</sup> (т. е. для эскизов и набросков). Структура герценовского романа вобрала в себя разнообразные элементы очерка, рассказа и повести, в нем нет центрального, сквозного образа, история которого явилась бы основой единого сюжета, постепенно развивающегося и проходящего через всё произведение. Роман Гончарова построен совершенно иначе. Он отличается не только единством повествования, в котором патетическое сливается с комическим. С этим гармонирует и резко выраженный центристремительный характер всей его структуры. В гон-

<sup>17</sup> Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. II, Гослитиздат, 1935, стр. 7—8.

<sup>18</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, стр. 326—327, 344.

<sup>19</sup> А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. XXII, Изд. АН СССР, М., 1961, стр. 240.

чаповском романе решительно всё подчинено одной задаче — разносторонней обрисовке Адуева-младшего, все звенья сюжета повернуты к нему и служат ему. Трагикомическая история этого романтика-мечтателя начинается в Петербурге. Исходная для всего романа ситуация состоит в том, что Александр Адуев, поселившись в столице, столкнулся с дядей — Петром Адуевым, носителем трезвого, буржуазного практицизма. Но прежде чем развернуть эту исходную ситуацию в целостный драматический сюжет, романист дает обстоятельную экспозицию, объясняющую характер героя, его последующую судьбу, вскрывающую социальную, бытовую почву, на которой возрос романтизм Александра.

Попытка объяснить характер человека обстоятельствами, условиями жизни человека, его воспитанием встречалась у Гончарова уже в повести «Счастливая ошибка». В этом собственно и состояла ее антиромантическая тенденция.<sup>20</sup> Романтики обычно противопоставляли возвышенного героя окружающей низменной действительности. Гончаров же ставит вопрос: «виновата ли Елена» (героиня «Счастливой ошибки») в своем кокетстве, в размолвке с Егором? И далее автор ссылками на обстоятельства жизни Елены объясняет ее поступки. Она была «девушка с душой, образованным умом; сердце ее чисто и благородно». Однако светские условия жизни, характер воспитания иногда брали в ней верх над ее природными благородными качествами. «Поведение же, — говорит автор, — вооружавшее против нее Егора Петровича, происходило из особого рода жизни. На ней лежал отпечаток той школы, в которой она довершила светское воспитание, того круга, в котором жила с малолетства» (VII, 439—440). Здесь есть намек на раскрытие в характере Елены внутренних противоречий, намек, который позднее развернется в осознанный реалистический принцип при изображении Наденьки, а также других героев «Обыкновенной истории».

Сходным образом объясняются характер и поступки Егора Адуева. «Стало быть, — говорит автор, — виноват Егор Петрович? — Нет, и его винить нельзя. Он родился под другой звездой, которая рано оторвала его от света и указала путь в другую область...» (441). Такой подход к человеческому характеру (здесь Гончаров в известной мере приближается к Герцену) — исток будущего реалистического метода Гончарова в изображении и объяснении жизни Александра Адуева и Ильи Обломова. Вот почему увертюрой к «Обыкновенной истории», так много объясняющей в характере героя, явилась картина помещицкой жизни Адуевых в Грачах, а увертюрой к роману «Обломов» — «Сон Обломова». Гончарова интересует история духовного развития героев в связи с обстоятельствами их воспитания, их общественной средой и природными склонностями. По роману «Обыкновенная история» можно ясно судить о жизненных обстоятельствах, определивших возникновение адуевщины в ее двух разновидностях. Романтическая и практическая адуевщина вырастают в типичские социальные явления русской жизни, становятся для эпохи 40-х годов обобщающими понятиями.

Необходимо указать на новизну экспозиции социальной, именно помещицкой среды, в которой воспитался Адуев, на детализированное изображение социально-бытового, нравственного содержания этой среды, на сознательное стремление художника мотивировать ею характер человека, что определило принципы художественной индивидуализации и типизации. В результате образ Адуева становится воплощением не просто мечтательного романтизма и прекраснотушия. Гончаров изображает и

---

<sup>20</sup> Напомним, что в 30-е годы романтические повести Бестужева-Марлинского с успехом соперничали в глазах широкой читательской публики с прозой Пушкина и Гоголя.



оценивает своего героя как посетителя общественно-бытового, провинциально-помещичье-крепостнического уклада. В своих позднейших комментариях к роману Гончаров связывает умонастроение Александра Адуева с «всероссийским застоем» (VIII, 73), говорит о том, что в лице Адуева-младшего он уличал «старое общество в дремоте»,<sup>21</sup> изобразил «всю праздную, мечтательную и аффектационную сторону старых нравов» (73). Экспозиция, а также и другие введенные в роман мотивы, связанные с этой экспозицией и характеризующие помещичью Россию (воспоминания Петра Адуева о своей давней жизни в деревне, письма Василия Заезжалова, Марии Горбатовой и матери Александра), дают полное основание к столь широким оценкам и автокомментариям, освещающим образ Александра. В нем автор проницательно постиг психологию общественного типа, сложившегося в недрах провинциально-помещичьей России.

«Жизнь от пелен ему (Александру, — Н. П.) улыбалась; мать лелеяла и баловала его, как балуют единственное чадо; нянька все пела ему над колыбелью, что он будет ходить в золоте и не знать горя; профессеры твердили, что он пойдет далеко, а по возвращении его домой (из университета — Н. П.) ему улыбнулась дочь соседки». Но мать «не могла дать ему настоящего взгляда на жизнь и не приготовила его на борьбу с тем, что ожидало его и ожидает всякого впереди» (I, 10, 11).

В экспозиции «Обыкновенной истории» воспроизведена во всей полноте помещичья жизнь. Этим экспозиция романа отличается от последующего повествования, где всё как бы вытянуто в одну ниточку. Собственно, характер Александра Адуева вполне обрисован и объяснен уже в экспозиции. Последующее повествование говорит о том, как будет действовать подобный характер, что должно с ним случиться в новой обстановке. Поэтому в экспозиции уже намечены истоки всех тех основных ситуаций, развитие которых будет затем прослежено в петербургский период жизни Александра. Здесь и клятва в вечной верности Софье, и клятва в дружбе «до гробовой доски» Поспелову (22). Всё это — любовь и дружба навек, патриархальные родственные отношения и сентиментальные чувства, мечтания о славе поэта и «колоссальной страсти» (143) — в условиях столичной жизни подвергнется суровому испытанию, пройдет проверку фактами и временем. Следовательно, экспозиция «Обыкновенной истории» состоит из таких основных элементов, которые органически связывают ее с последующим сюжетом, с перипетиями в судьбе Александра. Автор находит, как увидим, такие художественные приемы, которые позволяют ему вновь и вновь напомнить о прошлом Александра. И поэтому рассказанное в экспозиции отзывается эхом на протяжении всего романа.

Приезд в Петербург столкнул Александра и Петра Адуевых. Первая же их встреча, первое же знакомство Александра с Петербургом послужили завязкой большого общественно-психологического столкновения. Конфликт «мягкого, избалованного ленью и барством мечтателя-племянника» (VIII, 73) и «практического» дяди изображается художником в широком общественно-психологическом плане, как «сознание необходимости *труда*, настоящего, не рутинного, а *живого дела*, в борьбе с вестеросийским застоем» (73). Повествование о петербургской жизни Александра Адуева построено преимущественно по одному и тому же принципу: каждая встреча племянника с дядей ведет к спору по коренным вопросам жизни (о любви, дружбе, поэзии, карьере, фортуна и т. п.). После спора с дядей следует рассказ об определенном, конкретном эпи-

<sup>21</sup> Письмо И. А. Гончарова к Е. П. Майковой (1866): А. Г. Цейтлин. И. А. Гончаров, стр. 75.

зоде жизни Александра, где он уже на собственном жизненном опыте убеждается в правоте суждений дяди. В некоторых случаях последовательность иная: сперва разворачивается эпизод из жизни Александра, а затем, при встрече его с Петром Адуевым, последний комментирует события, предсказывает дальнейший ход их развития (встреча Адуевых в момент разгорающейся любви молодого Адуева к Наденьке и предсказание дяди, как будет развиваться эта любовь). В результате сюжет романа разворачивается как бы в двух планах: изображаются события из жизни Александра и мир его иллюзорных представлений, и тут же они комментируются, оцениваются, анализируются Петром Адуевым. Как правило, старший Адуев переводит высокопарный язык страстей и чувствований Александра в житейский план. Он знакомит своего племянника с прозой жизни, показывает ему реальный смысл отношений людей, учит его руководствоваться земными, практическими интересами.

Подобное двуплановое развитие сюжета таило в себе опасность, так как могло придать образу Петра Ивановича дидактический характер, сообщить всему роману нравоучительную тенденцию. Так это отчасти и произошло. С точки зрения Белинского, автор ввел фигуру Петра Ивановича «для того, чтобы... противоположностью с героем романа лучше оттенить его. Это набросило на весь роман несколько дидактический оттенок...». Но необыкновенный художественный талант спас романиста. Он остался «поэтом там, где так легко было сбиться на тон резонера».<sup>22</sup> Несмотря на поставленную перед собой дидактическую цель, Гончаров изобразил в Адуеве-старшем «живое лицо», его диалоги с Александром Белинский относил «к лучшим сторонам романа. В них нет ничего отвлекающего... это — не диспуты, а живые, страстные, драматические споры, где каждое действующее лицо высказывает себя, как человека и характер...».<sup>23</sup>

В первой части романа везде (за исключением заключительного эпизода) дядя решительно берет верх над племянником, и с его помощью автор высмеивает прекраснодушие Александра. Во второй же части (точнее, начиная с конца первой части) в дискуссиях дяди и племянника принимает участие третье лицо — Лизавета Александровна. Она понимает беспомощность Александра перед жизнью, но самые сильные удары наносит не ему, а Петру Адуеву. В соответствии с этим перемещается и «центр зрения» романиста. Вместе с Лизаветой Александровной Гончаров показывает теперь ограниченность Петра Ивановича Адуева, его буржуазного делячества. В таком построении романа есть внутренняя симметрия, отражающая ход мысли автора, его концепцию жизни: писатель отрицательно относится не только к дворянскому мироощущению, но и к буржуазному практицизму.

Постоянное чередование (в той или другой последовательности) разговоров-дискуссий и драматических жизненных эпизодов придает сюжету романа большую стройность. Некоторые литературоведы считают, что другой стороной этой стройности явился схематизм, однообразие сюжетных сплетений «Обыкновенной истории». Но так может показаться только с первого взгляда. Необходимо считать с оригинальными чертами мастерства Гончарова-романиста. Он осуществляет строгую пропорциональность частей, ищет гармонию целого во всей структуре романа. Это-то и достигается стройностью развития сюжета, целостной и стройной композицией романа.

В сюжете «Обыкновенной истории» нет второстепенных, побочных линий. Судьба всех эпизодических лиц интересует романиста лишь до тех пор, пока она связана с судьбой главного лица. Нам не известен роман

<sup>22</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, стр. 341, 344.

<sup>23</sup> Там же, стр. 341, 344.

Наденьки и Новинского, от читателя скрыта жизнь Юлии или Лизы после разрыва их отношений с Александром. Главное для романиста — последовательное, почти однолинейное изображение истории утраты Александром его иллюзий.

Роман Гончарова характеризуется резко выраженной определенностью, которая с первого взгляда может показаться своеобразным «упрощением» сложности и многообразия жизни. Определенность эта торжествует и в типологии. Адуев-мечтатель сопоставлен с Адуевым-практиком. Каждый из этих героев верен себе в любой момент своего существования. Совокупность этих моментов четко характеризует этапы духовного развития Александра Адуева. История крушения его иллюзий имеет в освещении романиста строго определенные фазы. От романтических грез и идиллического отношения к жизни Александр Адуев после первого романа с Наденькой движется к мрачному отчаянию и разочарованию, к болезненной мизантропии. После второго романа с Юлией героем овладевает жажда удовольствий, затем — холодное уныние, апатия. Пережив поражение у Лизы, Александр превращается в страдальца. Иным он предстает в письмах к Лизавете и Петру Адуевым. Романист четко прослеживает все эти фазы, смену их, образующую духовную историю Александра. Писатель обнаруживает редкую глубину проникновения в психологию героя, широкое понимание общественного смысла его истории.

Если Александр дан как характер, развивающийся в едином направлении, то Петр Адуев — характер уже сложившийся.<sup>24</sup>

Каждая из гончаровских женщин — также законченный и своеобразный психологический тип. В разнообразной галерее женских характеров встречается грубая и злая, но по-своему способная к нежным чувствам Аграфена; здесь же страстная, обаятельно-женственная Юлия; наивно-сентиментальная провинциалка Софья; величаво-спокойная, но внутренне-страстная Лиза; Наденька с ее причудами и капризами, с ее еще не сложившейся душой, но уже жадной до житейских удовольствий; наконец, вполне сформировавшаяся Лизавета Александровна, проницательная, чуткая к жизни и к людям. Определенность («схематизм») гончаровского романа получила выражение и в обрисовке отношений героев. Романист изображает три разных типа любви Александра Адуева (к Наденьке, Юлии и Лизе). В совокупности своей они дают законченный, полный круг чувствований Александра. Роль вздыхателя-романтика сменяется в жизни Александра ролью любовника, затем — соблазнителья, а завершается его сердечная жизнь браком по расчету. И эти стадии представляют интерес не только психологический, но и социальный, так как изображают процесс опустошения души молодого Адуева в результате его столкновения с действительностью, с господствующей моралью.

В построении конфликта, в его развитии (суд дяди над племянником, затем суд Лизаветы Александровны над племянником и мужем) и завершении (Александр Адуев — почти карикатурная копия своего дяди) угадывается также строгая симметричность. Но не только общая структура романа, четкость его основных сюжетных линий и коллизий создают впечатление своего рода сознательного схематизма. Свое повествование Гончаров строит, опираясь на систему устоявшихся, опре-

<sup>24</sup> В оценке романа «Обыкновенная история» Писарев решительно разошелся с Белинским и Добролюбовым. Писарев считал, что Гончаров вывел в романе «две невозможные фигуры и уверил всех в том, что это действительно существующие люди...». Критик утверждал, что Петр Адуев «не верен с головы до ног», что романист скрывает от глаз читателя «влияние общества» на личность героев, что он занят «микроскопическим анализом» подробностей, а «крупные нелепости жизни» его не волнуют и не возмущают (Д. И. Писарев, Сочинения, т. 1, Гослитиздат, М., 1955, стр. 206, 205, 203).

делавшихся и постоянно повторяющихся приемов. Гончарову присуща своя, оригинальная манера повествования. Он выделяет в поведении героя определенные опорные точки, которые проходят через весь роман и помогают автору раскрыть смысл изображаемого, а также свое отношение к нему. Так, уже в первой сцене встречи племянника и дяди автор с высоким комическим искусством «обыгрывает» порывы Александра обнять или поцеловать дядю. На протяжении всего романа Гончаров вновь и вновь возвращается к этим восторженным порывам Александра. Они многообразны по смыслу и формам проявления, не только рисуют восторженный темперамент Александра и сдержанный, сухой характер Петра Адуева, но говорят и о том, как менялись характер племянника, его отношения с дядей. Воспитанный в патриархально-сентиментальной обстановке помещичьей провинции, Александр «измерял» отношения людей семейственными связями, а симпатию, любовь между ними — поцелуями и объятиями. Петр Иванович, напротив, ценил прежде всего деловые связи, испытывал влечение и симпатию к человеку лишь в том случае, когда последний делал карьеру и «фортуны». Только на этой основе старший Адуев признавал и семейные связи, даже гордился ими. На протяжении всего романа писатель изображает это сперва разное, а затем одинаковое отношение Петра и Александра Адуевых к объятиям и поцелуям. В эпизоде племянник сообщает о своих жизненных успехах:

«Александр! — гордо, торжественно прибавил он (Петр Иванович, — Н. П.), — ты моя кровь, ты — Адуев! Так и быть, обними меня.

«И они обнялись.

«— Это в первый раз, дядюшка! — сказал Александр.

«— И в последний! — отвечал Петр Иванович...» (I, 314).

Всё повествование у Гончарова насыщено подобными элементами. Уже в начале дядя предупреждает Александра: «Да! матушка просила снабжать тебя деньгами... Знаешь, что я тебе скажу: не проси у меня их: это всегда нарушает доброе согласие между порядочными людьми. Впрочем, не думай, чтоб я тебе отказывал: нет, если придется так, что другого средства не будет, так ты, нечего делать, обратись ко мне... Всё у дяди лучше взять, чем у чужого, по крайней мере без процентов» (42). И в дальнейшем Петр Адуев постоянно будет вести подобные речи в поворотные моменты судьбы племянника.

Предупреждая Александра о том, что глупая любовь к Наденьке отвлекает его от серьезного дела, что он утопает в «сладостной неге» и не думает о «презренной пользе», дядя вновь напоминает: «...но только как не станет у тебя „презренного металла“, у меня не проси — не дам».

«— Я, кажется, не часто беспокоил вас.

«— До сих пор, слава богу, нет, а может случиться, если бросишь дело...» (74; ср. 84, 98 и сл.).

Для дяди деньги были «пробным камнем» в отношениях людей. Для Александра же обращение за деньгами к Петру Ивановичу означало подчинение ему, признание его правоты, отказ от своего взгляда на людей и жизнь. И Александр упорно не делает этого рокового для себя шага. Петра Ивановича это начинает раздражать, он инстинктивно чувствует, что за отказом Александра кроется его нежелание согласиться с дядюшкиной «философией жизни». Прощаясь с ним, Петр Иванович предлагает:

«— Не надо ли денег на дорогу?

«— Нет, благодарю: мне станет.

«— Что это, никогда не возьмет! это, наконец, бесит меня. Ну, с богом, с богом» (266; ср. 168).

Лишь в эпилоге щепетильность Александра, наконец, рассеялась. Теперь дядя с радостью предлагает деньги, а племянник с готовностью их принимает.

Через все дискуссии дяди и племянника проходит и еще один мотив — характерная реплика Петра Адуева: «Право, лучше бы тебе остаться там» (42), или: «В сотый раз скажу: напрасно приезжал» (53). При первых успехах Александра дядя перестает упрекать его за приезд в Петербург: «...не стану говорить тебе, зачем ты приезжал. Не прошло месяца, а уж со всех сторон так на тебя и льется» (63). Но вот Александр влюбился в Наденьку, забросил службу и литературные дела. И Петр Иванович снова ставит перед Александром вопрос о целях его приезда из деревни: «Эх, Александр, принесла тебя сюда нелегкая! стоило за этим ездить! Ты бы мог всё это проделать там...» (136). И позднее снова: «...стоило приезжать! осрамил род Адуевых!» (266). В эпилоге романа у дяди на устах уже нет этого упрека; наоборот, у него появилась гордость за племянника: «Да, Адуевы делают свое дело! Ты весь в меня... Я сказал бы тебе: продолжай идти во всем по моим следам...» (313).

Столь же содержательна полемика дяди с племянником по вопросам языка и стиля. Старший Адуев считает, что у племянника «дикая речь», советует ему говорить попроще. Цитатность речей Александра уже установлена исследователями и комментаторами. Речь его пестрит реминисценциями и заимствованиями из стихотворений Пушкина или воспроизводит романтическую фразеологию 30—40-х годов: «разумно-деятельная толпа» (41); «разве дружба и любовь — эти священные и высокие чувства, упавшие как будто ненарочно с неба в земную грязь» (42); «вещественные знаки... невещественных отношений» (45); «святые волнени», «прозябать без вдохновенья» (47); «струны моего сердца» (53); «...вы без милосердия вонзаете свой анатомический нож в самые тайные изгибы моего сердца» (73).

Проповедь дяди Александр воспринимает как призыв к «деревянной жизни», к прозябанию «без вдохновенья, без слез, без жизни, без любви» (47).<sup>25</sup> Потерпев поражение у Наденьки, Александр возненавидел людей: «...о люди, люди! жалкий род, достойный слез и смеха!» (131).<sup>26</sup> В итоговой исповеди перед отъездом в деревню герой снова пользуется цитатой: «Я изведал всю пустоту и всю ничтожность жизни — и глубоко презираю ее. Кто жил и мыслил, тот не может в душе не презирать людей» (255).<sup>27</sup>

У Петра Адуева совсем другая лексика, и Александр ее не терпит. Поучая племянника хитростям в любви, старший Адуев говорит:

«— Ты, как я вижу, ничего не смыслишь в сердечных тайнах, оттого твои любовные дела и повести так плохи.

«— Любовные дела! — сказал Александр, качая с презрением головой» (137).

Характерны высмеянные Петром Ивановичем романтические стихи Александра,<sup>28</sup> а также его письмо к Пospelову, к которому Петр Адуев делает пронические комментарии и затем диктует племяннику другое письмо, срывающее романтические покровы с реальных чувств и отношений. Почти при каждой встрече Адуев-дядя высмеивает речь племянника, советует ему забыть «священные да небесные чувства» (42), отказать от «старого языка»: «...в твоих пяти словах всё есть, чего в жизни не бывает или не должно быть. С каким восторгом твоя тетка бросилась бы тебе на шею! В самом деле, тут и истинные друзья, тогда как есть просто друзья, и чаша, тогда как пьют из бокалов или стаканов, и объятия при разлуке, когда нет разлуки. Ох, Александр!» (84).

<sup>25</sup> Цитата из стихотворения Пушкина «Я помню чудное мгновенье».

<sup>26</sup> Цитата из стихотворения Пушкина «Полководец».

<sup>27</sup> Цитата из первой главы «Евгения Онегина» (строфа XLVI).

<sup>28</sup> Гончаров приписывает Александру два собственных стихотворения: «Отколь порой тоска и горе», «Весны пора прекрасная минула» (56—58, 177).

Адуев-старший насмешливо повторяет на протяжении всего романа те «заветные» слова Александра,<sup>29</sup> в которых отразился он весь со своим сентиментально-восторженным характером и провинциальной патриархальностью. К их числу относится формула: *«искренние, сердечные излияния»* (206), которой молодой Адуев характеризовал сущность истинных человеческих отношений (см. 157—160, 220, 266). В эпилоге Петр Иваныч с усмешкой вспоминает эти когда-то любимые слова Александра («Бешеная ревность, порывы, небесное блаженство», «колоссальная страсть», «искренние излияния»; 310). Переродившийся племянник краснеет и за эти свои излюбленные формулы, и за выраженные в них чувства.

В том же плане характерна роль в художественной системе романа воспоминаний о «желтых цветах», «озере» и «тетке», старой деве Марии Горбатовой, которая в письме к старшему Адуеву живо вспоминает об их юной любви в деревне, о прогулках вдоль озера, во время которых он самоотверженно рвал для нее желтые цветы.

В ходе дальнейших событий Петр Адуев неоднократно со злой иронией, даже ожесточением вспоминает эти образы, убеждая Александра в необходимости освобождения от патриархальной косности, от идилличности и пустой мечтательности. Защищая свою верность Софье, молодой Адуев, только что приехавший в Петербург, говорит:

«— Жизнь так хороша, так полна прелести, неги: она, как гладкое, прекрасное озеро...

«— На котором растут желтые цветы, что ли? — перебил дядя.

«— Как озеро, — продолжал Александр, — она полна чего-то таинственного, заманчивого, скрывающего в себе так много...

«— Тины, любезный» (52—53; ср. 136).

В итоговом, прощальном диспуте Адуев-дядя прямо говорит, что Александр, отправляясь в Петербург, воображал, что найдет здесь «желтые цветы», объятия, любовь да дружбу. Но оказалось, что здесь нет «желтых цветов», а есть работа, чины и деньги (262—263). Дядя настойчиво рекомендует Александру вернуться в деревню, где есть всё, что он любит: «и цветы, и любовь, и излияния, и даже тетка» (266; ср. 267). Александр с тонкой иронией отместил Петру Адуеву. Вернувшись в деревню, он узнал о его любви к Марии Горбатовой, об озере и желтых цветах. Возмужавший и настроенный критически к своим прежним увлечениям, Александр накануне выезда в Петербург пишет к дяде письмо, напоминая ему о той юношеской любви, которую Петр Иваныч испытал когда-то сам и право на которую он не желал признавать у своего племянника: «Театр ваших любовных походов перед моими глазами — это озеро. На нем еще растут желтые цветы; один, высушив надлежащим образом, честь имею препроводить при сем к вашему превосходительству, для сладкого воспоминания» (296; ср. 310—311).

В эпилоге Адуевы уже оба благодушно смеются над «желтыми цветами» и «искренними излияниями», оба готовы уничтожить всё напоминающее о былом.

«Опорные точки» повествования<sup>30</sup> придают своеобразный схематизм художественной системе Гончарова. Разумеется, это — схематизм особого

<sup>29</sup> Слова эти романистом выделяются курсивом.

<sup>30</sup> Помимо уже рассмотренных «опорных точек» сюжета всего романа, к этой же группе относится «странная» забывчивость Петра Адуева. Он никак не может запомнить имени Наденьки, предмета первой любви Александра, и пятнадцать раз называет ее разными именами (см. 72, 131 и сл.). Сравни ироническое обыгрывание бородавки на носу у Наденьки. В действительности бородавка была у ее матери (см. 67, 69). Или призыв Петра Адуева, обращенный к племяннику: «Закрой клапан!» (75, 76), что означало потушить всякие порывы к бурному изъяснению чувств.

рода, на деле представляющий сознательно осуществляемый автором оригинальный способ экономного и точного отбора материала, художественного изображения жизни, ее типизации, раскрытия ее смысла. По тому же пути Гончаров пойдет и в следующем романе «Обломов».

#### 4

Гончаровская концепция жизни, выраженная в системе художественных образов, в развитии сюжета и композиционном построении романа, отражает идею романиста о необходимости соединения того положительного, что заключалось в двух «страшных крайностях» — Петре и Александре Адуевых.

Столкновение мечтателя-романтика с столичной жизнью уже было разработано в романах Жюль Санд и Бальзака. Западноевропейская литература широко освещала тему утраченных иллюзий, изображая неудачную карьеру молодого провинциала в столице. Гончаров учитывал этот опыт. Но созданная им концепция жизни, а также и художественные принципы его реалистического романа глубоко национальны, возникли на почве русской жизни 40-х годов, связаны прежде всего с опытом русской художественной литературы и литературно-критической мысли. Вместе с тем «Обыкновенная история» — такое творение искусства, в котором художник объективной логикой характеров и проблем поставил и общечеловеческие вопросы.

В своей авторской исповеди «Лучше поздно, чем никогда» Гончаров метко охарактеризовал 40-е годы как эпоху «начинавшейся ломки старых понятий и нравов» и как «зарю» «чего-то трезвого, делового, нужного» (VIII, 73). Эта ломка старого и заря нового подсказали романисту идейную проблематику романа, его сюжетно-композиционное построение, весь его поэтический стиль. Гончаров уловил одну из характерных черт своего времени. Она выразилась в борьбе против идиллической сентиментальности и восторженной романтичности, против мечтательной дружбы и «неземной» любви, против поэзии праздности и небывалых, вычурных чувств, против всей системы старых нравов и привычек, взглядов и навыков. В предреформенной обстановке, когда прогрессивные силы русского общества выступили в борьбе с крепостным правом, изображенное Гончаровым столкновение Петра и Александра Адуевых получило глубокий демократический смысл, связанный не только с эпохой 40-х годов, но и с последующими исканиями русской литературы XIX века.

Показом ломки старого и зари нового не ограничивается художественная концепция жизни Гончарова. В уходящем он находит и положительное, а в новом видит и ограниченность. Это своеобразие позиции автора «Обыкновенной истории» отразилось и закрепились в художественной структуре романа. В первой части его, как уже говорилось, романист развернул глубоко содержательную и темпераментную дискуссию дяди и племянника, проверку идей Петра и идеалов Александра жизнью, личным их опытом. Эта часть романа завершается полным крушением всех иллюзий Александра и как бы торжеством положительной философии Петра Адуева. Казалось бы, тут и конец роману. Сюжет его уже завершен, болезнь установлена, положительная программа указана. Однако романист идет дальше, и вся нарисованная им картина получает как бы новое озарение.

Торжество Петра Адуева в конце первой части романа оказывается только кажущимся. Поэтому сюжет романа и не завершается первой частью. В конце ее появляется Лизавета Александровна, жена Петра Иваныча Адуева. Появляется она в минуту, казалось бы, полного тор-

жества старшего Адуева. Он развивал перед племянником «мудрую» систему счастливой любви и прочных семейных отношений. Лизавета Александровна всё это слышала, и в ответ она бросает мужу горькие слова:

«А жена должна, — заговорил женский голос из коридора, — не показывать вида, что понимает великую школу мужа, и завести маленькую свою, но не болтать о ней за бутылкой вина» (I, 139).

С этого момента и на протяжении всей второй части Лизавета Александровна произносит суд над идеалами Петра Ивановича. Благодаря этому во второй части «Обыкновенной истории» происходят существенные изменения в сюжете. Александр Адуев и Петр Адуев как бы меняются своими местами. Племянник начинает нападать на дядю. Подсудным часто оказывается Петр Иванович, его диспуты с Александром осложняются, в них вмещивается Лизавета Александровна и придает им новое направление. Становится заметным прямое осуждение героиней Петра Ивановича, борьба ее не столько против Александра Адуева, а за лучшее в нем. В соответствии с этим иным становится и угол зрения романиста. Его голос и в первой части романа не всегда и не во всем сливался с голосом Адуева-старшего, не терял своей самостоятельности. Всё, что проповедовал Александр-романтик, было абсолютной ложью в глазах Петра Адуева, но не в глазах автора. В горячих словах племянника о том, как совершаются современные браки, как понимают любовь, человеческие отношения, была и истина. И тут нет ничего удивительного, такого, что нарушало бы логику характера Адуева-младшего, логику борьбы с ним Петра Ивановича и автора. Адуев-племянник почерпнул свои идеалы любви и семьи в мире патриархальной старины и в романтической литературе (недаром Петр Иванович вспоминает эпоху рыцарства и пасторалей). И сравнительно с идеалами буржуазно-чиновничьего города в них ощущается непосредственность, чистота и сила чувства, свобода от меркантильных интересов, человечность, сердечность — те самые качества души человека, которые будут защищать Лизавета Александровна в Александре Адуева, а Ольга Ильинская в Илье Обломове. Поэтому, если говорить точно, то в первой части «Обыкновенной истории» дядя не во всех случаях берет верх над племянником, а автор не во всем является единомышленником Петра Адуева.

Всё же господствующая, решающая тенденция первой части «Обыкновенной истории» состоит в том, что дядя торжествует в ней. Авторская же точка зрения в основном сливается с идеями Петра Ивановича.

Во второй части «Обыкновенной истории» усиливается то, что лишь слегка было намечено в первой части романа. Постепенно иссякают оптимизм, самодовольство, уверенность Петра Ивановича. Всё больше возрастает роль Лизаветы Александровны в развитии сюжета. Комическое начало, преобладавшее в предшествующей обрисовке драматической истории Александра, сменяется трагическим. Речь идет о том, что драма, пережитая мечтателем, — необходимая историческая ступень в духовном развитии человека (от юности к периоду возмужалости). И она заслуживает не только осмеяния и осуждения. Это великолепно понимает Лизавета Александровна, но не понимает Петр Адуев. Тетка видит в племяннике «пылкое, но ложно направленное сердце» (155). Она понимает, что «при другом воспитании и правильном взгляде на жизнь он был бы счастлив», но «теперь он жертва собственной слепоты и самых мучительных заблуждений сердца» (155). «У него ум нейдет наравне с сердцем, вот он и виноват в глазах тех, у кого ум забежал слишком вперед, кто хочет взять везде только рассудком» (157). Лизавета Александровна уважает в Александре непосредственность и чистоту чувства. «Чувство, — говорит она, — увлекает вас и в ошибки, оттого я всегда извиню их» (169). На



этой основе расцветает симпатия, любовь и Ольги Ильинской к Илье Обломову. Можно поэтому думать, что в словах Лизаветы Александровны об Адуеве-младшем заключено и мнение о нем самого романиста.

С особой проникновенной силой и лиричностью звучит этот голос автора в словах самого Александра, в его письмах-исповедях из деревни к Петру Адуеву и особенно к Лизавете Александровне. В них Александр осознает, что его бывшие «иллюзии утрачены» (293). Но вся его прошлая жизнь, связанная с этими иллюзиями, не прошла бесследно, она закалила его характер, явилась трудным, но необходимым «приготовлением к настоящему пути, мудреною наукою для жизни» (294). Александр приходит к очень характерному для многих героев русской литературы 40—50-х годов выводу о том, что пережитые им «страдания очищают душу, что они одни делают человека сносным и себе, и другим, возвышают его» (293). Поэтому Александр Адуев не может отрицать своего прошлого: «Я краснею за свои юношеские мечты, но чту их: они залог чистоты сердца, признак души благородной, расположенной к добру» (295).

Здесь звучит голос и самого автора. Это объясняет интимную связь Александра Адуева с романистом, происхождение авторской лирической взволнованности в изображении героя.

Драма Александра — не только результат личных обстоятельств его жизни, но и следствие прозаического характера действительности, противоположной поэтическим идеалам. Нападки Александра на действительность, моральное ее осуждение и теперь не лишены смешной стороны, но порою они становятся содержательными, истинными. Александр возмущен «низостью», «мелкостью души», «слабодушием», «мелочностью». Он видит призрачность и ничтожество стремлений своей среды, торжество эгоизма, изменчивость чувств и желаний. «Все их (людей, — *Н. П.*) мысли, слова, дела — всё зиждется на песке. Сегодня бегут к одной цели, спешат, сбивают друг друга с ног, делают подлости, льстят, унижаются, строят козни, а завтра — и забыли о вчерашнем и бегут за другим. Сегодня восхищаются одним, завтра ругают; сегодня горячи, нежны, завтра холодны... нет! как посмотришь — страшна, противна жизнь!» (163; ср. 229—230; здесь заключен исток раздумий о жизни и Ильи Обломова.

Александр Адуев осознает драматизм своего собственного положения, явившегося следствием разлада мечты и действительности, будничного и возвышенного, прозы жизни и ее поэзии. Он бросает Петру Иванычу обвинение в том, что последний возбудил в нем «борьбу двух различных взглядов на жизнь» и не мог «примирить их». «Что ж вышло? Всё превратилось во мне в сомнение, в какой-то хаос» (259—260). В этом смысле дядя обострил страдания Адуева-младшего. Драматизм положения последнего не столько в том, что он утратил свои иллюзии, сколько в том, что вместе с ними он должен был расстаться вообще со всякими возвышенными мечтаниями, всяким идеальным представлением о людях и жизни. Полное обесчеловечение («люди обокрали мою душу»: 154) — вот к чему ведет его Петр Адуев, и к этому же его толкает жизнь столицы. Александр с ужасом и отвращением смотрит на эту перспективу, его человеческая природа сопротивляется ей. Не принимает такой перспективы и Лизавета Александровна.

Таким образом, во второй части романа обнажается ограниченность жизни и идеалов Петра Иваныча и возникает некоторое снисхождение к Александру Адуеву. Та и другая тенденции связаны с образом Лизаветы Александровны, которая наносит сильные удары рассудочной «философии жизни» Петра Адуева. Она же видит ростки загубленного положительного в Александре. И автор теперь преимущественно смотрит на обоих Адуевых ее глазами.

Всё это сообщает образу Лизаветы Александровны принципиальное значение в идейно-художественной системе романа. Осуществляемый Лизаветой Александровной суд над Адуевыми связывает «Обыкновенную историю» с предшествующим и современным ей русским классическим романом («Евгений Онегин», «Кто виноват?»), открывает путь «Обломову» (борьба Ольги Ильинской за Обломова, осознание ею ограниченности жизни Андрея Штольца), ставит это произведение в тот ряд русских классических романов (и не только романов), в которых героини испытываются любовью, судьбою женщины (романы Тургенева, «Доходное место» Островского).

В основе сюжета второй части «Обыкновенной истории» дано столкновение не двух, а трех лиц, из которых Лизавета Александровна собственно и является действительно положительным лицом. Страдания Александра отзывались больно в сердце Адуевой. Она и сама тайно страдала. Под влиянием горя племянника она задумывается над собственной жизнью с Петром Ивановичем: «счастлива ли она?» (149). Анализируя свое положение, Лизавета Александровна приходит к выводу, что она благодаря мужу имела «все наружные условия счастья» (149). Но за счастливой формой своей жизни она распознает то, что угнетает ее и делает несчастной. Гончаров, как автор общественно-психологического романа, проник в главный источник драмы Лизаветы Александровны. Источник этот — в противоречии между господствовавшими в то время формами семейной жизни и их сущностью. «Довольство, даже роскошь в настоящем, обеспеченность в будущем, — думала Лизавета Александровна, — всё избавляло ее от мелких, горьких забот, которые сосут сердце и сушат грудь множества бедняков» (149). Но это не приносило Лизавете Александровне радости. Что было главной целью трудов и забот Петра Ивановича? — спрашивает она. И ей трудно ответить на этот вопрос. Она видит, что деятельность мужа не одухотворена служением «общей человеческой цели». <sup>31</sup> «О высоких целях он разговаривать не любил, называя это бредом, а говорил сухо и просто, что надо *дело делать*» (150). Лизавета Александровна пришла также к «грустному заключению», что «не она и не любовь к ней были единственною целью его рвения и усилий... О любви он ей никогда не говорил и у ней не спрашивал; на ее вопросы об этом отделялся шуткой, остротой или дремотой» (150).

Эти размышления Лизаветы Александровны (в начале второй части романа) наедине вводят в существо ее драматического положения, определяют ее отношение к Александру и Петру Адуевым. Она не могла стать хозяйкой, женой «в самом прозаическом смысле этих слов», не могла исполнять семейных обязанностей без любви. Она готова на муки, страдания, лишения ради того, чтобы «жить полною жизнью», «чувствовать свое существование, а не прозябать!». Весь окружающий комфорт угнетал ее, являлся в ее глазах «холодною насмешкою над истинным счастьем» (151). В изображении Лизаветы Александровны обнаруживаются такие черты, тенденции и намеки, которые по-особому освещают ход развития событий и внутренний смысл романа. В разговорах Лизаветы Александровны с мужем постоянно ощущается сперва скрытое, но настойчивое несогласие с его испытанной мудростью (см. 156, 157, 168—170 и сл.), а затем пассивное подчинение его воле, полная апатия к жизни (см. 301—308).

Размышления и страдания Лизаветы Александровны возвышают ее над Петром и Александром Адуевыми. Она сознает безжизненность восторженных идеалов племянника, но понимает и то, что в них отражается

<sup>31</sup> Здесь ощущается переключка с думами Ольги Ильинской о деятельности Андрея Штольца.

его сердце, его душа. Поэтому внутренне она сочувствует ему. Этого интимного сочувствия у нее не может быть по отношению к мужу. Она уважает его ум и такт, его деловитость, видит его преимущества перед Александром, но сердцем остается безразличной к нему, осуждает эгоистическую узость его взгляда на жизнь, его черствость и рационализм, его враждебность всем идеальным стремлениям.

Белинский в одном из писем к Боткину говорил: «Уважаю практические натуры, *les hommes d'action*, но если вкушение сладости их роли непременно должно быть основано на условии безвыходной ограниченности, душевной узкости — слуга покорный, я лучше хочу быть созерцающей натурой, человеком просто, но лишь бы всё чувствовать и понимать широко, правильно и глубоко».<sup>32</sup> Образ Лизаветы Александровны прекрасно иллюстрирует и выражает эту мысль Белинского.

В эпилоге романа жена старшего Адуева выступает трагическим лицом. Живые страсти и стремления убиты в ней бесцветной и пустой жизнью. Она стала жертвой господствующего в ее семье противоречия между формами жизни и их сущностью. Петр Иванович не ощущал и не осознавал этого противоречия в положении своей жены, но и он явился в эпилоге жертвой окружавшего его общества, привитого ему этим обществом рассудочного отношения к жизни. На горьком опыте собственной семейной жизни он убеждается в несостоятельности того, что, казалось ему, так прочно было им создано.

Первый роман Гончарова проникнут скептицизмом. Этот скептицизм направлен и против дяди, и против племянника. Последний в эпилоге является чуть ли не карикатурной копией Петра Ивановича, а вся его предшествующая драматическая история сменяется комедией, почти фарсом. Очевидна глубокая истинность такого завершения. Но здесь же видна и ограниченность кругозора романиста. В русской литературе того времени изображалась и иная конечная судьба героев. Тему об утраченных иллюзиях некоторые писатели 40-х годов (повести Салтыкова) дополнили изображением формирования критического и революционного самосознания. От утраченных иллюзий к скептицизму и рефлексии, а от них к отрицанию гнусной российской действительности, к поискам положительных идеалов, связанных с демократическими и социалистическими идеями, — таков путь наиболее передовых героев беллетристики 40-х годов. На этом пути стоит Бельтов, который легко мог оказаться и в кружке петрашевцев, и в рядах социалистов-эмигрантов. Но особенно здесь характерен Мичулин, герой повести молодого Салтыкова «Запуганное дело».

Подобные горизонты не открывались в романе «Обыкновенная история». И роман Герцена «Кто виноват?» тоже завершается трагически. Но трагедия жизни, скептическое отношение автора «Кто виноват?» к действительности не помешали ему отчетливо выразить свои симпатии к народу, веру в прекрасную природу человека вообще, русского человека в особенности. Существенно, что положительное у некоторых героев Герцен связывает с жизнью народа. Подобный аспект в изображении истории Адуевых у Гончарова отсутствует. Объективным смыслом своего романа, логикой развития его характеров Гончаров звал к соединению лучших, положительных черт Александра и Петра Адуевых в некое единое целое. Белинский же видел спасение от мечтательного романтизма и буржуазного практицизма не в их примирении, а в выходе за их пределы, в идеях социализма и демократии. Гончаров и Белинский во многом совпадали в направлении своей критики, но не совпадали в выводах из нее и в своих положительных общественных исканиях.

<sup>32</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. XII, стр. 350.

Второй роман Гончарова «Обломов» был опубликован в 1859 году в «Отечественных записках». В том же году он вышел отдельным изданием. Но замысел романа, работа над ним и публикация очень важной для всего произведения главы «Сон Обломова»<sup>1</sup> относятся ко второй половине 40-х годов, к эпохе Белинского. Как установили исследователи, идейное формирование романа шло под воздействием великого критика.<sup>2</sup> Во «Взгляде на русскую литературу 1847 года» Белинского есть мысли, предвосхищающие замысел «Обломова». И это не случайно. Новый роман Гончарова в сознании писателя вырос из того же корня, что и «Обыкновенная история», а поэтому по своей проблематике близок последней. Белинский, выражая недовольство эпилогом романа «Обыкновенная история» (превращение Адуева-младшего в дельца), указал на возможность другой развязки, более соответствующей характеру Александра. «Автор, — говорил критик, — имел бы скорее право заставить своего героя заглохнуть в деревенской дичи, апатии и лени, нежели заставить его выгодно служить в Петербурге и жениться на большом приданом».<sup>3</sup> В романе «Обломов» Гончаров как бы воспользовался этой подсказанной Белинским возможностью развития сюжета, рассказав о судьбе Ильи Ильича, натуры, глубоко родственной Александру Адуеву социально и психологически.

Отмечая связь «Обломова» с эпохой Белинского и с «Обыкновенной историей», следует в то же время подчеркнуть, что новый роман Гончарова заключал в себе иную, чем в «Обыкновенной истории», идейно-художественную концепцию жизни, связанную уже не с периодом 40-х годов, а с предреформенной эпохой.

Созданная Гончаровым оригинальная реалистическая система русского общественно-психологического романа со всем блеском развернулась в «Обломове», который явился вершиной творчества его автора и, по словам Горького, одним «из самых лучших романов нашей литературы».<sup>4</sup> Основы этой системы были разработаны романистом в 40-е годы, в «Обыкновенной истории». В новом романе они принципиально обогатились в идейно-общественном и художественно-эстетическом отношении. Это было следствием общественного возбуждения второй половины 50-х годов XIX века, возросшей идейной зрелости писателя и его окончательно сложившегося своеобразного художественно-реалистического метода. Заключенная в романе концепция характеров и всего процесса жизни приобрела, в обстановке нарастания антикрепостнической борьбы прогрессивных, демократических сил русского общества, новый (сравнительно с тем, что дал художник в «Обыкновенной истории») и исключи-

<sup>1</sup> В критических заметках «Лучше поздно, чем никогда» Гончаров вспоминает: «... вскоре после напечатания, в 1847 году в „Современнике“, „Обыкновенной истории“ — у меня уже в уме был готов план *Обломова*. . .» (VIII, 76). Первая часть «Обломова», «эта увертюра всего романа» (76), был опубликован в 1849 году в «Литературном сборнике» журнала «Современник». Это подтверждает, как пронипатель был Гончаров уже в 40-е годы в своем понимании общественно-нравственной сущности обломовщины.

<sup>2</sup> См.: Н. К. Пиксанов. Белинский в борьбе за Гончарова. «Ученые записки Ленинградского гос. университета», № 76, серия филологических наук, вып. 11, 1941, стр. 83 и сл.

<sup>3</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 343.

<sup>4</sup> М. Горький, Собрание сочинений, т. 24, Гослитиздат, М., 1953, стр. 475.

тельно глубокий, боевой общественный смысл. «Обломов» был воспринят как «призыв к борьбе против косности и застоя».<sup>5</sup>

В образе Обломова Гончаров дал художественный синтез всей распадающейся дореформенной жизни крепостной России, выразил свое понимание ее общественно-правственного смысла. Этот синтез приобрел в концепции всего романа символическое значение как «воплощение сна, застоя, неподвижной, мертвой жизни» (VIII, 78). Гончаров сам подчеркивает (как комментатор собственного творчества и как художник) всеобщность, типичность своих картин, находит обобщающее название образу жизни, мышления и чувствований, воспроизведенному им в романе. Это название воплощено романистом в одном емком слове-символе: «обломовщина». Оно тогда же облетело всю Россию, укоренилось в русской речи, широко вошло как нарицательное определение в историю русской культуры, общественной мысли, революционно-освободительного движения. Обломовщина, сливаясь в представлении Гончарова с крепостным правом, явилась в его трактовке ключом к разгадке тех многообразных явлений русской жизни, которые были связаны с патриархально-крепостническим строем и его отражением в мыслях и чувствах, в действиях и страстях людей. Добролюбов проникновенно разгадал и блестяще объяснил этот антикрепостнический, антидворянский смысл романа. Критик увидел в образе Обломова «живой, современный русский тип», а в романе — знамение времени, «новое слово нашего общественного развития, произнесенное ясно и твердо, без отчаяния и без ребяческих надежд, но с полным сознанием истины. Слово это — *обломовщина*...».<sup>6</sup>

На протяжении всего романа автор с высоким поэтическим искусством постоянно обыгрывает слово «обломовщина», многогранно, обобщенно раскрывая общественно-правственное содержание того уходящего образа жизни, от которого не в состоянии избавиться его трагикомический герой. Впервые Гончаров указывает на общий «обломовский» смысл образа жизни Ильи Ильича в авторском рассуждении о том, зачем Обломов пускал к себе таких ничтожных людей, как Тарантьев и Алексеев. Здесь дается и ответ: «...кажется, затем, зачем еще о сию пору в наших отдаленных Обломовках, в каждом зажиточном доме толпится рой подобных лиц обоего пола, без хлеба, без ремесла, без рук для производительности и только с желудком для потребления, но почти всегда с чином и званием» (IV, 43). Но здесь, в первых главах романа, еще нет того всеобъемлющего художественного синтеза, который раскрылся в слове «обломовщина». Нет этого синтеза и в первом упреке Андрея Штольца: «Ах, вы обломовцы! — упрекнул он. — Не знают, сколько у них денег в кармане!» (174).

Автор и его герои на первых порах как бы ищут то многозначимое обобщающее слово, которое было бы способно определить и озарить сокровенную сущность того, что составляет пафос всей жизни Ильи Ильича. Штольц находит это слово во время дискуссии с другом о том, какой должна быть человеческая жизнь. Нарисованная Ильей Ильичем идиллия поэтической жизни, в которой так существенны черты крепостнического, помещичьего общежития, решительно отвергается Штольцем:

«— Это не жизнь! — упрямо повторял Штольц.

«— Что же это, по-твоему?

«— Это ... (Штольц задумался и искал, как назвать эту жизнь.)  
Какая-то... обломовщина, — сказал он наконец.

<sup>5</sup> «Правда», 1937, 17 июня, № 165.

<sup>6</sup> Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. II, Гослитиздат, 1935, стр. 10.

«— Обло-мовщина! — медленно произнес Илья Ильич, удивляясь этому странному слову и разбирая его по складам. — Об-ло-мов-щина!

«Он странно и пристально глядел на Штольца» (187).

Этот спор дан в первой части романа, он произошел в первый приезд Андрея Штольца. С этого момента определение «обломовщина» и заиграло на страницах романа. Утопию жизни, взлелеянную Ильей Ильичем, Штолец называет «обломовской» (187). Мечту об удалении из жизни и обеспеченном покое неумолимый друг Обломова определяет «деревенской обломовщиной» (188). Говорит он и о «петербургской обломовщине» (189). Во все сферы материальной и духовной жизни Илья Ильич привносит обломовское начало. Где Обломов как человек, индивидуальность, там и обломовщина как уклад жизни, как мораль, идеал и философия. Романист с изумительной верностью действительности, поэтически изобразил полное торжество обломовщины в первой части романа. Отношения Ильи Ильича с Захаром, со всем миром окружающих вещей и людей, весь его повседневный быт на Гороховой улице проникнуты обломовским началом. Герой Гончарова вносит обломовщину в свою дружбу с Андреем Штольцем, даже в любовь к Ольге, в свой идеал женщины и семейного счастья, в понимание философии счастья. Полное торжество обломовщины наступает вновь в четвертой части романа, на Выборгской стороне, в доме вдовы Агафьи Матвеевны, в котором, по словам Штольца, «та же Обломовка, только гаже» (401).

Слово «обломовщина» в романе звучит не только в устах Штольца, но и в устах других героев, и не только по отношению к Илье Ильичу. Последний признается, что он не один таков: «Да я ли один? Смотри: Михайлов, Петров, Семенов, Алексеев, Степанов... не пересчитаешь: наше имя легион!» (191). Гончаров понимает, что обломовщина не ограничена помещичьей Обломовкой, она встречается и в захолустной деревне, и в столице, пустила глубокие корни во всю русскую жизнь того времени и может поработить человека, даже далекого от Обломовки, чуждого ей по своему происхождению.

Однако это не значит, что в представлении Гончарова обломовщина является обязательной болезнью русской национальной психики. Такую идею приписывали автору «Обломова» многие враги демократии, революции, социализма. Гончаров показал обломовщину как социальное явление, возникшее на почве помещичье-крепостнического уклада жизни, в условиях патриархальной неподвижности. Этот господствующий социальный уклад жизни старой России оказал огромное воздействие на все стороны русской общественной действительности в прошлые времена. Естественно поэтому, что обломовские черты встречались и в крепостных крестьянах, развращенных рабством, и в чиновниках, выходцах из тех же Обломовок, и в интеллигентах и т. д. На это обстоятельство указывали современники Гончарова, и в этом они видели силу проникновения романиста в жизнь.

А. Г. Цейтлин впервые обратил внимание на опубликованное в 1859 году в «Отечественных записках» письмо из Симбирска — отклик на первые две части романа «Обломов». <sup>7</sup> В этой очень знаменательной первой критической оценке романа автор (Н. Соколовский) утверждал: «Обломовцы встречаются везде... Мы привыкли их видеть и в лице той части нашей пишущей и воюющей братии, заветная мечта которой дослужиться до тепленького местечка, нажать себе всякими путями состояньице и затем почить на пожатых лаврах (об этом буквально мечтал и Обломов в разговорах со Штольцем, — *Н. П.*)...; и в помещике, проводящем, за малыми исключениями, свои годы в отъезде поле за благородным заня-

<sup>7</sup> А. Г. Цейтлин. И. А. Гончаров. Изд. АН СССР, М., 1950, стр. 193 и сл.

тием травли зайцев; и в промышленнике, кое-как сколотившем себе копейку... Всё это обломовцы... Словом, обломовцы все те, которые на труд смотрят, как на наказание, а на отдых и лень, как на райское блаженство».<sup>8</sup> Несколько позже Добролюбов также укажет на то, что еще рано писать надгробное слово Обломовке, что «в каждом из нас сидит значительная часть Обломова».

«Если я, — рассуждал великий критик, — вижу теперь помещика, толкующего о правах человечества и о необходимости развития личности, — я уже с первых слов его знаю, что это Обломов.

«Если встречаю чиновника, жалующегося на запутанность и обременительность делопроизводства, он — Обломов.

«Если слышу от офицера жалобы на утомительность парадов и смелые рассуждения о бесполезности *тихого шага* и т. п. — я не сомневаюсь, что он Обломов.

«Когда я читаю в журналах либеральные выходки против злоупотреблений и радость о том, что наконец сделано то, чего мы давно надеялись и желали, — я думаю, что это всё пишут из Обломовки.

«Когда я нахожусь в кружке образованных людей, горячо сочувствующих нуждам человечества и в течение многих лет с неумещающимся жаром рассказывающих всё те же самые (а иногда и новые) анекдоты о взяточниках, о притеснениях, о беззакониях всякого рода, — я невольно чувствую, что я перенесен в старую Обломовку».<sup>9</sup>

Исключительную психологическую широту образа Обломова, который, по справедливому замечанию А. Г. Цейтлина, более чем тип, а скорее аллегорический портрет целого уклада жизни, имел в виду и В. И. Ленин, когда в докладе «О международном и внутреннем положении Советской республики» (1922) говорил: «...Обломовы остались, так как Обломов был не только помещик, а и крестьянин, и не только крестьянин, а и интеллигент, и не только интеллигент, а и рабочий и коммунист. Достаточно посмотреть на нас, как мы заседаем, как мы работаем в комиссиях, чтобы сказать, что *старый Обломов остался, и надо его долго мыть, чистить, трепать и драть, чтобы какой-нибудь толк вышел*».<sup>10</sup>

В словах Добролюбова и Ленина нашли отражение существеннейшие особенности художественной типизации и индивидуализации в гениальных творениях литературы. С точки зрения социального, исторического содержания, Манилов, Обломов или Порфирий Головлев принадлежат к кругу помещичьих типов дореформенной и пореформенной России. Но, с точки зрения психологического и нравственного содержания, они неизмеримо шире породившей их почвы, выходят за рамки своего времени. Эти образы стали нарицательными, сделались мировыми типами, имеющими значение в истории разных поколений, в судьбах различных народов и общественных классов.

В образе Обломова Гончаров дал, по словам Горького, «правдивейшее изображение дворянства».<sup>11</sup> Как увидим далее, это изображение не было сатирическим, как у Гоголя в «Мертвых душах». Более того, романист старательно отмечает всё то положительное, что было в нравственном облике Ильи Ильича, он иногда даже впадает в идеализацию некоторых черт его характера, поэтому в романе ощущается определенная двойственность авторской оценки Обломова. Всё это имело под собою серьезные основания, было связано с идеологической позицией автора, с его этическим и эстетическим идеалом, что обнаружится в 60-е годы, в условиях

<sup>8</sup> «Отечественные записки», 1859, т. 124, № 5, отд. III, стр. 72, 73.

<sup>9</sup> Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 31, 30.

<sup>10</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 33, стр. 197.

<sup>11</sup> М. Горький. История русской литературы. Гослитиздат, М., 1939, стр. 120.

обострения классово-идейной борьбы. Но всё же в целом пафос отрицания остается побеждающим в изображении Обломова. Этот пафос проливает себе путь через сердечное снисхождение и симпатию автора к своему герою. Черты общественно-нравственной деградации, распада сливаются в облике Обломова с чертами физической болезненности. Ему еще присуще чувство дворянского самосознания, он иногда воинственно объявляет о своих достоинствах дворянина. Но как ничтожно содержание этого самосознания и как жалки эти достоинства! То и другое оправдывает паразитический образ существования, общественный консерватизм, равнодушие к жизни, чревоугодие, байбачество, непрактичность, пустую мечтательность. Всё это было типично для дворянского сословия кануна 1861 года и говорило о его деградации.

«Я барин и делать ничего не умею!» — так с гордостью говорил Обломов (371). «Я ни разу не натянул себе чулок на ноги, как живу, слава богу!», «хлеба себе не зарабатывал» (96). Обломов против грамотности мужика, она, по его мнению, может принести ущерб помещичьим интересам. «Грамотность, — говорит он, — вредна мужику: выучи его, так он, пожалуй, и пахать не станет» (173). И с этим косным, эгоистическим, узким кодексом паразитической жизни изумительно гармонирует физический облик Ильи Ильча. Во внешнем виде, в физическом состоянии Обломова отразился весь образ его нездоровой жизни, весь его характер, сформировавшийся в недрах помещичьей Обломовки. Обломов «обрюзг не по летам» (7); его «одышка одолевает» (401); для него «лежанье... было... нормальным состоянием» (8); у него «сонный взгляд», «дряблые щеки» (224); «тело его, судя по матовому, чересчур белому цвету шеи, маленьких пухлых рук, мягких плеч, казалось слишком изнеженным для мужчины» (8). На Обломова часто «нападал нервический страх: он пугался окружающей его тишины... Иногда боязливо косился на темный угол» (63); «не кончив фразы», впадал «в раздумье» (81). Даже в момент разговора он «вдруг смолкал, внезапно пораженный сном» (156). А как тягостно утреннее пробуждение Обломова! Он «повернул немного голову и с трудом открыл на Захара один глаз, из которого так и выглядывал паралич» (155).

Не случайно Гончаров так настойчиво на протяжении всего романа указывает на физические недуги Обломова.<sup>12</sup> Романист считал, что они — признак определенного уклада жизни,<sup>13</sup> а поэтому имеют социальный характер, свидетельствуют об общем процессе упадка дворянского сословия. Даже изображая перипетии любви Обломова и Ольги Ильинской, Гончаров постоянно оттеняет недуги своего героя и указывает на соответствующее физическое состояние его: «Я буду нездоров, у меня колени дрожат, я насили стою» (218); «руки и ноги похолодели» (290); «упал духом... Внутри его уж разыгрывалась легкая лихорадка» (291); «напугано воображение... ужасами... весь организм мой потрясен; он не имеет, требует хоть временного успокоения» (360) и т. п.

Однако нельзя упрощать образ Обломова, сводить его характер к одной доминирующей особенности. Здесь Гончаров не пошел за гоголевскими принципами сатирической типизации помещичьих персонажей в «Мертвых душах». Художественная оригинальность творческого метода Гончарова заключалась в том, что он, как говорит Добролюбов, «не поражается одной стороною предмета, одним моментом бытия, а вертит предмет со всех сторон, выжидает совершения всех моментов явления», что позво-

<sup>12</sup> Н. К. Пиксанов замечает, что воспроизведенные романистом черты физического состояния Обломова «дают клиническую картину невропатичности Обломова» (Н. К. Пиксанов. «Обломов» Гончарова. «Ученые записки Московского гос. университета», вып. 127, Труды Кафедры русской литературы, кн. 3, 1948, стр. 135).

<sup>13</sup> Штольц хорошо сказал: Обломов «наспал» свои недуги (127).



ляет ему «охватить полный образ предмета, отчеканить, изваять его». В этом Добролюбов видел «сильнейшую сторону таланта Гончарова». Гю «он особенно отличается среди современных русских писателей».<sup>14</sup>

Эта определяющая особенность таланта Гончарова обнаружилась уже в «Обыкновенной истории». Но полная и блестящая победа достигнута им в «Обломове». Здесь самый предмет изображения — неподвижный, как будто бы совсем уснувший и ко всему безразличный Обломов — требовал от художника совершенного искусства пластического воплощения и искусства «выпытывания», по выражению Гоголя,<sup>15</sup> у героя проблесков пробуждения и интересов. Этому и служил метод многостороннего изображения характера героя, наиболее полного его воспроизведения. Эта особенность таланта Гончарова не была безразличной к его поэзии, к его оценкам характера Обломова. Напротив, она «питалась» точкой зрения романиста, стремившегося обнаружить в натуре Обломова и подлинно хорошие, благородные черты.

Гоголь создал некоторые типы, близкие Обломову. Но Гоголь показал уходящую Русь преимущественно с отрицательной стороны. Он действовал как сатирик, и его персонажи представлялись современникам или зверинцем уродов, или мертвыми душами. Ничего подобного нет у Гончарова. В этом легко убедиться, если сопоставить глубоко родственные фигуры из «Обломова» и «Мертвых душ» — Обломова и Манилова. И Гоголь, и Гончаров уловили в облике своих героев нечто общее, что можно было бы определить как «отсутствие всякой определенной идеи, всякой сосредоточенности» (7). Но художественное раскрытие этого общего, отношение к нему, оценка его совершенно различны у обоих писателей. У Гоголя — прямая, резкая, иногда беспощадная и последовательная сатира, разгадывание и определение в облике Манилова отрицательного, концентрация внимания художника исключительно на этом отрицательном, подчинение последнему всех других черт характера героя. За кажущейся добротой и приятностью Манилова Гоголь видит совсем другое, и эту истинную натуру его писатель подает сатирически. В «приятность» Манилова «чересчур было передано сахару; в приемах и оборотах его было что-то заискивающее расположения и знакомства. Он улыбался заманчиво... В первую минуту разговора с ним не можешь не сказать: какой приятный и добрый человек! В следующую за тем минуту ничего не скажешь, а в третью скажешь: черт знает, что такое! и отойдешь подальше; если же не отойдешь, почувствуешь скуку смертельную».<sup>16</sup>

В данном случае мы имеем прямую сатирическую характеристику, обобщенно выраженную в крылатой фразе Гоголя: «...люди так себе, ни то, ни се, ни в городе Богдан, ни в селе Селифан...».<sup>17</sup> В подобных оценках юмор становится сатирой. Гончаров тоже видит комические черты Обломова, он не отказывается от юмора и смеха при его изображении. Писатель декларирует необходимость юмора, высокого смеха в подлинно реалистическом искусстве. В первой части романа Гончаров изобразил литератора Пенкина, представителя модного тогда либерально-обличительного направления, поклонника «голой физиологии общества» (30), автора статей «о торговле, об эмансипации женщин, о прекрасных апрельских днях... и о вновь изобретенном составе против пожаров» (28). Эстетический спор между Обломовым и Пенкиным Гончаров представил в комической форме: оба они, и каждый по-своему, слишком увлеклись, заговорились и «далеко хватили» (31) в защите своих противоположных

<sup>14</sup> Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 7.

<sup>15</sup> Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VI, Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 24.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же.

взглядов на искусство. Сам автор в этой дискуссии смеется над тем и другим, будто бы остается в стороне. Но если взять этот эпизод в связи со всей концепцией романа, то становится ясным, с кем автор. Рассуждения Обломова об искусстве не лишены комизма, когда он вдохновенно говорит с пылающими глазами о невозможности «извергнуть» человека «из круга человечества, из лоно природы, из милосердия божия» (30). Но в обломовских рассуждениях об искусстве заключено и то, что является убеждением самого автора. Илья Ильич против «голой физиологии общества», беспредметного, пошлого обличительства городничих, мещан и чиновников. Главное для него — человек, вера в его благородную природу, любовь к нему, даже и в том случае, когда этот человек низко пал. Для этого необходимо, чтобы искусство было проникнуто гуманностью, чтобы в нем торжествовали не «видимый, грубый смех, злость», а были «слышны... „невидимые слезы“» (30). Гончаров-романист и развивает такое понимание искусства. Здесь он солидаризируется с Добролюбовым, который в статье «Что такое обломовщина?» противопоставил роман «Обломов» обличительной литературе.

Гончаров показал себя в «Обломове» великим мастером юмора. Обратившись к смеху, Гончаров не пошел, как Достоевский в 50-е годы, по пути создания комического романа, но и не вернулся к сатирическому юмору Гоголя. Образ Обломова, сохраняя свои комические черты, получает у Гончарова иное (чем образ Манилова у Гоголя), не сатирическое освещение и не исчерпывается одним комизмом. Обломов в изображении Гончарова не мнимо (как Манилов), а действительно приятный, и действительно добрый, мягкий, откровенный и сердечный человек. И он вызывает в окружающих людях совсем иные (чем Манилов) чувства. «Поверхностно наблюдательный, холодный человек, взглянув мимоходом на Обломова, сказал бы: „Добряк должен быть, простота!“ Человек поглубже и посимпатичнее, долго вглядываясь в лицо его, отошел бы в приятном раздумье, с улыбкой» (7). Такая оценка Обломова — не иллюзия, которая может быть порождена, например, в первый момент знакомства с Маниловым. Андрей Штольц и Ольга Ильинская видят в Обломове не только отрицательные результаты влияния Обломовки, но и многие нравственные черты, которые заставили их навсегда полюбить его. На протяжении всего романа Андрей Штольц произносит сильные слова, высоко ставящие Обломова. В основании натуры своего друга он видел «чистое, светлое и доброе начало, исполненное глубокой симпатии ко всему, что хорошо...» (171). Штольц признает, что Илья «стоил» Ольги (446). В конце романа Андрей создает вдохновенную поэму о «хрустальной, прозрачной душе» и о «честном, верном сердце» своего товарища (480—481), впадая в ту иллюзию, которая была отвергнута Добролюбовым. Создается даже впечатление, что Штольц не способен судить Обломова, он его и не судит. В финале романа, в итоговых оценках всей истории обломовской жизни вновь звучат панегирические слова Штольца о «чистой и ясной, как стекло», душе, о благородстве и нежности Обломова, «пропавшего» под бременем «обломовщины» (507). И здесь голос Андрея Штольца сливается с голосом самого романиста.

У Гончарова, беспристрастного, строгого и вдумчивого судьи Обломова, видна глубокая симпатия, сердечное отношение к своему печально-смешному герою, снисходительность к нему, продиктованные ясным пониманием того зла, которое его погубило.

Романиста прежде всего интересует индивидуальная история Илья Ильича Обломова, его личный жизненный путь, объяснение его характера обстоятельствами жизни: воспитанием, семейной обстановкой, общественной средой и даже климатическими условиями, а также прирожденными задатками его натуры. В центре романа — осознание Ильей Ильичем

своей обломовской природы, его безуспешные, кончившиеся ничем попытки возродиться для иной жизни. В объяснении таких итогов видна мысль романиста о том, что источником нравственной, а затем и физической гибели Ильи Ильича является обломовщина, та помещичья среда, те нравы и привычки праздной жизни, которые сформировали его характер и определили его жизненный путь. По этому поводу Добролюбов писал: «Обломов не есть существо, от природы совершенно лишенное способности произвольного движения. Его лень и апатия есть создание воспитания и окружающих обстоятельств. Главное здесь не Обломов, а обломовщина».<sup>18</sup> Критик сосредоточил исключительное свое внимание на беспощадном развенчании обломовщины. С этим связано обобщающее заглавие его программной статьи «Что такое обломовщина?». Возможно, что и романист первоначально смотрел на свой роман с точки зрения этого общего смысла — произведение было сперва названо им «Обломовщина». Но затем он отказался от этого названия, поняв, что главное в романе — личная драма Обломова, которая почти не занимала Добролюбова как критика.

В изображении этой драмы автор не мог воспользоваться сатирой, но и не мог ограничиться лишь мягким комизмом, добродушным смехом и грустным юмором. Комизм в «Обломове» сливается с усиливающимся в ходе развития сюжета трагическим элементом, раскрывает драму незаурядного человека, сопровождается лирическими мотивами. Таких переходов нет и не могло быть в обрисовке сатирического образа Манилова, хотя в романе «Обломов» Гончаров обнаруживает большую зависимость от манеры Гоголя, чем в «Обыкновенной истории». Сам автор признавался, что на него Гоголь начал влиять значительно позже, чем Пушкин. Гоголевское начало ощущается в воспроизводимых Гончаровым характерах. Как и Гоголь, Гончаров при обрисовке портрета и характера героя дает детальное изображение окружающей бытовой обстановки и вызывает ее единство с персонажем. Он с большим мастерством показывает интимную связь людей и окружающих их предметов. Гончаров умеет также по-гоголевски уловить основную черту характера. Об этом свидетельствует не только образ Обломова, но и Алексеева, Тараньева. Исследователи<sup>19</sup> указывали на близость мечтаний Обломова и Чичикова, на нравственную безликость, роднящую Алексеева и Манилова. Следует отметить «ноздревскую» наглость, свойственную натуре Тараньева. Но Гончаров в художественное изображение доминанты характера вносит и свое, оригинальное. И здесь он обращается к пушкинской традиции. Следовало бы сказать, что гоголевская манера рельефного представления основного качества героя применяется Гончаровым (в изображении Обломова неизменно на пушкинской основе). Побеждающая черта характера Обломова (апатия, лень) разворачивается многосторонне, освещается по-разному и с разных точек зрения. Поэтому она как бы переливается, в ней видна игра разных оттенков, их переходы. Всё это придает пушкинскую полноту и уравновешенность образу главного героя. У окружающих (и у читателей) он вызывает разнородные чувства: тут и смех, и грусть, сожаление и насмешка, серьезные мысли о жизни и судьбе человека рядом с недоумением перед подобным характером и разочарованием в нем. Автор вскрывает различные тенденции и возможности, тающиеся в Обломове, то вдруг вспыхивающие, то замирающие и бесследно исчезающие. Воспроизводя полный образ жизни, романист стремится повернуть Обломова не одной только комической стороной. Эта сторона всегда уравнове-

<sup>18</sup> Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 17.

<sup>19</sup> В. А. Десницкий, Трилогия Гончарова. В кн.: И. А. Гончаров, Сочинения, т. I, Гослитиздат, М.—Л., 1931, стр. V—LII.

пшвается у Гончарова ясным представлением о трагической судьбе героя, пониманием его внутренних мук. Характер Обломова романист показывает в противоречиях, в борьбе противоположных элементов его натуры, что порой ведет к взрыву мучительного самосознания, но в конечном счете всё завершается сном, апатией, ленью, фатализмом.<sup>20</sup> Эти переходы, чередующиеся, подобно приливам и отливам, до тех пор, пока в жизни героя не воцаряется покой, составляют основную сюжетную канву романа.

## 2

История отношения Обломова, с одной стороны, ко всему тому миру людей и вещей, который связывает его с обломовщиной, а с другой — история взаимоотношений героя со Штольцем и Ольгой составляют основу сюжетно-композиционного построения романа Гончарова. Романист главное свое внимание сосредоточил на изображении того, как дружба со Штольцем и особенно любовь к Ольге явились для Обломова испытанием всех его нравственных сил, проверкой его способности к возрождению для новой жизни. Испытание любовью и дружбой показало, что духовные силы Обломова находились в состоянии глубокого сна, пробуждение их лишь подтвердило это. Смысл всей этой драматической истории в жизни Обломова очень глубок. Она подтвердила силу обломовщины, гибельность ее для человека. Здесь индивидуальная судьба Ильи Ильича послужила раскрытию типического, способствовала обнаружению общественно-нравственного смысла обломовщины, являлась для писателя основанием к решительному ее осуждению.

Развитие указанной основной ситуации (конфликта) романа воплощено Гончаровым в оригинальную художественную систему, подсказанную самим предметом изображения. Вся первая часть романа посвящена лишь одному (неполному) обычному дню жизни Ильи Ильича. Жизнь эта ограничена пределами одной комнаты, где лежит и спит Обломов. Здесь вполне торжествует та неподвижность, которая составляет зерно романа. С точки зрения развития основного конфликта, в первой части романа сложилась «ситуация отсутствия ситуации».<sup>21</sup> В ней нет столкновений характеров в конкретном действии. Но эта «отрицательная» ситуация у Гончарова полна движения, многообразных красок, различных аспектов освещения предмета, она насыщена противоположными положениями и душевными состояниями, в которых комизм сливается с трагическим, беспечность — с внутренними мучениями и борьбой, сон и апатия — с пробуждением, с игрою чувства и воображения. Воспроизведение одного дня жизни Обломова обнаруживает весь его характер, всю его жизнь, дает историю целой жизни и в концентрированном виде раскрывает общий ее смысл.

Как же достигает Гончаров подобной поэтичности и обобщающей широты в изображении мелочной и сонной жизни Обломова в первой части романа? Гончаров — мастер точного и пластического воспроизведения предметов домашнего быта, всякого рода деталей, поз, взгляда, жеста, обстановки. Он, как и Гоголь, погружает свои сюжеты в густую ткань вещей, мелочных житейских привычек, поступков и помыслов. Но при всей этой связанности с будничными деталями жизни он, как и Гоголь, остается неизменно одухотворенным поэтом, умеющим в мелочах открывать общий смысл жизни, находить выражение в них характера героя и целого общественного уклада. Каждая мелочь в художественной

<sup>20</sup> В каприйских лекциях о русской литературе Горький тонко заметил, что Обломов — «фаталист» (М. Горький. История русской литературы, стр. 171).

<sup>21</sup> Определение это принадлежит Гегелю; см.: Гегель, Сочинения, т. XII, Соцэкиз, М., 1938, стр. 203—204.

системе Гончарова становится поэтически ощутимой. Она гармонически входит в ткань его романа, служит раскрытию идеи и характеров.

Отношения Обломова и Захара выражаются в повседневных пустяках, в бытовых мелочах и неизменно изображаются художником комически. Но во всем этом раскрывается и индивидуальная сущность их характеров и обломовский тип их жизни. Обломов и Захар составляют единое целое, они дополняют друг друга, не могут жить отдельно один от другого и великолепно понимают друг друга. «Обломов с упреком поглядел на него, покачал головой и вздохнул, а Захар равнодушно поглядел на окно и тоже вздохнул. Барин, кажется, думал: „Ну, брат, ты еще больше Обломов, нежели я сам“, а Захар чуть ли не подумал: „Врешь! Ты только мастер говорить мудреные да жалкие слова, а до пыли и до паутины тебе и дела нет“» (IV, 15). Почему барин-помещик и крепостной слуга прониклись такой взаимностью, так тонко понимают друг друга, так похожи один на другого? Они оба принадлежат обломовскому укладу жизни. Но у Захара обломовское выступает с комическим достоинством, с непосредственной прозаической откровенностью и естественной наивностью. У Ильи Ильича же обломовское прикрито, смягчено интеллигентностью, переживаниями, планами, мечтами, раздумьями, сомнениями. Всё это несколько вуалирует обломовскую сущность Ильи Ильича. Но опустившийся, неряшливый, ленивый и ничего не умеющий делать Захар служит зеркалом самого Обломова. В этом зеркале великолепно видно, чем в действительности, объективно (а не в собственном сознании) был Обломов.

Гончарова следовало бы назвать писателем с исключительной плотностью повествования. У него каждая деталь предельно насыщена содержанием. Опорными точками в освещении истории борьбы Обломова с самим собою и истории борьбы за Обломова, в изображении его сомнений и беспокойств художнику служат вещи, которые были бы малозначительны для иного уклада жизни, но характерны для жизненного обихода Ильи Ильича. Порой герой терялся в приливе житейских забот, лежал, ворочаясь с боку на бок (постоянно отмечаемый художником признак волнений Обломова), временами слышались его отрывистые восклицания: «Ах, боже мой! Трогает жизнь, везде достает» (18). И как бы желая спрятаться от нее, забыть ее, Обломов «кутался в халат» (19) или «завертывался в одеяло совсем с головой» (98). Но вот вновь пробуждалась мысль, наступала минута самокритики, и Обломов «высвобождал голову из-под одеяла» (100). Такую же роль для характеристики внутреннего состояния Обломова и переходов его от самодовольного спокойствия к осознанию своего ничтожества, бессилия перед жизнью играют сравнения себя с «другими» (не господами). Сначала они полны собственного достоинства, а затем из этих же сравнений герой делает унижительные для себя выводы (91—92, 99—100).

До приезда Штольца вспышки критического самосознания Обломова, изображенные в первой части романа, кончались ничем, его волнения не нарушали крепко установившегося обломовского порядка жизни. И это привычное состояние героя автор воплощает с помощью бытовой детали, с юмором освещающей сущность всего облика Ильи Ильича. «Туфли на нем были длинные, мягкие и широкие; когда он, не глядя, опускал ноги с постели на пол, то непременно попадал в них сразу» (8).

Первая часть романа завершается приездом Штольца. Во второй части романа, в отличие от первой, уже разворачивается определенная ситуация, когда между сталкивающимися характерами обнаруживаются противоречия, но эти противоречия еще не осознаны самими действующими лицами. Штолец делает энергичную попытку пробудить в своем друге стремление к новой жизни. Это вносит смятение в самосознание Обломова, нарушает

его обычные отношения с вещами. Та же самая деталь с надеванием туфель комически оттеняет пробуждение самосознания Обломова: „Теперь или никогда!“ „Быть или не быть!“ — по-гамлетовски рассуждает он. Илья Ильич «приподнялся было с кресла, но не попал сразу ногой в туфлю и сел опять» (193).

Еще бóльшую, почти символическую роль приобретает в концепции всего романа восточный, «без малейшего намека на Европу» халат Обломова. Халат имел в его глазах «тьму нецененных достоинств: он мягок, гибок; тело не чувствует его на себе; он, как послушный раб, покоряется самомалейшему движению тела» (8). В отношении Обломова к халату как бы художественно концентрируются два состояния героя и два периода в его жизни: страх перед действительностью, беспокойство за свою судьбу и безмятежное состояние; сон и пробуждение. Приезд Штольца, сближение Ильи Ильича с Ольгой изменяют весь жизненный его обиход. Обломов начинает возмущаться неопытностью и глупостью Захара, паутиной и пылью в своей комнате, перед ним встает вопрос о необходимости «идти вперед». «Это значит, — в его представлении, — вдруг сбросить широкий халат не только с плеч, но и с души, с ума; вместе с пылью и паутиной со стен смести паутину с глаз и прозреть!» (193). И в дальнейшем ходе повествования, на каждом новом поворотном моменте в истории Обломова романист неизменно снова говорит о халате, об отношении к нему Ильи Ильича. Халат кажется Обломову противным, он забыт героем в момент, когда расцветала его любовь к Ольге (195—198). Но в сознании Ольги образ халата жил как символ того прошлого, из которого она решила вырвать Обломова, поборов власть этого прошлого своей любовью. Поэтому она то шутливо (250), то с тревогой за свою любовь напоминает Обломову о халате, о его магической власти, перед которой может оказаться бессильной ее любовь (266).

В третьей части романа наступает коллизия. Обломов и Ольга начинают осознавать возникающие между ними и всё более обостряющиеся противоречия. Поэма любви омрачается требованиями жизни, долгом, обязанностями, предъявляемыми настойчивой и принципиальной Ольгой. Неопределенное положение в любви Ольги Ильинской и Обломова («поэма остановилась») затянулось из-за нерешительности героя, из-за его неспособности решать практические вопросы. Он уже начинает тяготиться беспокойством, волнениями и тревогами любви (348). В третьей части романа нарастает внутреннее раздвоение Обломова. Его любовь к Ольге продолжается, но он инстинктивно тянется к Агафье Матвеевне, входит в ее обломовский быт, видит в нем для себя что-то родное, успокаивающее. Здесь он мечтательно вспоминает о своей Обломовке, восхищается хозяйскими обломовскими пирогами и т. п. У Ольги же появляются первые признаки разочарования, сомнений и тоски. Она уныло провожает Илью, садится за фортепьяно, погружается в звуки. «Сердце у ней о чем-то плакало, плакали и звуки» (313). И в эту минуту вновь появляется как бы мимолетно и невзначай образ халата. Романист сообщает, что на другой день (после печального объяснения с Ольгой) Обломов встал и надел свой шюртук, а не халат, с которым хозяин «простился давно» (313). Но это неожиданный упоминание о халате воскрешает прошлое Обломова и предсказывает историю его дальнейших отношений с Ольгой, всю его позднейшую судьбу. Продолжается добровольное погружение Обломова в быт Агафьи Матвеевны. Образ ее в чувствах Ильи Ильича как бы смешивается с образом Ольги. С блестящим комическим искусством романист показывает притягательную для Обломова силу обнаженных рук хозяйки. Возникающая чувственная любовь к ней начинает соперничать с поэтической любовью к Ольге. И в этот момент заката поэзии любви с каким-то зловещим предзнаменованием опять мель-

кает образ халата. Хозяйка сообщает Обломову, что она «халат... достала из чулана», собирается его «починить и вымыть» (347).

Третья часть романа завершается решительным объяснением с Ольгой, разрывом с нею. Обломов «бог знает, где... бродил, что делал целый день, но домой вернулся поздно ночью. Хозяйка первая услышала стук в ворота и лай собаки и растолкала от сна Анисью и Захара, сказав, что барин воротился.

«Илья Ильич почти не заметил, как Захар раздел его, стащил сапоги и накинул на него — халат!

«— Что это? — спросил он только, поглядев на халат.

«— Хозяйка сегодня принесла: вымыли и починили халат, — сказал Захар.

«Обломов как сел, так и остался в кресле» (383).

В заключительной, четвертой части романа наступил момент разрешения возникшего между героями противоречия. Илья Ильич выработал философию обломовского Платона и ею осветил свой идеал жизни, обретенный им в доме Агафьи Матвеевны. Последняя явилась живым воплощением этого идеала, т. е. покоя. И образ истасканного халата еще раз промелькнул, чтобы подчеркнуть обреченность Обломова, показать, как глубоко и бесповоротно опустился он в своей жизни на Выборгской стороне (436).

Выбор подобных «опорных точек» (халат, туфли, одеяло, разные чулки и пр.) в повествовании об Обломове в высшей степени поэтичен, паразитичен с точки зрения верности художника изображаемому предмету. В то же время выбор этих опорных точек выявляет авторскую оценку процесса борьбы Обломова с самим собою. Не что-либо более значительное, а именно туфли и халат, разное отношение к ним героя характеризуют его внутренние борения, борьбу за освобождение от обломовщины, историю его падения в этой борьбе. В этом проявляется высокий поэтический комизм, присущий изображению Обломова.

Сущность обломовского характера подсказывала художнику своеобразие проявлений его нравственного пробуждения. Оно было достаточно сильным и драматичным в момент любви к Ольге, содержало не только комическое, но и патетическое и даже трагическое начало. Но в целом пробуждение Обломова не было результатом внутренней потребности, подготавливалось не обстоятельствами его собственной жизни, основывалось не на его убеждениях и решениях, происходило не под влиянием его воли, а совершалось как бы стихийно, под воздействием сил, идущих извне. Поэтому такое абсолютное значение приобрели в истории Обломова дружба Штольца и особенно любовь Ольги. Значительна была в ней и роль ряда мелочных стечений обстоятельств, поставивших Обломова, независимо от его воли и желаний, в такие отношения с людьми, которые получили определяющее значение для образа его жизни и всей его судьбы. Бесхарактерный, безвольный, Обломов находится в состоянии нравственного рабства, которое, соединяясь с его барством, составляет сущность всей его натуры. Проявления барства у Обломова великолепно показаны Гончаровым преимущественно в первой части романа, особенно в отношениях Ильи Ильича с Захаром. Нравственное его рабство с таким же художественным совершенством раскрыто в истории любви Обломова к Ольге, во второй и особенно в третьей частях романа. Даже здесь фаталист Обломов остается рабом чужой воли, внешних препятствий, толков посторонних людей, рабом закоренелых обычаев и взглядов на жизнь. Он добровольно подчиняется той обстановке жизни, которую прочно утвердил в его квартире грязный, невежественный и ленивый Захар. Обломов становится игрушкой негодяев, Тарантьева и «брatца» Пшеницыной. И это происходит не только потому, что он доверчив к лю-

дям и по-барски не знает жизни, но и в силу того, что Обломов привык всегда жить под опекой, под чьим-либо руководством, под властью чужой воли и чужих желаний. Уже в самом начале романа Тарантьев навязывает Обломову квартиру своей кумы Агафьи Матвеевны, а затем самовольно перевозит туда его вещи (как раз в самом начале любви героя к Ольге). Тем самым он ставит героя перед необходимостью поселиться на Выборгской стороне, что послужило завязкой другого романа Обломова.

Наступившая осень, отдаленность Выборгской стороны, где вынужден был жить Обломов, вносят в его отношения с Ольгой первые затруднения и огорчения. Разговор посторонних людей об их сближении, о предстоящей свадьбе также определяет поведение, чувства, помыслы Обломова. Его пугают тайные встречи с Ольгой, так как она еще не объявлена его невестой, он хотел бы всё сделать по порядку, так, как велит вековой обычай, как поступали в таких случаях в Обломовке. Вот почему в такой ужас повергает Илью Ильича приезд Ольги в его дом на Выборгскую сторону. Так большое и сильное чувство Обломова к Ольге разбивается о самые пошлые, мелочные обстоятельства и соображения, стоящие непреодолимой для героя стеной на пути его к счастью. Среди этих обстоятельств — и отсутствие денег, и подыскивание другой квартиры, и наведение порядка в управлении имением. Такая ситуация, характерная для судьбы героя-романтика, подчеркивала слабость Обломова. Он готов умереть за Ольгу, но не может решить самые обыденные практические вопросы, которые нужно разрешить для счастья Ольги, преодолеть ради любви к ней то или другое мелочное препятствие. Обломов — почти добровольный раб всего того, что посылает ему жизнь, а не творец обстоятельств. Таков Илья Ильич и в любви. Разлившаяся Нева для Обломова — непреодолимое препятствие, прекращающее его свидания с Ольгой и способствующее сближению с хозяйкой.

Пробуждение Обломова, не затрагивая сущности его характера, не исключало возможностей властного воздействия на Илью Ильича совершенно иных сил, противоположных тем, которые вызвали его пробуждение, сил, толкавших его вновь в лоно обломовского существования. Гончаров с гениальной проницательностью изобразил во всех мелочах быта и показал неумолимым ходом сюжета, как в самый разгар романтической любви Обломова к Ольге идет медленная, но неуклонная подготовка его добровольного пленения в доме прозаичной Агафьи Матвеевны.

Действительного обновления и обогащения характера в процессе пробуждения Обломова не происходило. Пробуждение Обломова вело лишь к изменению внешнего образа его жизни, к перемене отношения Ильи Ильича к привычным вещам и фактам. И на этом романист сосредоточивает свое исключительное внимание.

Вещами, бытовыми деталями автор «Обломова» характеризует не только внешний облик героя (что было присуще и Гоголю), но и противоречивую борьбу страстей, историю роста и падения, тончайшие его переживания. В таком освещении чувств, мыслей, психологии в их слиянии с материальными вещами, с явлениями внешнего мира, являющимся как бы образом-эквивалентом внутреннего состояния героя, Гончаров выступает неподражаемо самобытным художником. С этим связаны и особенности психологического анализа Гончарова, своеобразие метода воспроизведения им внутреннего мира Обломова. Добролюбов говорил о «верности и тонкости психологического анализа» у Гончарова.<sup>22</sup> Художественные формы и способы такого анализа у автора «Обломова» оригинальны. В этой области Гончаров глубоко отличается от Тургенева, Достоевского и Толстого, имеющих предмет своего изображения совсем иные харак-

<sup>22</sup> Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 33.



теры. Творец Обломова воспроизводит не душевные процессы, а сложившийся образ мыслей, образ чувствований, в которых он открывает те же характерные черты, которые он обнаружил во всех предметах и мельчайших деталях быта, окружающих героя. В реалистической системе Гончарова исключительное значение приобретают поэтому развернутые сравнения, второй член которых порой разрастается в самостоятельную поэтическую картину, почерпнутую из внешнего мира, но изображающую человека и мир его души. Так, жизненные вопросы, возникающие в сознании Обломова, сравниваются автором с «птицами, пробужденными внезапным лучом солнца в дремлющей развалине» (100). Вся повествовательная ткань гончаровского романа состоит из системы подобных сравнений. Капризное течение чувства любви, приступы душевного кризиса, мучительные сомнения и расцветающие верования даны автором в формах ощутимого, предметного выражения. Такое перенесение как бы останавливает движение чувства и мысли, придает изображаемому внутреннему миру живописную статичность, пластическую выразительность. Если Тургенев в некоторых своих произведениях 50-х годов вступает в области искусства передачи настроения в соревнование с музыкой, то Гончаров в «Обломове» вступает в соперничество с живописью и скульптурой. «Лето в самом разгаре... И у них (Обломова и Ольги Ильинской, — Н. П.) царствует жаркое лето: набегают иногда облака и проходят..., и опять чувство течет плавно, как река, с отражением новых узоров неба» (275).

Разнообразные оттенки и фазисы любви уподобляются художником или голосу, который должен вот-вот «сильно зазвучать» и «грянуть аккордом» (256), или тихому и ленивому вышиванью по канве (257), или разыгрыванию одного и того же мотива «в разнообразных варьациях» (253), или осторожному, пытливому вступлению на незнакомую почву (243).

Своеобразие характера Обломова, история его пробуждения не исчерпываются стихией комического. Изображая своего героя в деталях, в отдельных ситуациях в комическом освещении, автор понимает, однако, что судьба Обломова вместе с тем и глубоко трагична, что иногда осознается самим героем. Своеобразие этого трагизма отражает сущность обломовской природы. Художник изобразил трагическое как осознание Обломовым своей обреченности перед действием каких-то посторонних, враждебных человеку сил. Обломову кажется, что ему «не выдаться... из глуши и дичи на прямую тропинку» (101). «Видно уж так судьба, — думал Обломов, засыпая. — Что ж мне тут делать?» (102).

Глава VIII первой части романа завершается вопросом Обломова о том, «отчего я... такой?» (102). Ответ на него дан в «Сне Обломова». В нем сам автор в живой картине жизни Обломовки объяснил происхождение обломовского характера. Признавая важность первоначальных условий формирования обломовского характера, Гончаров дополняет их изображением влияния на Обломова и современной ему пошлой действительности.

Размышления Обломова о человеке, о его падении и высоком предназначении, о его возвышенных интересах и благородных стремлениях постоянно возникают, когда он начинает оценивать современную мелочную, с его точки зрения, прозаичную и эгоистическую жизнь. Обломов хорошо видит низменность и пустоту окружающей жизни. На этой почве возникает психологическое родство Обломова с Онегиным, которое проявляется в их разочаровании, в охватывающем их чувстве тоски. Но в обрисовку этой стороны характера Обломова врывается комическая струя, отсутствующая у Пушкина. Искренние и патетические тирады Обломова о человеке, о возвышенной красоте, об идеале «поэтической жизни», основан-

ной на любви и дружбе «до гробовой доски», звучат комически, приобретают обратный смысл. Трагическое, сильное и серьезное, возвышенное и патетическое в Обломове, в отличие от Онегина, сливаются с комическим, слабым и пошлым. Горькие и грустные слова Обломова о самом себе, его откровенные и сильные исповеди перед Штольцем и Ольгой потрясают своей истинностью и глубиной. Поэтически одухотворенная и страстная любовь к Ольге говорит о богатстве натуры Обломова. Подобно Онегину и Печорину, он ощущает в себе бесполезно утраченные силы. Но всё это в изображении Гончарова получает комический оттенок. Обломовский идеал «поэтической жизни» и гармоничного человека почерпнут Ильей Ильичем из патриархальной, крепостнической Обломовки. И хотя в осуждениях Обломовым жизни Волковых, Судьбинских и Пенкиных сказывается боль за человека, потерявшего чувство собственного достоинства, самое понимание человеческого достоинства, свойственное Илье Ильичу, тянет его к родной Обломовке. Его страстные тирады против падения человека служат ему для оправдания своего лежания на боку, своей лени, своей апатии к жизни. Поэтому они и звучат комически. Штольц проницательно разгадал ту реальную почву, на которой возник обломовский идеал жизни: «Ты мне рисуешь одно и то же, что бывало у дедов и отцов» (185).

Слияние комического с патетическим — существенная черта в обрисовке Обломова. И это связано с особенностями его натуры, с заложенными в ней возможностями. Рядом с любовью романтической, возвышенной к Ольге у него возможна и чувственная любовь к Агафье Матвеевне. Гончаров блестяще проник в эти два противоположных типа любви, показал их причудливое переплетение в обломовской натуре, постепенное затухание одной и всё возрастающую власть другой. Всё это позволило романисту разгадать сущность обломовского характера. Любовь к Ольге возникла у Обломова на почве его пробуждения и была выражением этого пробуждения. Поэтому она была окружена атмосферой поэтичности, насыщена духовными интересами. Решающее слово здесь в обнаружении любви, страсти, в пробуждении всех дремавших сил принадлежало музыке. В начале романа Ольги и Ильи Ильича музыка, пение, ветка сирени говорили о заре пробуждающихся сил, о весеннем цветении жизни, были языком любви. Но проходит весна, отцветает сирень, а с ними гибнет и любовь. Поблеклые сирени, наступившее жаркое лето, а затем осень в изображении Гончарова сливаются с отошедшими мгновениями любви Ольги и Обломова. Исчезла тайная прелесть их первоначальных отношений, поэзия любви, возникли вопросы, обязанности, долг, сомнения, затруднения, а затем наступает и разрыв. Иную окраску приобрели и звуки музыки, пение Ольги («Сердце у ней о чем-то плакало, плакали и звуки»; 313). Прошедшее в любви «поблекло, отошло» (381), и Обломов сам произносит себе приговор. На вопрос Ольги: «Что сгубило тебя?» — он «чуть слышно» ответил: «Обломовщина!» (382, 383).

В изображении чувства Обломова и Ольги значительную роль играет романтически патетическая струя. Слияние ее с реалистической стихией романа в одних случаях имеет комический и юмористический смысл, в других — выливается в присущую Гончарову манеру восторженно-романтического повествования об истинно высоком и прекрасном. Последняя вполне торжествует в изображении любви Ольги и Обломова: «Он (Обломов, — *Н. П.*) вдруг присмирел: перед ним не кроткая Ольга, а оскорбленная богиня гордости и гнева, с сжатыми губами, с молнией в глазах» (271). Глаза — пучина; мысли — вихри; игра сердечных молний; лучи зрелой страсти; пение, в котором слышатся грозы и порывы счастья; обязанности путеводной звезды в любви; наполнение всего окружающего чувством любви и слияние с этим окружающим, — во всем этом виден силь-

ный романтический элемент, присущий роману Гончарова. Этот элемент не является чужеродным реализму. Он истинен, естествен и гармонически вписывается в ткань реалистического повествования. Романтическая тональность необходима автору прежде всего для раскрытия поэзии любви. Ольге присущи спокойная и сдержанная сила, богатство природы, скрытая страстность, пытливость и сосредоточенность мысли. Всё это придавало одухотворенность ее натуре и требовало романтических красок. Обратной стороной обломовской апатии является его склонность к мгновенным вспышкам чувства, к восторженности, к упоению и самозабвению в любви. В изображении таких порывов Гончаров также воспользовался романтической фразеологией. Но она в концепции всего повествования приобретает здесь иной смысл, оттеняя комизм поведения Обломова, созерцательную пассивность его чувств, т. е. обнаруживает в его характере такие черты, которые были противоположны натуре Ольги и которые властно тянули его в Обломовку. Обломовское постоянно сопутствует восторженной любви Ильи Ильича, проявляется в тот момент, когда, казалось бы, он был совершенно свободен от обломовщины. Его вдохновенная, полная для него беспокойства любовь к Ольге мирно уживается с патриархальным, обломовским идеалом женщины, любви и семейного счастья. Обломов в Ольге открывает «идеал воплощенного покоя» (213), в любви он ищет «вечного и ровного течения чувства», этой истинной «нормы любви» (210). И эти грезы Обломова комически оттеняют его восторги, беспокойства, вспышки страсти, говорят о том, что не в последних его сущность, что подсознательно он живет обломовскими идеалами. Недаром в разгар любви он во сне видел Обломовку. Если для Ольги любовь и жизнь сливались, она по книге любви училась мудрости жизни и прозревала, вместе с ростом своего чувства делалась взрослее, пытливей, то Обломов любовь ублаживала. Он засыпал в своей сладостной дремоте, любовь вселяла в него веру в постоянную безоблачность жизни и он невольно уносился в Обломовку. Он хотел бы совершенно отделить любовь от потребностей и обязанностей жизни, от деятельности и борьбы. От соприкосновения любви с жизнью, думал Обломов, чувство теряет свои краски, свою поэзию.

Изображая это борение разных чувств и мыслей Обломова в момент любви, романист показывает, что его пробуждение не затрагивало сущности характера, что он оставался верен себе и в минуты наивысшего напряжения и подъема всех его нравственных сил, расцвета всех его лучших возможностей. Это разгадала Ольга и произнесла над ним свой приговор. Она поняла, что Обломов умер, что бесполезно тратить силы на его пробуждение, что она любила в нем будущего, возрожденного Обломова, а настоящий Обломов не способен создать то счастье жизни, о котором она мечтала (379, 380, 382). Последнее объяснение с Ольгой придает всей этой сцене трагический тон. Он возникает в результате осознания героями (и автором) не личной вины Обломова (ее нет, он умен, добр, благороден, нежен), а роковой обусловленности его поступков и стремлений действием посторонней, неподвластной им силы. Любовь Ольги и Обломова завершается в третьей части романа указанием на эту силу, на обломовщину.

Вторая любовь Обломова, любовь к Агафье Матвеевне, возникла на почве возвращения Ильи Ильича в лоно обломовского бытия. Здесь уже нет или почти нет романтической патетики. Напротив, комизм здесь всецело торжествует. Сближение Обломова с вдовой-мещанкой погружено художником в быт, в мир физический, предметный. Поэма любви сменилась в четвертой части романа «физиологическим» очерком нравов и быта петербургской окраины. В пробуждении любви к Ольге решающее слово принадлежало музыке. Языком любви здесь были цветы, природа, книги. В сближении Обломова с Агафьей Матвеевной главную роль играли пол-

ные, круглые локти хозяйки. Языком же их симпатии, Обломова и Пшеницыной, были заботы Агафьи Матвеевны о домашнем уюте Ильи Ильича, вкусный кофе, водка, настаиваемая на смородинном листу, обломовские пироги и т. п. Романтической, духовной, облагораживающей любви Обломова к Ольге противопоставлены его чувства к Агафье Матвеевне. «Он сближался с Агафьей Матвеевной — как будто подвигался к огню, от которого становится всё теплее и теплее, но которого любить нельзя» (394). Илья Ильич смотрел на Агафью Матвеевну «с таким же удовольствием, с каким утром смотрел на горячую ватрушку» (347). Его поцелуй она принимает, «стоя прямо и неподвижно, как лошадь, на которую надевают хомут» (396).

Характер Обломова, как и характер Александра Адуева, весь обнаружился в любви к Ольге Ильинской и Агафье Матвеевне. Можно было бы сказать, что девизом Гончарова-романиста является: «каков характер, такова и любовь».

В доме хозяйки, в ней самой Обломов обрел действительное воплощение безмятежного «покоя жизни» (394). «Его как будто невидимая рука посадила, как драгоценное растение, в тень от жара, под кров от дождя, и ухаживает за ним, лелеет» (395). «Он смотрел на настоящий свой быт, как продолжение того же обломовского существования... И здесь, как в Обломовке, ему удавалось дешево отделяться от жизни, выторговать у ней и застраховать себе невозмутимый покой» (487). В представлении Обломова «настоящее и прошлое слились и перемешались» (493).

Изображение Пшеницыной не исчерпывается, однако, лишь комическими элементами. Образ ее дан не только в плане бытовом, «натуралистическом». За прозаизмом ее облика скрыто чувство к любимому человеку, видна та душевная красота, которая присуща людям труда. Любовь к Обломову пробудила Агафью Матвеевну, осмыслила ее жизнь, на глазах читателей она выросла вместе с этой любовью. И поэтому в изображении Агафьи Матвеевны в конце романа романист вносит нечто новое, что подчеркивает пробуждение в ней самосознания, человеческого начала. Это нечто можно было бы назвать патетическим элементом, так присущим всей художественной системе Гончарова.

Агафья Матвеевна после смерти Обломова «поняла, что проиграла и просияла ее жизнь, что бог вложил в ее жизнь душу и вынул опять, что засветилось в ней солнце и померкло навсегда... Навсегда, правда; но зато навсегда осмыслилась и жизнь ее: теперь уж она знала, зачем она жила и что жила не напрасно.

«Она так полно и много любила: любила Обломова — как любовника, как мужа и как барина; только рассказать никогда она этого, как прежде, не могла никому. Да никто и не понял бы ее вокруг. Где бы она нашла язык?.. только Илья Ильич понял бы ее, но она ему никогда не высказывала, потому что не понимала тогда и сама и не умела.

«С годами она понимала свое прошедшее всё больше и яснее и тапла всё глубже, становилась всё молчаливее и сосредоточеннее. На всю жизнь ее разлились лучи, тихий свет от пролетевших, как одно мгновение, семи лет, и нечего было ей желать больше, некуда идти» (502—503).

Такая высокая нота, зазвучавшая в изображении Агафьи Матвеевны в конце романа, не нарушала художественного единства этого персонажа, она не звучала диссонансом, а придавала полноту, законченность образу.

И в воспроизведении Обломова в последней части романа также вновь появилась эта высокая патетическая нота, подчеркивающая трагический смысл его жизни.

Обломов, казалось, окончательно погрузился в сон. И всё же Гончаров считает необходимым, подводя итоги его жизни, указать на трагическую сторону истории своего героя и заставить его самого еще раз с бессиль-

ной болью и горечью ощутить ее. Трижды посещает Штольц Обломова в четвертой части романа. Между ними происходит разговоры, полные глубокого смысла, раскрывающие трагедию обреченности человека, лишённого крыльев и бессильного переделать свою природу. Источник всего этого Штольц видит в Обломовке.

«Началось, — говорит он, — с неумения надевать чулки и кончилось неумением жить.

«— Всё это, может быть, правда, Андрей, да делать нечего, не воротишь! — с решительным вздохом сказал Илья» (403).

И во второй встрече друзей звучит тот же мотив. Обломов говорит о «своей горькой и убитой жизни», о той «жгучей боли», которую порождает воспоминания о прошлом, эти «засохшие раны» (447). Полную покорность судьбе обнаруживает Илья Ильич в последнее свидание с Андреем Штольцем. На призывы друга вырваться на свет и простор Обломов отвечает:

«Я прирос к этой яме больным местом: попробуй оторвать — будет смерть.

«— Да ты оглянись, где и с кем ты?

«— Знаю, чувствую... Ах, Андрей, всё я чувствую, всё понимаю: мне давно совестно жить на свете! Но не могу идти с тобой твоей дорогой, если б даже захотел... Может быть, в последний раз было еще возможно. Теперь... (он опустил глаза и промолчал с минуту) теперь поздно... Иди и не останавливайся надо мной» (496).

Подчеркивание трагического момента в судьбе Обломова помогает автору усилить критику обломовщины, является формой ее отрицания. За трагическую гибель Обломова отвечает обломовщина. Это слово дважды мрачно звучит безнадежным приговором в устах Штольца, когда он вернулся с последнего свидания с Обломовым (498), и в эпилоге, когда он рассказал литератору историю жизни своего друга (507). Роман открывался полной комизма картиной жизни Обломова на Гороховой улице. Завершился же он потрясающей читателей встречей Штольца с нищим, бездомным и одиноким Захаром. Этот эпилог усиливает трагический колорит истории Обломова.

### 3

Гончаров с исчерпывающей полнотой раскрыл и объяснил читателю сущность патриархальной Руси. Характер Обломова — подлинно поэтический характер. Органическая целостность и законченность, верность себе во всех многообразных обстоятельствах и положениях, единство пафоса, обладающего разнообразием внутреннего содержания и множеством внешних, предметных проявлений, — всё это придает высокую поэтичность характеру Обломова.

Гончаров прочитал то с юмором и иронией (особенно в тех случаях, когда речь у него идет об Обломовке, о ее влиянии, искажающем человека), то с грустью и сердечной болью (там, где речь идет о погребении хорошего в Обломове) отходную старой жизни и попытался с радостной надеждой противоставить ей новую жизнь. С этим связан параллелизм в художественной структуре романа. Он построен по принципу изображения двух противоположных жизненных судеб: Обломова и Штольца. Получилось как бы два романа, соединенных воедино образом Ольги Ильинской. И написаны эти два романа по-разному. Там, где действует Обломов, видна полнота художественного воспроизведения, преобладает комизм, юмор в соединении с патетическим, а порою даже с романтическим и лирическим элементами. Здесь показана поэзия вещей и живой природы, трагикомическая зависимость характера от обстоятельств, фата-

лизм мироощущения и судьбы героя. И композиция обломовского романа своеобразна. Обломов движется по замкнутому кругу (сон—пробуждение—сон), что как бы подчеркивает его обреченность. Роман Штольца имеет иные краски, иной колорит. И этот роман не лишен, конечно, известных романтических элементов, своего лиризма. Достаточно вспомнить описание пробудившегося чувства любви Штольца к Ольге. Оно слилось с воспоминаниями о благоухающей комнате матери-мечтательницы, о задумчивых мотивах Герца и княжеской картинной галереи, с мыслями о женской красоте и героизме людей былых времен. Но в целом роман Штольца написан суше, в нем нет художественной полноты, он часто выливается в публицистическую декларацию и белгий рассказ о герое. Любовь Обломова к Ольге Ильинской развивается на фоне ликующего лета, цветущего парка, а ее кризис — на фоне осени и зимы. Фазисы поэтической любви как бы сливаются с фазисами в жизни природы. Такой поэтичности нет в романе Штольца, перипетии которого лишены не только бытового, но и пейзажного фона. Здесь постоянно ощущается рассудочное задание автора. Не случайно сам писатель не был доволен Штольцем: «...слаб, бледен — из него слишком голо выглядывает идея» (VIII, 80).

В первой части романа, посвященной Обломову, Штолец присутствует незримо, о нем упоминают, ждут его приезда, надеются на его помощь в решении затруднений Обломова, связанных с управлением имением. Завершается эта часть «Сном Обломова», в котором раскрыты обстоятельства, сформировавшие характер Ильи Ильича, и приездом Штольца. Вторая часть романа открывается рассказом о том, на какой почве, в каких условиях формировался характер Штольца. Этот рассказ невольно напрашивается на сопоставление с тем, как шло образование характера Обломова. В результате такого сопоставления перед читателем отчетливо предстают два противоположных характера, два жизненных пути.

«Сон Обломова» свидетельствует о глубокой связи Гончарова с принципами натуральной школы и является одним из вершинных ее достижений. Ощущаются здесь и результаты живого воздействия пропаганды Белинского, который, по мнению романиста, определил антикрепостническое направление русской беллетристики 40-х годов. Этому направлению остался верен и автор «Обломова». Великий критик широко пропагандировал идею общественной обусловленности человеческой личности. Он утверждал: «Создает человека природа, но развивает и образует его общество. Никакие обстоятельства жизни не спасут и не защитят человека от влияния общества, нигде не скраться, никуда не уйти ему от него».<sup>23</sup> Гончаров с гениальной прозорливостью воспользовался этим реалистическим принципом в «Сне Обломова», как и в романе в целом.

Полная отчужденность от интересов большого мира, «первобытная лень», консерватизм во всем — таково обломовское бытие. «Забота о пище была первая и главная жизненная забота в Обломовке», — подчеркивает писатель (IV, 115). Отрыв от реальной жизни, власть сказки, чудесного, рабство ума и воображения в фантастическом вымысле, восприятие жизни как «вечного праздника» — таков внутренний мир обломовцев. Гончаров подчеркивает, что обломовцы не знали реальных забот, «многогранной жизни», не знали, «зачем дана жизнь» (125). Их идеал жизни — «покой и бездействие» (126). Труд они «сносили... как наказание» (126). Весь пафос их существования сосредоточился в трех актах жизни (родины, свадьба, похороны), а в промежутках между ними они погружались в обычную апатию. Всякие иные заботы — перемены и новшества — обломовцы встречали с стоической неподвижностью. И поэтому ничто

<sup>23</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, 1955, стр. 485.

не могло нарушить однообразия их жизни, всемогущей власти над ними традиционных норм жизни, обрядов и обычаев, от другого житья-бытия они с ужасом отвернулись бы.

В этой атмосфере паразитического и мертвого помещичьего мира воспитался Обломов. Главное в «Сне Обломова» — изображение тлетворного, губительного влияния этого мира на физическое и духовное развитие Илюши Обломова. Мальчик превратился в лелеянный тепличный «экзотический цветок». И «так же, как последний под стеклом, он рос медленно и вяло. Ищущие проявления силы обращались внутрь и никли, увядая» (146). Романист постоянно показывает, как «пытливое внимание» одаренного мальчика не пропускает «ни одной мелочи, ни одной черты» в картине домашнего быта. Они «неизгладимо врезаются» в его душу. «Его мягкий ум» напитывается «живыми примерами и бессознательно чертит программу своей жизни по жизни, его окружающей» (113; см. также 115, 117, 125).

Совсем в иной обстановке и с иными результатами формировался характер Андрея Штольца. Природа оставалась та же: Верхлёво, где жил Штолец, было всего в пяти верстах от Обломовки. Но здесь были совсем иные человеческие отношения, понятия о жизни, об обязанностях человека, действовали другие интересы. Они-то и образовали характер Андрея. Он получил, под влиянием отца, «трудовое, практическое воспитание» (160). Молодой Штолец входил в широкое и активное, творческое общение с жизнью, с людьми различных профессий. Со стороны матери шло другое, как бы романтическое влияние, интерес к высокому предназначению человека, к тонким потребностям духа, к поэзии и музыке. Стремление к равновесию практических и духовных интересов стало основной целью Андрея (167). Илья Обломов был лишен всякой сосредоточенности и какой-либо настойчивости. Штолец «выше всего... ставил настойчивость в достижении целей» (170). В противоположность Обломову он «больше всего... боялся воображения», «боялся всякой мечты». «Мечте, загадочному, таинственному не было места в его душе». Критерием для него являлись «анализ опыта», «практическая истина» (168).

Завершая характеристику нравственного облика Штольца, Гончаров дает собственное итоговое суждение о необходимости появления на русской почве нового типа деятеля. До сих пор русские деятели выходили из той же Обломовки: «... лениво, вполглаза глядя вокруг, прикладывали руку к общественной машине и с дремотой двигали ее по обычной колее, ставя ногу в оставленный предшественником след. Но вот глаза очнулись от дремоты, послышались бойкие, широкие шаги, живые голоса... Сколько Штольцев должно явиться под русскими именами!» (171).

Следовательно, Гончаров предчувствовал необходимость появления нового типа русского деятеля. Тип этого деятеля, судя по высказываниям автора, представлялся ему в образе русского Штольца. Каково же реальное содержание его деятельности? Какова сущность общественного и нравственного облика этого героя Гончарова? Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо образ Андрея Штольца рассмотреть в системе всего романа. Композиционная роль этого персонажа в авторской идейно-художественной концепции жизни очень велика и идеологически ответственна. Штольца необходимо не только противопоставлять Обломову, но и ставить рядом с Ольгой Ильинской. И в таком случае объективно обнаружится, что положительность Штольца относительна, она таит в себе глубокую ограниченность. Ольга Ильинская берет постепенно перевес над Штольцем, ставится объективным ходом развития сюжета на первый план, а Штолец многое теряет, отодвигается на второй план. Происходит знаменательное смещение в перспективе романа, в самой идейно-художественной концепции жизни.

Романист указывает на живой, постоянно ищущий ум Ольги, на глубокую бездну ее души, самостоятельность и свободолюбие, смелость взгляда, одаренность ее натуры, изумительную стремительность ее духовного развития. Гончаров говорит о неумолкающей, вулканической работе ее духа. Интересно, что в изображении и объяснении женского характера Гончаров идет совсем иным путем, чем он это делает, воспроизводя характеры Обломова и Штольца. Романиста совсем не интересует та социальная почва, на которой сформировался характер Ольги, автор ничего не говорит о детских ее годах, о той конкретной житейской обстановке, в которой росла Ольга. Гончаров считал, по-видимому, что формирование женского характера более свободно от давления внешних обстоятельств и связано с внутренней, прежде всего с сердечной жизнью героини. Школой жизни для женщины является опыт ее чувства, он ее обогащает и развивает. Ее характер начинает формироваться, природные задатки и возможности в нем начинают пробуждаться и развиваться вместе с возникновением и развитием чувства любви, под его могучим влиянием.

«Эти два часа и следующие три-четыре дня, много неделя, сделали на нее глубокое действие, двинули ее далеко вперед. Только женщины способны к такой быстроте расцветания сил, развития всех сторон души» (234).<sup>24</sup> Именно так и изображено превращение Ольги из девочки во взрослую, сознательную девушку (во время романа с Обломовым), а затем, в период романа со Штольцем, в женщину. Обломов не понимал бурного, загадочного для него роста любимой женщины, терялся перед ним, не ощущал потребности руководить ее развитием. «И где было понять ему, что с ней совершилось то, что совершается с мужчиной в двадцать пять лет при помощи двадцати пяти профессоров, библиотек, после шатанья по свету...» (235). В то время, когда Ольга росла, всё более и более осознавая свои обязанности в любви, Обломов по-прежнему оставался в своем развитии неподвижным, что и явилось главной предпосылкой их неизбежного разрыва. Из печального опыта этой драматичной любви Ольга вынесла очень многое. Штолец разгадал всё это и понял, что для счастья их жизни необходимо, чтобы он не отстал от непрекращающегося развития духа своей подруги (477). «От неведения Наденьки» (героини «Обыкновенной истории») Ольга совершила «естественный переход к сознательному замужеству... со Штольцем, представителем труда, знания, энергии — словом, силы» (VIII, 78). Так романист комментирует то новое, что, в соответствии с новой эпохой жизни, отразилось в образе его героини. «Она росла всё выше, выше» (IV, 477). Штольцу пришлось «бороться с живостью ее натуры... укладывать порывы в определенные размеры, давать плавное течение жизни...» (464).

Среди семейного счастья, среди полноты жизни Ольга «впадала в задумчивость» (468). Ее пугала остановка жизни, «отдых жизни», она боялась, живя со Штольцем, «впасть во что-нибудь похожее на обломовскую апатию», в «сон души», в «оцепенение» (469). Ей казалось, что в ее жизни не всё есть, душа ее тоскует, чего-то ищет и просит: «Что ж это? — с ужасом думала она. — Ужели еще нужно и можно желать чего-нибудь? Куда же идти? Некуда! Дальше нет дороги... Ужели нет, ужели ты совершила круг жизни? Ужели тут всё...» (469).

Рационалист Петр Адуев не заметил, прозевал нравственный недуг своей жены. Илья Обломов, убаюканный любовью, и не подозревал возможности возникновения мятежных вопросов в душе любимой. Андрей

<sup>24</sup> В рецензии на «Обломова» Писарев отметил эту особенность изображения духовного развития героини Гончарова. «Ольга, — писал критик, — растет вместе с своим чувством; каждая сцена, происходящая между нею и любимым ею человеком, прибавляет новую черту к ее характеру...» (Д. И. Писарев, Сочинения, т. 1, Гослитиздат, М., 1955, стр. 13).



Штольц, более внимательный к жизни сердца, уловил тоску и сомнения Ольги, по-своему разгадал и объяснил их серьезный смысл, успокоил жену, но настоящего ответа на них всё же дать не мог. Да он и не верил в глубину душевных страданий Ольги, считая, что это не ее грусть, что это «общий недуг человечества». «На тебя, — говорит Штольц, — брызнула одна капля» (475). Ясно, что подобные ответы и такие разъяснения, призыв к смирению и решительное отмежевание от Манфредов и Фаустов не могли надолго успокоить Ольгу, удовлетворить потребности ее пытливого, беспокойного ума.

В чем же источник слабости Штольца, героя, по замыслу художника, положительного? Ограниченность Штольца обнаружилась в силу той объективной художественной логики характера, которая неумолимо ведет романиста к правдивому обнаружению всего того, что составляет его сущность. Так и случилось с образом Андрея Штольца. Он аттестован писателем как прогрессивный буржуазный деятель большого масштаба. Правда, конкретно, художественно Штольц не показан в этой своей деятельности. Она осталась за рамками романа и не влияет на судьбы действующих лиц, на ход развития сюжета. Автор лишь информирует читателя о том, что делал, где бывал, чего уже достиг Штольц: он «служил, вышел в отставку..., занялся своими делами..., нажил дом и деньги» (167), он негодичант, участник «компании» (167), «выучил Европу, как свое имение..., видел Россию вдоль и поперек» (188), «ездит в свет» (167). Буржуазный социальный облик Штольца из этих сообщений автора совершенно ясен. Штольц отрицает обломовщину и приветствует «зарю нового счастья» (498), которая пугала Обломова. Андрей клянется осуществить вместе с сыном Обломова «наши юношеские мечты». «Прощай, старая Обломовка! — сказал он, оглянувшись в последний раз на окна маленького домика (где жил Обломов, — *Н. П.*). — Ты отжила свой век!» (498).

Изображение такого героя, положительная оценка его деятельности накануне 1861 года была большим, по-своему очень важным и смелым делом, свидетельствующим о чуткости Гончарова к потребностям жизни. Но вместе с тем нельзя было пройти и мимо ограниченности сферы положительной деятельности Штольца. Передовая, демократическая Россия 50—60-х годов не могла быть удовлетворена Штольцем, она восприняла его критически, отрицательно и сделал своим знаменем Ольгу Ильинскую. Добролюбов справедливо заметил, что «Штольц не дорос еще до идеала общественного русского деятеля».<sup>25</sup> И это следует из самого существа его буржуазной природы. «Не он тот человек, — говорит Добролюбов, — который сумеет, на языке, понятном для русской души, сказать нам это всемогущее слово: „вперед!“».<sup>26</sup> Андрей Штольц не только отказывается от битвы с «мятежными вопросами» бытия, он эгоистично замыкается в узкий круг личных, семейных интересов. У Штольца нет идеалов, мыслей о служении общественно-полезному делу. Обломову он говорит: «Ты заметь, что сама жизнь и труд есть цель жизни» (404). И он мечтает только об одном: «Ах, если б прожить лет двести, триста!.. сколько бы можно было переделать дела!» (403). Здесь вместо общественного деятеля перед читателем возникает образ сухого и черствого буржуазного дельца.

Узость кругозора Штольца, его полная индифферентность к общественно-полезному делу, отсутствие у него передового идеала жизни не позволили ему понять причины тоски и сомнений Ольги, оказаться ее руководителем на общественном поприще. Настоящий ответ на вопросы Ольги мог быть найден только на почве общественно-полезного служения.

<sup>25</sup> Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 33.

<sup>26</sup> Там же.

Подобные искания уже были известны русской литературе до Гончарова (роман Герцена «Кто виноват?») и будут особенно характерны для русской революционно-демократической романистики 60-х годов (роман Чернышевского «Что делать?»).

Конечно, неудовлетворенность Ольги имеет характер психологический, моральный, а не сознательно-общественный. Она инстинктивно ощущает неполноту своего счастья со Штольцем, но ее сомнения не завершились делом. В этом отношении она еще далека от Елены Стаховой, героини тургеневского романа «Накануне». И всё же Ольга уже «готова на эту борьбу, тоскует по ней и постоянно страшится, чтоб ее тихое счастье с Штольцем не превратилось во что-то, подходящее к обломовской апатии. Ясно, что она не хочет склонять голову и смиренно переживать трудные минуты, в надежде, что потом опять улыбнется жизнь. Она бросила Обломова, когда перестала в него верить; она оставит и Штольца, ежели перестанет верить в него. А это случится, ежели вопросы и сомнения не перестанут мучить ее, а он будет продолжать ей советы — принять их, как новую стихию жизни, и склонить голову. Обломовщина хороша ей знакома, она сумеет различить ее во всех видах, под всеми масками, и всегда найдет в себе столько сил, чтобы произнести над нею суд беспощадный».<sup>27</sup>

В этой оценке образа Ольги, данной Добролюбовым, не было преувеличения. По таящимся в Ольге возможностям, объективно изображенным художником, она действительно была способна найти свой собственный путь в жизни. Добролюбов и истолковал эти возможности. Развитие Ольги, ее облик, слова, поступки, мысли и чувства говорят за то, что Добролюбов верно угадал возможный дальнейший ее путь. Когда Штольц советовал ей склонить голову перед налетевшими на нее вопросами, он не предполагал, что «Ольга не знала этой логики покорности слепой судьбе» (477). Всё существо ее природы чуждо фатализму. Обломов и Штольц — антиподы, но они и родные братья по типу своего мироощущения, они оба мыслят жизнь в традиционных формах и поэтому консервативны. Ольга же смело нарушает установившиеся традиции и способна на самые смелые поступки. Поэтому именно она (а не Штольц) произносит исключительно меткие, а порою и суровые слова осуждения в адрес Обломова. У Штольца таких слов нет. Напротив, временами его следует упрекнуть в идеализации Обломова. И это не случайная тенденция в его отношениях к другу, как не случайна в нем и обломовская философия покорности. Если Петр Адуев решительно разрывает с провинциальной помещицкой Россией, то Андрей Штольц не только занят коммерческими делами, он и землевладелец. Черта эта немаловажная в подготовке будущего Тушина, деятеля, объединяющего в себе помещицьи интересы с интересами промышленными. Да и мать-дворянка хотела видеть в Андрее идеал русского барина, а не бюргера. И в этом духе она стремилась воспитать своего сына (161). Определенную связь с Обломовкой Андрей Штольц сохранил. Это обстоятельство смягчает его противоположность Обломову, многое объясняет в его отношениях к своему другу.

Итак, Ольга по своим возможностям психологически подготовлена всей логикой развития ее жизни к тому, чтобы оказаться на пороге нового духовного кризиса. Ольга способна и на разрыв со Штольцем. Положительный результат этого возможного разрыва мог быть двойким. Расставшись со Штольцем, она могла искать иную, революционную правду. И такой путь предвидел Добролюбов. Или же она могла найти спасение у Тушина — того же Штольца, но одухотворенного широкими планами преобразований, опозитивированного Гончаровым с энтузиазмом в качестве

<sup>27</sup> Там же, стр. 35.

русского Роберта Оуэна в романе «Обрыв». Борьба этих двух возможностей и конечная победа последней из них составит основу внутренней жизни Веры, героини последнего романа Гончарова.

В романе «Обломов» есть противоречивость, в нем обнаруживаются колебания романиста в оценке Обломова и Штольца. Созданная художником идейно-художественная концепция жизни еще не отличалась завершенностью, в ней были некоторые недоговоренности, неясности, что нашло свое отражение и в художественных принципах романа. Обломов и обломовщина, отчасти и Ольга (там, где она с Обломовым) воспроизведены романистом в сочных и разнообразных художественных красках, в многообразных формах самой жизни. И здесь ощущается интимная близость художника к изображаемому. Там же, где речь идет об истории жизни Штольца, его отношений к Ольге, всё меняется. Художественный показ уступает место однотонному рассказу, информации, появляется декларативность. Штолец становится рупором автора, жизненные краски в нем бледнеют. И если романист вошел во все интимные детали бытия Ильи Ильича, ввел читателя в мир его души, в его быт, повседневное существование, то, рисуя Штольца, он этого не сделал.

Гончаров в образе Штольца нашел «противоядие» Обломову. Но это противоядие не оказалось сильно действующим средством, между обоими друзьями-антиподами обнаружилась и социально-психологическая близость. По воле Гончарова Ольга не оставляет Штольца, проповедника смирения перед «мятежными вопросами». Она продолжает верить в Штольца и любить его. Но для такой веры нет решительно никаких оснований. Штолец не ответил на вопросы Ольги, и читатель перестает верить в него. Объективное изображение Штольца убеждает, что он — буржуазный делец, крайне ограниченный в своих общественных интересах. Но автор наделяет его идеальными чертами, любитесь ими. И если, как заметил Н. К. Пиксанов, «разоблачение обломовщины (Гончаровым, — Н. П.) шло в одном направлении со всей передовой, демократической русской литературой шестидесятых годов,<sup>28</sup> то выдвижение Штольца знаменовало отход в сторону, ориентацию на буржуазный либерализм».<sup>29</sup> Такая ориентация у Гончарова не победила в эпоху 40-х годов, в романе «Обыкновенная история», но она определилась в конце 50-х годов, в романе «Обломов», где, однако, она еще была осложнена известными колебаниями автора в сторону демократизма. И только в 60-е годы, в обстановке размежевания и борьбы демократизма и либерализма, Гончаров решительно определяет свою идеологическую позицию. Это нашло свое отражение в его последнем романе «Обрыв».



<sup>28</sup> Здесь роман Гончарова «Обломов» и статья Добролюбова «Что такое обломовщина?» составляют единство.

<sup>29</sup> Н. К. Пиксанов. «Обломов» Гончарова, стр. 141.

# ГЕРЦЕН

## И ПРОБЛЕМЫ РОМАНА

### ГЛАВА I

#### «КТО ВИНОВАТ?»

#### 1

Одну из самых блестящих страниц в историю романа на Западе вписали просветители XVIII века. Подготавливая умы «для приближавшейся революции»,<sup>1</sup> просветители XVIII века насытили европейский роман смелым энциклопедическим, революционным содержанием, слили в нем воедино художественное творчество и передовую философскую мысль.

Но просветители XVIII века в своей борьбе с абсолютизмом опирались на идею «естественного человека». Они считали основные свойства человеческой природы вечными и неизменными. Историю человечества они сводили, в духе господствовавшего в их эпоху философского рационализма, к борьбе «разума» с « пороками » и « предрассудками ». Кроме того, подготавливая на Западе умы к будущей революции, просветители XVIII века сами в большинстве своем еще недооценивали значение революционных средств борьбы. Они возлагали свои надежды на распространение передовых идей, на торжество разума над предрассудками, а не на революционную борьбу народных масс. Вот почему и романы просветителей XVIII века при всей своей глубине и смелости были всё же еще абстрактными и дидактическими, далекими от завоеваний позднейшего реалистического искусства XIX века, которые стали возможными лишь на основе принципиально иного, конкретно-исторического подхода к пониманию общества и человека.

Россия XIX века создала новую, глубоко оригинальную форму передовой мысли — русское революционное Просвещение, носителями которого были великие русские революционные демократы 40—60-х годов. Подобно западноевропейским просветителям XVIII века, русские революционные демократы 40—60-х годов XIX века были, по выражению В. И. Ленина, одушевлены «горячей враждой к крепостному праву и всем его порождениям».<sup>2</sup> Но при этом, в отличие от западных просветителей XVIII века, русские революционные демократы XIX века, стоявшие на высоте передовых революционных и социалистических идей своей эпохи, не были отвлеченными рационалистами, смотрящими на обще-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 19, стр. 189.

<sup>2</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 2, стр. 472.

ственную жизнь сквозь призму «вечных» законов разума и «вечной» человеческой природы. Их мышление отличалось поразительной конкретностью, близостью к жизни и борьбе народных масс, последовательным мужицким демократизмом. Отсюда — свойственное русским просветителям чувство историзма, замечательная конкретность их понимания общества и человека. Энциклопедизм интересов, глубокая философская мысль, унаследованные ими от передовых умов эпохи Просвещения XVIII века и обогащенные опытом последующего развития революционного и социалистического движения в XIX веке, соединились в идеях русских писателей-демократов XIX века с таким конкретно-историческим пониманием жизни человека и общества, с такой последовательностью и целеустремленностью, которые были чужды зарубежным просветителям XVIII века, жившим в иную эпоху, в других, менее зрелых исторических условиях.

Эти особенности мышления таких великих русских писателей-революционеров XIX века, как Герцен и Чернышевский, позволили им создать новый для их эпохи тип романа, которому трудно отыскать прямую аналогию в истории западноевропейского романа XIX века. Разумеется, западноевропейская литература и западноевропейский роман в XIX веке имели и свои яркие революционные и социалистические традиции. Достаточно назвать из числа многих имен имена Ж. Санд, Э. Джонса, Ж. Валлеса, Д. Гарибальди, чтобы вспомнить о живой и плодотворной связи, существовавшей между целой линией в истории западноевропейского романа XIX века и тогдашним революционным движением. Однако нигде эта связь в XIX веке не была такой глубокой и прочной, как в России. Вот почему и романы, созданные великими русскими революционерами XIX века, по широте охвата жизни, глубине и энергии мысли и энциклопедичности содержания значительно превосходят романы современных им западноевропейских мелкобуржуазных революционеров и социалистов, они явились одной из классических вершин в истории мирового романа. Нигде в романе XIX века передовые революционные и социалистические искания, образ революционера — демократа и социалиста — не получили столь яркого художественного воплощения, как в «Былом и думах» Герцена и в романе Чернышевского «Что делать?».

Первым романом Герцена, в котором вполне определились характерные особенности его художественного дарования, был роман «Кто виноват?». Первая часть этого романа была напечатана в 1845—1846 годах на страницах «Отечественных записок», а полное отдельное издание романа вышло в 1847 году.

Художественные принципы Герцена-романиста начали формироваться в его повестях и набросках 30-х годов. Но они вполне сложились в оригинальную и новаторскую реалистическую систему лишь в романе «Кто виноват?». Беллетристическая манера Герцена, манера художника-публициста, писателя — исследователя и мыслителя, — опирающегося на силу глубокой социальной и философской мысли. Герцен обогащает искусство слова, художественные принципы реализма достижениями науки и философии, социологии и истории. Он является в русской литературе основоположником художественно-публицистического романа, в котором наука и поэзия, художественность и публицистика слились в одно целое.

Белинский особенно подчеркивал наличие в творчестве Герцена синтеза философской мысли и художественности. В этом синтезе критик видел своеобразие писателя, силу его и преимущество перед современниками. Заслугой Герцена-беллетриста, с точки зрения Белинского, является то, что он мысль сделал агентом поэзии. Тем самым Герцен расширил

рамки искусства, открыл перед ним новые творческие возможности. Белинский отмечает, что автор «Кто виноват?» «как-то чудно умел довести ум до поэзии, мысль обратить в живые лица, плоды своей наблюдательности — в действие, исполненное драматического движения».<sup>3</sup> Белинский называет Герцена натурой по преимуществу «мыслящей и сознательной», у которой «талант и фантазия ушли в ум, оживленный и согретый, так сказать, *осердеченный* гуманистическим направлением, не привитым и не вычитанным, а присущим... натуре».<sup>4</sup> В этих словах великого критика сформулирована существенная черта оригинальности Герцена. Этой стороной своего дарования Герцен открывает путь Чернышевскому-романисту. Композиционная и сюжетная концепция романа «Кто виноват?», герценовские приемы типизации и индивидуализации представляют своего рода синтез художественного отображения жизни с научно-философским анализом общественных явлений и человеческих характеров.

Проследим же, как конкретно воплощен этот синтез в романе Герцена. Художественная структура этого романа оригинальна, она свидетельствует о смелом новаторстве писателя, прокладывающего новые пути в беллетристике. Характерна в этом отношении завязка первой части романа. Разночинец Дмитрий Круциферский занимается домашним учителем в семью отставного генерала, помещика Негрова. Сама жизнь 40-х годов подсказала Герцену ситуацию, которая позже будет разнообразно освещена романистами 50—60-х годов, в особенности Помяловским и Тургеневым. Правда, не эту симптоматичную ситуацию Герцен сделал завязкой всего романа, не она развернулась в основной конфликт, определяющий движение сюжета в целом. Герцен 40-х годов еще не мог дать такого поворота исходной ситуации своего романа. Но в ней определилась такая тенденция, которая говорит о ясно выраженном демократизме позиций писателя, об огромном значении его произведения в последующей истории русского романа. Герцен впервые столкнул в романе плебея и помещика, это столкновение он сделал художественным стержнем изображения жизни в первых главах романа. Два последующих за завязкой биографических очерка — «Биография их превосходительств» (т. е. Негровых) и «Биография Дмитрия Яковлевича» (т. е. учителя-разночинца Круциферского) — рисуют, как и глава «Житье-бытье», в плане контраста жизненные судьбы бедного молодого человека и богатого помещика.

В первой части романа «Кто виноват?» содержатся три биографических очерка (Негровы, Круциферский, Бельтовы). Характеризуя жанровые особенности романа, Белинский писал, что это «собственно не роман, а ряд биографий», «связанных между собою одною мыслию, но бесконечно разнообразных, глубоко правдивых и богатых философским значением».<sup>5</sup> Следует иметь в виду, что каждая из глав первой части романа осложнена введением в нее и других художественных биографий. Глава о Негрове включает и историю жизни его супруги Глафиры Львовны. Биография Владимира Бельтова переплетается с историей жизни его матери — Софи. Глава о Дмитрии Круциферском содержит рассказ и о судьбе его отца. В первой части романа рассказана биография Любоньки (в главах «Биография их превосходительств» и «Житье-бытье»).

Этот исключительный интерес Герцена к биографиям своих героев имеет для его творчества принципиальное значение, способствует новаторскому характеру изображения им людей и обстоятельств.

<sup>3</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 396.

<sup>4</sup> Там же, т. XII, 1956, стр. 271.

<sup>5</sup> Там же, т. X, 1956, стр. 322, 325.

Герцен повторял слова Гейне о том, что «каждый человек... есть все-ленная». Творца «Кто виноват?» волновало и захватывало как художника «зрелище развития духа под влиянием времени, обстоятельств».<sup>6</sup> В этой связи необходимо подчеркнуть исключительное значение для автора «Кто виноват?» художественных идей Лермонтова. Интерес к «истории души человеческой», к диалектике ума и чувства сближает Лермонтова и Герцена, хотя каждый из них глубоко своеобразен в понимании содержания и смысла этой истории, а также и в художественном ее раскрытии.

Внимание к биографии (собственно к автобиографии) проявилось у Герцена уже в 30-е годы.<sup>7</sup> В 40-е годы такой биографический подход к человеку стал творческим принципом Герцена-романиста,<sup>8</sup> получил глубокое философско-материалистическое, социологическое и психологическое обоснование. Герцен пытается взглянуть на человеческий характер с научно-социальной, естественноисторической и философской точек зрения. Именно этот принцип будет затем развит Салтыковым в «Губернских очерках», а затем Чернышевским в романе «Что делать?». Герцен первый создает этот принцип и обогащает им идейно-художественную концепцию русского романа, приемы изображения человеческих характеров, способы психологического анализа, типизации и индивидуализации.

Герцен признавался (в романе «Кто виноват?»), что его «ужасно занимают биографии всех встречающихся... лиц». «Кажется, будто жизнь людей обыкновенных однообразна, — это только кажется: ничего на свете нет оригинальнее и разнообразнее биографий неизвестных людей... Вот поэтому-то я нисколько не избегаю биографических отступлений: они раскрывают всю роскошь мироздания. Желаящий может пропускать эти эпизоды, но с тем вместе он пропустит и повесть» (IV, 87).

В чем же состоит идеологический и художественный смысл, условно говоря, биографического способа изображения жизни в первой части романа «Кто виноват?»? Этот принцип позволил Герцену как художнику объявить борьбу за раскрепощение личности, по-новому поставить вопрос об истории формирования человеческого характера, изобразить процесс пробуждения общественного самосознания личности, объяснить поведение человека, его отношение к миру. Предвосхищая демократическую литературу 50—60-х годов, Герцен показал, как под влиянием всей совокупности разнообразных факторов процесс формирования самосознания человеческой личности приобретает то или иное направление. Горький признал, что Герцен «смотрел на личность именно как на силу организующую, он не вырывал ее из социальной среды...».<sup>9</sup> Этот путь художника-социолога привел Герцена-романиста к глубоким антикрепостническим выводам о пагубности общественных обстоятельств своего времени, дав тем самым ответ на вопрос, поставленный в заглавии романа. С этим связан и гуманистический пафос романа «Кто виноват?». Он основывается на благородной вере его автора в прекрасную природу человека.

<sup>6</sup> А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 258. Все последующие ссылки на это издание даются в тексте. Случаи цитирования по другим изданиям оговариваются особо.

<sup>7</sup> Об этом свидетельствуют вятские автобиографические опыты и «Записки одного молодого человека». Белинский, по словам Герцена, проницательно разгадал одну из своеобразных черт его прозы: отражение личности ее творца («опыта своей души»), сливающееся с изображением действительности. Говоря о «Былом и думам», Герцен писал: «Это — мой настоящий genre, и Белинский угадал это в 1839 году» (А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем, т. XVI, ГИЗ, Пгр., 1920, стр. 566).

<sup>8</sup> Верен был Герцен этому принципу и позже, когда создавал «Былое и думы» («отражение истории в человеке, случайно попавшемся на ее дороге»; X, 9).

<sup>9</sup> М. Горький. История русской литературы. Гослитиздат, М., 1939, стр. 254.

Даже говоря о самом уродливом и омерзительном человеке, Герцен всегда находит по отношению к нему слова снисхождения, стремясь объяснить, почему он стал таким. О Негровых он говорит, что они были «бессознательно грубы» (43). О развратном аристократе-бездельнике, каким был отец Бельтова, автор замечает: «Со всем этим нельзя сказать, чтоб он был решительно пропащий человек, . . . грязь не вовсе приросла к нему» (79). И последующая история его отношений с Софи подтверждает это предположение автора. Она узнала «страстное раскаяние» этого человека, узнала в нем «благородную натуру из-за грязи» (86). Но этот гуманистический пафос омрачается признанием, что природа человека искажается крепостническими условиями жизни, господствующими общественными понятиями, уродливыми отношениями людей. Такая тенденция романа «Кто виноват?», вытекающая из существа его художественной методологии, делала этот роман особенно близким последующим писателям русской революционной демократии. Белинский первый указал не только на жанровое своеобразие «Кто виноват?», но и показал, к чему оно вело автора. «Выводимые им (Герценом, — *Н. П.*) на сцену лица, — писал критик, — люди не злые, даже большею частью добрые, которые мучат и преследуют самих себя и других чаще с хорошими, нежели с дурными намерениями,<sup>10</sup> больше по невежеству, нежели по злости. Даже те из его лиц, которые отталкивают от себя низостью чувств и гадостью поступков, представляются автором больше как жертвы их собственного невежества и той среды, в которой они живут, нежели их злой натуры».<sup>11</sup>

Характерно, что эти слова Белинского перекликаются с одним из основных положений Чернышевского (о необходимости «изменить. . . обстоятельства» для того, чтобы изменились характеры), высказанным в статье о «Губернских очерках».<sup>12</sup> Роман «Кто виноват?» открывал путь и «Губернским очеркам» Салтыкова, и «Что делать?» Чернышевского (Розальские и их «философия жизни»), и демократической беллетристике 60-х годов.

Человеку по его натуре, по мнению Герцена, свойственно стремление к добру. Он всегда наделен, в той или другой мере, положительными качествами, но окружающая уродливая социальная жизнь губит красоту человеческой души. О лекаре Круциферском Герцен пишет, что «природа одарила его богатым запасом сил и здоровья». Но жизнь Круциферского «была постоянной битвою со всевозможными нуждами и лишениями». «Не бурные порывы, не страсти, не грозные перевороты источили это тело и придали ему вид преждевременной дряхлости, а непрерывная, тяжелая, мелкая, оскорбительная борьба с нуждою, дума о завтрашнем дне, жизнь, проведенная в недостатках и заботах. В этих жизненных сферах общественной жизни душа вянет, сохнет в вечном беспокойстве, забывает о том, что у нее есть крылья, и, вечно наклоненная к земле, не подымает взора к солнцу» (29).

Человеческое не чуждо, по Герцену, даже грубому, невежественному помещику-крепостнику Негрову. Герцен при обрисовке Негрова показывает не только низость его чувств и поступков, писатель видит и то, что «жизнь задавила в нем не одну возможность» (15). По лицу Любоньки (его дочери) можно было понять, «что в Негрове могли быть хорошие возможности, задавленные жизнью и погубленные ею; ее лицо было объяснением лица Алексея Абрамовича: человек, глядя на нее, примирялся с ним» (43). Молодая супруга Негрова, Глафира Львовна, также

<sup>10</sup> Вспомним хотя бы отношение матери к Вове или Глафиры Львовны к Любоньке.

<sup>11</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, стр. 325.

<sup>12</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, Гослитиздат, М., 1948, стр. 279; ср. стр. 273.



имела некоторые идеалы, благородные мысли, возвышенные стремления. В минуту восторга она была способна вполне искренно и без тщеславия совершить доброе дело. Герцен прослеживает, как и под влиянием каких причин произошло постепенное опошление его героев-помещиков, наступила гибель лекаря-разночинца, возникла трагедия Любоньки, Бельтова, Дмитрия Круциферского. Здесь на помощь Герцену-художнику пришел Герцен-социолог и Герцен-мыслитель.

Художественное изображение жизни у Герцена дополняется научно-философскими размышлениями, которые являются его естественным продолжением. Герцен-романист любит ставить вопросы и отвечать на них. Язык понятий у него сочетается с языком образов. У писателя обнаруживается характерное для демократической романистики стремление к слиянию элементов научной, публицистической и художественной речи. Художник поражает неожиданностью и многообразием переходов из одной языковой сферы в другую. То он вводит читателя в область своей философски сформулированной мысли, то мимоходом бросит крылатую фразу и насмежит комическим сравнением, гротескной сценкой или остротой, то вдруг вновь перенесет в сферу серьезных размышлений и воспоминаний, то захватит взволнованной лиричностью и страстностью. В этих постоянных переходах есть определенная закономерность. Патетический и лирический элементы стиля Герцена (их можно назвать романтическим его началом) преобладают там, где автор говорит от себя или же рисует возвышенных, поэтических героев (Любонька, Дмитрий, Владимир, Жозеф). Быт Негровых требовал иных красок, других языковых средств. Здесь преобладают изобразительные и выразительные средства, создающие комическую или сатирическую оценку.

Художественные биографии в составе «Кто виноват?» также стилистически разноплановы, многообразны по своим жанровым признакам. В одном случае автор дает биографию в форме «физиологического» очерка. И это позволяет писателю войти во все детали жизни Софи в петербургских углах (81—84). Биография Бельтова — художественный трактат по вопросам воспитания и поведения, а в рассказе о Любоньке большое значение имеет дневник, исповедь героини, ее размышления над жизнью. Напротив, там, где речь идет о Негровых, там нет философичности и лирических раздумий — здесь господствуют бытовые сценки, проинкнутые комизмом.

Биографические очерки первой части романа Герцена проникнуты органическим слиянием художественности и публицистики, поэтического воспроизведения жизни и ее научного анализа. А. В. Луначарский в статье «А. И. Герцен и люди сороковых годов» метко сказал: «беллетристика (Герцена, — *Н. П.*) освещена ярким огнем публицистики».<sup>13</sup> Герцен изображает и тут же оценивает изображаемое, судит его, выносит ему приговор. Оказывается, что принадлежность Негровых к паразитическому сословию крепостников подавляет в них то хорошее, что им было, хотя и не в большой доле, дано природой. Негров вел «однообразную, пустую, скучную жизнь» (16). Он не привык «решительно ни к какого рода делам» и оказался на уровне животного (16). В художественное изображение помещичьего бытия Негрова (здесь прямая сатира сочетается с юмором, иронической и комической издевкой) вплетаются авторская оценка этого бытия, философско-этическое обобщение. «Совершенное отсутствие, — говорит автор, — всякой определенной деятельности невыносимо для человека. Животное полагает, что всё его дело — жить, а человек жизнь принимает только за возможность что-нибудь сделать» (17). Негров как раз этого-то и не знал, не мог знать. Нравственная и физическая де-

<sup>13</sup> А. В. Луначарский. Статьи о литературе. Гослитиздат, М., 1957, стр. 155.

градация супругов Негровых изображена как естественный процесс. Процесс этот не осознается, не замечается ими (как и героями Гоголя из «Мертвых душ»), не вызывает в них протеста и сопротивления. Негровы вполне удовлетворены своей жизнью, обычаями своей среды, они живут, не задумываясь над жизнью. Их не мучит совесть и не терзает разлад чувств. Но тем ужаснее этот неосознанный процесс деградации человеческой личности, тем сильнее, значительнее критическая, антикрепостническая направленность герценовского романа. Здесь Герцен развивает «взрывчатую» силу «Мертвых душ» Гоголя.

В тех же условиях, что и характеры Негровых, но совершенно иначе формируется характер Любоньки. Если Глафира Львовна «по несчастию» «не принадлежала к тем натурам, которые развиваются от внешнего гнета» (24), то Любонька принадлежала именно к числу таких людей. Герцен показал не только то, как среда убивает человека (старик Круциферский), искажает его человеческую природу (Негров), но и как она может закалить характер человека, вызвать в нем сопротивление и отвлечение, заставить искать высшие, идеальные отношения и интересы. Такова Любонька. Герцен входит во все детали формирования ее характера.

В истории русского романа XIX века Герцен, как заметил Горький, впервые занялся исследованием «внутреннего мира женщины».<sup>14</sup> И здесь он по-своему, оригинально развил традиции Пушкина, творца образа Татьяны Лариной. Средствами художника и социолога-исследователя романист проникает в своеобразие обстоятельств жизни Любоньки. Она — побочная дочь Негрова (мать ее была крестьянка), и Любонька могла бы попасть в людскую. Тогда ее судьба, ее жизненный путь сложились бы в соответствии с этим положением. Понятия ее были бы тесны, душа спала бы непробудным сном. Если бы она со временем и узнала о тайне своего рождения, то это не имело бы на нее особого влияния. Она вышла бы замуж за купца и была бы вполне счастлива. Но Любонька попала в помещицью гостиную, воспитывалась вместе с дочерью Негрова, тайна ее рождения была всем известна, на этой почве возникли оскорбления и притеснения, созрело ощущение нелепости своего положения, осознание протivoестественности своих отношений с отцом и матерью. Всё это способствовало развитию духа Любоньки, ставило героиню в драматические отношения с окружающими. Исключительное, индивидуальное в положении героини, в ее духовных задатках (от природы она была одарена энергией и силой, обладала скрытно-пламенной натурой) дают возможность автору развернуть на судьбе Любоньки типическую, обобщающую картину формирования человеческой личности в условиях крепостнического общества, а затем показать и трагедию Любоньки. Комментируя эту картину, Герцен подчеркнул, что «бесплодность среды», окружающей Любоньку, «пошлые обстоятельства, в которых она находилась», нравственные страдания, переносимые ею в силу своего двусмысленного положения между гостиной (где жил отец-помещик) и людской (где жила мать, крепостная крестьянка), «способствовали усилению мощного роста» героини (46).

Герцен ставит вопрос: как это могло случиться? И отвечает: «Эта тайна женской души» (46). Однако сам Герцен в романе «Кто виноват?» и в повести «Сорока-воровка» раскрыл реальное содержание этой тайны превращения слабой женщины в сильную. Женщина испытывает наибольший гнет и в семье, и в обществе. Но с тем большей силой у нее может возникнуть и возникает способность к сопротивлению окружающим обстоятельствам. Герцен показал, как Любонька «побеждает внешнее

<sup>14</sup> М. Горький. История русской литературы, стр. 168.

внутренним благородством» (47), как она стала чувствовать и понимать такие вещи, о которых «добрые люди часто не догадываются до гробовой доски» (47).

Отвращение к быту Негровых, разобщение с ним заставляет ее искать иных интересов (чтение), она тянется к простому трудовому народу, она сравнивает жизнь народа с жизнью помещиков, ставит перед собой тревожные вопросы и пытается ответить на них (ведение дневника). В высшей степени характерна одна из записей в дневнике Любоньки (48—49). Дневниковые исповеди Любоньки свидетельствуют, что ее характер во многом складывается под воздействием народной жизни, народной ответственности, в процессе живого общения с народом (и с природой). Это составляет источник особой силы и поэтичности Любоньки, внутреннего демократизма ее духовного облика. Образ Круциферской овеян лиризмом, авторской симпатией. Романист, как мы увидим далее, ставит свою героиню очень высоко, выше и Дмитрия Круциферского, и Владимира Бельтова, он указывает на незаурядную душевную красоту этой женщины. Образ Любоньки доказывает читателю, что в жизни зреет такое поколение, которое не примет окружающей действительности, не уйдет в личные интересы, а будет настойчиво искать выхода из этой действительности, будет мучиться и страдать, бороться и мечтать.

В каприйских лекциях о русской литературе Горький отметил, что Герцен «первый резко поставил вопрос о положении женщины в своем романе „Кто виноват?“. Это его идеи развивали впоследствии Тургенев, Авдеев, Марко Вовчок и др.»<sup>15</sup> Следует добавить к этому, что в образе Любоньки Круциферской есть черты, которые сближают ее с героинями Чернышевского, Слепцова и других авторов романов о «новых людях» 60—70-х годов.

Герцен-романист впервые создал и художественную биографию разночинца. В сфере этой жизни действуют иные факторы, формирующие личность, ведут они и к другим результатам. Трагическая, оскорбительная и унижительная для человека битва со всевозможными нуждами и лишениями, затворническая студенческая жизнь сформировали своеобразный характер Дмитрия Круциферского. У него возникло отвращение к действительной жизни, неприязненной и чуждой ему. Этому способствовал и кроткий от природы характер Дмитрия («натура нежная и любящая... , натура женская и поддающаяся»; 156). В том же направлении действовала и непосредственная гимназическая среда. Изображение общих условий жизни русского разночинца Герцен сочетает с указанием и на особые обстоятельства, в которых оказался Круциферский — учитель гимназии (обленившиеся, огрубевшие, опустившиеся учителя).

Круциферский и «не думал вступить в борьбу с действительностью, он отступал от ее напора, он просил только оставить его в покое...» (157). Простосердечие, чистота Дмитрия сбивались на неопытность, он не знал жизни, боялся ее, отраду и успокоение он находил в мире мечтаний, в них он убегал и от людей, и от обстоятельств; он хотел служить науке, но не жизни. С этим связан и весь характер его любви к Любоньке — «все корни его бытия были в ней» (157), в этой любви. Это, как увидим далее, объяснит и содержание трагедии Круциферского. Понимая всю слабость своего героя, его бессилие перед лицом жизни, Герцен, однако, с внутренней симпатией, с сердечной теплотой рисует Круциферского и с грустным юмором говорит о его сентиментальности и пассивности. Здесь читатель не встретит ни одной иронической нотки, тем более прямого осуждения. Это говорит, как и в иных случаях (при изображении Любоньки, Крупова), о демократизме писателя.

<sup>15</sup> Там же, стр. 206.

Наконец, Герцен дал и художественную биографию Бельтова. Внутренний принцип этой биографии тот же, что и в других биографических очерках. Она раскрывает социальную обусловленность характера Бельтова, рисует всю совокупность общественных и природных факторов, сформировавших личность героя, его миропонимание и самопознание, факторов, определивших его отношение к людям и обществу. В биографии Бельтова, как и в биографии Любоньки, автор указывает на исключительное и индивидуальное (история Софи — его матери из крепостных; беспутная жизнь отца, соблазвившего его мать, но затем страстно раскашавшегося; образ отщепенца-дяди; затем воспитание у «безумца» из Швейцарии; кратковременная служба и затянувшиеся скитания по чужим странам). Необычное и индивидуальное в истории Владимира Бельтова и его окружения вело автора к типическому изображению формирования его болезненно-противоречивого характера, его конфликта с действительностью, его общественной и личной трагедии.

Бельтов, в отличие от героев-разночинцев, Круциферского или Крупова, не испытал «ярма» жизни (92), материального гнета ее; он не знал, что такое борьба за каждый день своего существования. Устами Крупова Герцен во второй части романа с иронией указывает на помещичью природу идеалистического миросозерцания и жизненного поведения Бельтова. «Понимаю, — говорит Крупов Бельтову, — вам жизнь надоела от праздности, — ничего не делать, должно быть, очень скучно; вы, как все богатые люди, не привыкли к труду. Дай вам судьба определенное занятие, да отними она у вас Белое Поле, вы бы стали работать, положим, для себя, из хлеба, а польза-то вышла бы для других...» (155).

Автор вполне согласен с этим мнением доктора Крупова. Весь очерк жизни Бельтова, до приезда его на губернские выборы, проникнут авторской иронией. Большое внимание в этом очерке Герцен уделяет «отшельническому» воспитанию Владимира, как одному из источников формирования его характера. Подобное воспитание могло возникнуть в среде, где не знали нужды и труда, где не было необходимости бороться за жизнь. Отрыв Дмитрия от жизни, его сентиментальный романтизм возник на почве испуга перед ней слабого человека, его бессильного и бесплодного отвращения к окружающей пошлости. Разночинец Дмитрий испытал горькие, унижительные столкновения с действительностью, он же знал, что такое подневольный труд и зависимость личности от прихотей сильных мира сего. Но он всего этого боялся и создал себе другой, идеальный мир, в котором и жил. Психология аристократа Владимира Бельтова сложилась иначе, по-иному она и освещена автором. Здесь главное не испуг перед страданиями, испытанными от соприкосновения с действительной жизнью, не романтизм бессильного пленника пошлой среды, а поведение, миросозерцание, психология человека, который общественными условиями с детства освобожден от неизбежной необходимости соприкоснуться с реальной жизнью. «Нужда не воспитала его по-нашему», — говорит доктор Крупов (132). К этому освобождению Владимира от тягот жизни стремились и мать Бельтова, и его воспитатель Жозеф. Они, говорит романист, «сделали всё, чтоб он не понимал действительности; они рачительно завесили от него что делается на сером свете и вместо горького посвящения в жизнь передали ему блестящие идеалы...» (92). И здесь сразу же проявляется сила авторской иронии в освещении Бельтова. Мать-крестьянка Бельтова (Софи) много испытала в своей ужасной судьбе, а мечтатель женевец был бедным и скромным ученым, всегда готовым на труд и лишения, во имя интересов и счастья других. Выразительная параллель между Владимиром и его воспитателями с самого начала повести о Бельтове сообщает этому образу иронические тона. Взрыв этой иронии особенно осязателен в другой параллели очерка о Влади-

мире Бельтове — она завершает и оценивает первый неудачный акт в краткой истории отношений героя и практической жизни. Речь идет о сравнении столоначальника Осипа Евсеича и Владимира Бельтова. Конечно, у столоначальника не было того широкого умственного кругозора, который отличал Бельтова. Но с точки зрения знания практической жизни, верного такта поведения он не идет ни в какое сравнение с Бельтовым. Этот человек, говорит автор, «всего лучше мог служить доказательством, что не дальние путешествия, не университетские лекции, не широкий круг деятельности образуют человека». Осип Евсеич узнал жизнь благодаря повседневному личному опыту, ему «не мешали ни науки, ни чтение, ни фразы, ни несбыточные теории, которыми мы из книг развращаем наше воображение, ни блеск светской жизни, ни поэтические фантазии» (99). Поэтому Осип Евсеич быстро разгадал характер Бельтова, у которого из дела выходил роман, предсказал, что его служебное поприще будет недолгим. Вся эта история иллюстрирует мысль Герцена о том, что воспитание должно быть «климатологическим», что главное в нем — «приспособление молодого ума к окружающему» (90). Ни мать, ни Жозеф не могли дать Владимиру такого воспитания: «... вместо того, чтоб вести на рынок и показать жадную нестройность толпы, мечущейся за деньгами, они привели его на прекрасный балет и уверили ребенка, что эта грация, что это музыкальное сочетание движений с звуками — обыкновенная жизнь...» (92).

Завершая очерк о Бельтове, Герцен показывает, как его увлечения медициной, живописью, любовью, странствия по чужим странам кончились ничем. Здесь тоже разбросаны колкие иронические замечания автора: «... костюм пролетария (живописца, — *Н. П.*) ему спил аристократ-портной» (105); «его мать... поехала в Белое Поле поправлять бреши, сделанные векселями» влюбленного сына (107) и т. д.

Этим очерком о безрезультатной жизни Бельтова оканчивается первая часть романа. Она глубоко своеобразна, в ней писатель выступает художником-новатором. Он не соблюдает классической формы романа, а нарушает ее. В романе Герцена нет главного героя, как нет и сквозного развивающегося действия, того целостного сюжета, который вовлекает всех действующих лиц в единый и многосторонний конфликт. Но в романе Герцена есть своеобразно выраженные целостность и единство. Вошедшие в первую часть романа «Кто виноват?» художественные биографии составляют целостную совокупность, они проникнуты единством материалистического и социологического подхода к человеческому характеру, единым принципом в понимании и объяснении его природы. Это проблемное, философское единство биографических глав скрепляется и единым гуманистическим пафосом. Каждый очерк в романе — звено в общем потоке жизни, часть единой картины, рисующей историю личности в условиях крепостничества. Индивидуальная, частная биография в романе Герцена переходит в биографию неразумно живущего общества, что и составляет главный предмет общественно-психологического романа критического реализма.

## 2

Вторая часть романа «Кто виноват?» имеет иную структуру. Здесь перед читателем уже не биографические очерки, в которых дан анализ социальных, бытовых и психологических обстоятельств формирования человеческих характеров. Из этого конкретного, житейского плана герои как бы переносятся в интеллектуальную сферу, в область внутренней, духовной жизни, более общих социальных, философских и этических проблем, а потому они теряют свою прежнюю бытовую окраску. Речь, конечно, идет о господствующей тенденции второй части романа. Ибо и

в этой части также есть превосходные художественные типы, жанровые картинки, сатирические зарисовки (описание города, картина семейного счастья Круциферских, житие дубасовского уездного предводителя Карпа Кондратьича, гимназических учителей).<sup>16</sup> Но теперь всё это имеет второстепенное значение, является как бы беллетристическим комментарием к тому главному, что занимает автора. При этом следует иметь в виду, что и эти бытовые эпизоды даны в более обобщенном плане. Художественный синтез, столь характерный для Герцена, во второй части романа проявляется с большей силой, чем в его первых главах. В этом плане интересно сравнить описания житья-бытья Негровых (первая часть) и Карпа Кондратьича (вторая часть). В первом случае Герцен действует методом художественного анализа, проникающего в мелочи бытия, во втором — методом художественного синтеза, проясняющего общий смысл жизни.

Во второй части «Кто виноват?» расположены очень важные, обобщающие сюжетные звенья романа, характеризующие жизнь в целом, оценивающие ее с точки зрения определенного идеала, объясняющие общественный смысл той трагедии, в которой оказались Бельтов, Любонька и Дмитрий Круциферский. Открывается эта часть обобщающей социально-сатирической картиной города NN, в котором после возвращения из-за границы оказался Бельтов. При этом картина города дана через восприятие героя. Во второй части романа всё повернуто к герою-дворянину, он находится в центре.

Роман из совокупности очерков о разных лицах превращается в целостную повесть о духовно выдающейся личности, о ее столкновении с российской действительностью.

Характерны составные элементы начальной картины «прелестного вида» города, открывшегося глазам Бельтова. На первом плане — казенная губернская Россия. Каланча, полицейский солдат, собор, желтое здание присутственных мест, церкви, дом губернатора, обывательские дома, гостинный двор. Затем сонная улица, грязные бабы, спящий старик-купец, пробежавшие сидельцы, квартальный надзиратель с бумагой, коляска, напоминающая тыкву. Но Бельтов (и Герцен) видит и другую Россию. Вдруг «раздалась лихая русская песня, и через минуту трое бурлаков . . . вышли обнявшись на улицу». Явился «будочник с палочкой в руках, и песня, разбудившая на минуту скучную дремоту, разом подрезанная, остановилась. . . , почтенный блюститель тишины гордо отправился под арку, как паук, возвращающийся в темный угол, закусивши мушиными мозгами. Тут тишина еще более водворилась. . .» (IV, 117).

Нарисовав эту картину, слившуюся с внутренним миром Бельтова, Герцен затем (сразу же после появления бурлаков) говорит и о чувствах своего героя: «Бельтов поглядел — и ему сделалось страшно, его давило чугуной плитой, ему явным образом неоставало воздуха для дыхания. . . Он. . . вышел на улицу» (117). И опять картины города: «Та же пустота везде», «изнуренная работница с коромыслом», «толстой и приветливой наружности поп», «поджарые подъячие», «толстый советник», «две толстые купчихи», возвращающиеся из бани (117, 118). И вновь Герцен обращается к внутреннему миру героя, раскрывая его в единстве с окружающей городской жизнью. Бельтову тягостна тишина города NN. Он вспоминает простор и поэтическую тишину поля и моря, шумные, кипящие народом улицы других городков — там всё возвышалось, наполняло благочестием или звало к деятельности, а здесь, в городе NN, «всё давит», «тесно, мелко, кругом жалкие строения». И после этого идет

<sup>16</sup> В первой же части романа превосходно раскрыт внутренний мир женщины — Любоньки.

краткая, но существенная авторская оценка Бельтова: «Бедная жертва века, полного сомнением, не в NN тебе сыскать покой!» (118).

Бельтов знакомится с жизнью города, с предстателями той общественной среды, в которой он собирался действовать (118). Все они «слились в одно фантастическое лицо какого-то колоссального чиновника, насупившего брови, неречистого, уклончивого, но который постоит за себя». «Бельтов увидел, что ему не совладать с этим Голиафом...» (120).

Завершается первая глава второй части романа авторской оценкой Бельтова и характеристикой тех отношений, в которых он оказался с NN-ским чиновно-дворянским обществом. Бельтов, говорит автор, «нажил и прожил бездну, но не установился». При встрече с действительностью он «снова струсил перед ней», как и во время петербургской службы. Герою не доставало «практического смысла», «он был слишком разобщен с миром». Герцен вновь, как и в первой части романа, указывает и на причину этого. Жозеф «сделал из него человека вообще» (120). Узкий университетский кружок также держал Бельтова в кругу идей, чуждых среде, в которой ему предстояло жить в будущем. И когда Бельтов вышел в жизнь, то оказался в совершенно неизвестной ему стране. Не привлекла его и жизнь в чужих краях. «Гонимый тоскою по деятельности», Бельтов решил «служить по выборам» в городе NN (121). Но он был до того «ошеломлен» «языком», «манерами», «образом мысли» городского общества, что готов был «без боя отказаться от своего намерения» (121). Герцен согласен с теми, кто считает, что «Бельтов во многом виноват» сам в своем разобщении с жизнью. Но вместе с тем автор учитывает и мнение тех, кто думает, «что есть за людьми вины лучше всякой правоты» (122).

NN-ское общество возненавидело Бельтова. Герцен раскрывает наиболее глубокие источники этой вражды. Беда Бельтова не только в том, что он был неправильно, в отрыве от жизни, воспитан и остался духовно несовершеннолетним. И не в том только была беда Бельтова, что его существование было обеспечено трудами крепостных и заботами маменьки-помещицы. Это, конечно, делает Бельтова слабым, беспомощным перед лицом суровой действительности. Но теперь, во второй части романа, Герцен расширяет изображение источников происхождения характера «лишнего человека». Субъективная вина Бельтова отходит в романе на задний план, а на первый план выдвигается то «внешнее препятствие», которое заставляло героя «бросаться из угла в угол» и о которое разбивалось его стремление к «социальной деятельности».<sup>17</sup> Это придает Бельтову иное освещение, позволяет автору раскрыть с новой стороны свое отношение к герою. Герцен и во второй части романа (это очевидно в первых ее главах) не свободен от иронического отношения к своему герою. Особенно сильна ирония в словах доктора Крупова, эпизодического лица в первой части «Кто виноват?», но лица очень важного в идейно-художественной концепции второй части романа.<sup>18</sup> Ирония доктора в отношении Бельтова не опровергается ни автором, ни логикой сюжета. Но эта ирония сочетается с любовью к Бельтову, с пониманием объективных источников его страдания. Горький пронизательно заметил, что «за иронией автора кроется хорошее, глубокое понимание причин, почему его герой именно таков, а не лучше и не хуже». Автор стоит выше своего героя, он подходит к нему со стороны, как судья, он «знает и чувствует гораздо больше, чем может чувствовать его герой».<sup>19</sup>

<sup>17</sup> А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем, т. XV, 1920, стр. 208.

<sup>18</sup> Следует отметить, что при анализе романа образ Крупова часто почему-то не рассматривается.

<sup>19</sup> М. Горький. История русской литературы, стр. 166

Решающее в страданиях Бельтова, в его болезни духа — его трагически безысходный конфликт с NN-ским обществом. Герцен подчеркивает типичность этого общества для всей чиновно-помещичьей России: если бы в этом обществе оказался Чичиков, то «полицеймейстер сделал бы для него попойку», а все остальные стали бы «плясать около него» и называть его «мамочкой» (122). Так обнаружилось бы полное родство между Павлом Ивановичем и NN-ским обществом. Не то Бельтов. Человек, который ушел в отставку в самом начале своего служебного поприща, «любивший всё то, что эти господа терпеть не могут, читавший вредные книжонки», «скиталец по Европе, чужой дома, чужой и на чужбине, аристократический по изяществу манер и человек XIX века по убеждениям» (122), — такой человек не мог быть принят обществом помещиков и чиновников. «Он не мог войти в их интересы, ни они — в его, и они его ненавидели, поняв чувством, что Бельтов — протест, какое-то обличение их жизни, какое-то возражение на весь порядок ее» (123).

В истории русского романа Герцен впервые с художественно-психологической убедительностью вскрыл социальную природу и общественное положение «лишнего человека». Он показал, что Бельтов — порождение и в то же время жертва феодально-крепостнической действительности, так как ему нет выхода в обществе, принимающем Чичикова за родного. Герцен видит и широко изображает в их единстве две стороны трагической истории Бельтова, он показывает, как личное, своеобразное и особенное в герое перерастает в общественное, социальное. Мы уже говорили, что в индивидуальном облике Бельтова много своеобразного и резко особенного, что проявляется и в его отношениях с обществом, и в его «человеческой», «братственной симпатии к Любоньке Круциферской. Это возвышает Бельтова над пошлой средой, ставит в драматические и трагические отношения с обществом, что ведет читателя к уяснению общих черт крепостнического общества. При показе Бельтова Герцен вновь обращается к своему излюбленному методу художественного изображения. Его индивидуальное своеобразие писатель использует в своей атаке на действительность. Так, личная история героя вливается в широкий поток жизни общества, индивидуальное открывает художнику путь к постижению всеобщего, повествование о судьбе «лишнего человека» превращается в памфлет против среды.

Конфликт Бельтова с NN-ским обществом, смысл которого художественно-публицистически раскрыт писателем в первой главе второй части романа, предсказывает будущую судьбу героя, является истоком всей последующей его трагической участи.

Вторая глава посвящена счастью освобождения (из дома Негровых) супругов Круциферских, счастью их семейной жизни. Эта глава также написана обобщенно, методом художественно-публицистического синтеза, при котором поэтическое изображение и прямая авторская оценка сливаются в единое целое. В главе существенна любовно-дружеская дискуссия Крупова с Круциферскими. Она изображена Герценом с сердечной теплотой, лирически. Речь идет в этой дискуссии о семье, о личности и обществе, о счастье в настоящем и страхе перед неведомым будущим, об идеалистах, развращающих себя фантазиями, и о людях, любящих землю, материю. И страхи мнительного Круциферского за свое счастье и осуждение Круповым семейного эгоизма во имя полной свободы личности и ее служения интересам окружающих соотнесены с будущей семейной катастрофой Круциферских, помогают в дальнейшем уяснении ее смысла.

Контрастно по отношению к жизни Круциферских в третьей главе изображен семейный быт помещичьей семьи Карпа Кондратьича. Художественное воспроизведение этой жизни проникнуто юмором. Но это не юмор Гоголя. В нем есть черты, делающие его социально более острым.



Сфера детализированного быта, психологических мелочей, подробностей обстановки и портретных зарисовок, где был особенно силен талант Гоголя, служит Герцену лишь основанием, поводом, средством при создании общей картины, раскрывающей социальные отношения помещика и крестьянина. В психологической и бытовой детали социальная атмосфера чувствуется у Герцена непосредственно и постоянно: «...вне дома, т. е. на конюшне и на гумне. Карп Кондратьич вел войну, был полководцем и наносил врагу наибольшее число ударов...»; «...в зале своей, напротив, Карп Кондратьич находил рыхлые объятия верной супруги и милое чело дочери для поцелуя; он снимал с себя тяжелый панцирь помещичьих забот и становился не то чтобы добрым человеком, а добрым Карпом Кондратьичем». «Жена его находилась вовсе не в таком положении; она лет двадцать вела маленькую партизанскую войну в стенах дома, редко делая небольшие вылазки за крестьянскими куриными яйцами и тальками; деятельная перестрелка с горничными, поваром и буфетчиком поддерживала ее в беспрестанно раздраженном состоянии...». «...у Марии Степановны лица нет, и правая ручка как-то очень красна, почти так же, как левая щека у Терешки» (135, 140).

Помещичье-крепостническая сущность бытия Карпа Кондратьича и Марии Степановны проникла и в их семейные отношения, она определила взгляд этих супругов на любовь и брак, на воспитание их дочери Вавы, их отношение к людям. Такова среда, в которой родилась черная сплетня о Бельтове и Круциферской. В этом — скрытая связь самостоятельной, как представляется первоначально, третьей главы с общим развитием сюжета второй части романа в целом.

В четвертой главе автор вновь обращается к Бельтову. Последнего терзает хандра, он читает «Дон-Жуана» и английскую брошюру об Адаме Смите. Главное в этом звене романа — письмо из Женевы о смерти Жозефа и вызванные этим сообщением самоуничжительные размышления Бельтова о всей своей прошедшей жизни. В психологическом самоанализе Бельтов глубок и неумолим к себе. Здесь по-прежнему сказывается авторская ирония, но теперь она передается писателем своему герою. И тем убедительнее звучит его саморазвенчание. Старик Жозеф говорил: «Какой бы человек мог из него выйти» (151), а «вышел праздный турист» (153). «Он сравнивал себя тогдашнего и себя настоящего; ничего не было общего... Тот — полный упований..., и *этой*, уступивший внешним обстоятельствам, без надежд, ищущий чего-нибудь для развлечения». Впереди ждет «одна серая мгла», «всё кончилось праздностью и одиночеством» (152—153). Этот самоанализ переходит затем в исповедь перед Круциферским: «я — бесполезный человек» (154).

Таким входит Бельтов в дом Круциферских. Герцен выясняет нравственный и психологический смысл складывающихся отношений Бельтова, Любви и Дмитрия Круциферских. В этой связи автор дает итоговые оценки характерам Дмитрия и его жены, их семейной жизни, их духовным интересам: «...тихим ручьем журчала жизнь наших приятелей, когда вдруг взойшло в нее лицо совсем иного закала, лицо чрезвычайно деятельное внутри, раскрытое всем современным вопросам, энциклопедическое, одаренное смелым и резким мышлением. Круциферский невольно покорился энергической сущности нового приятеля; зато Бельтов, с своей стороны, далеко не остался изъят от влияния жены Круциферского» (158).

Вначале «Бельтов вздумал пококетничать с Круциферской», но «тотчас оставил пошлое ухаживание», «другое отношение, более человеческое, быстро сблизило Круциферскую с Бельтовым» (159). Во взаимной симпатии Любоньки и Бельтова Герцен видит «факт братственного развития в двух лицах» (160). Горький отметил, что «Печорин и

Онегин заняты исключительно вопросами о женщине, как о любовнице. герои Герцена говорят уже о другом... Бельтовы смотрят на женщину уже не как только на источник наслаждения... требуют от нее силы, ума, помощи».<sup>20</sup>

В четвертой главе, помимо самоанализа Бельтова и исповеди перед Круповым, важна вызванная воспоминаниями о Жозефе исповедь Бельтова перед Круциферской. Бельтов по-прежнему неумолим к себе: «Моя жизнь не удалась, по боку ее. Я точно герой наших народных сказок... ходил по всем распутьям и кричал: „Есть ли в поле жив человек?“ Но жив человек не откликался... мое несчастье!.. А один в поле не ратник... Я и ушел с поля...» (166).

Круциферская, натура энергичная и одаренная, непосредственная и чуткая, быстро поняла (лучше, нежели Крупов), что обстоятельства, «долго сгнетая эту светлую натуру (Бельтова, — *Н. П.*), насильственно втеснили ей мрачные элементы и что они разъедают ее по несродности» (167). Поняв это, Круциферская, сама многое испытавшая и передумавшая в доме Негрова, не могла смотреть на Бельтова без глубокого участия, без симпатии. Глава завершается полупризнанием Бельтова в том, что его может спасти встреча с «особенной женщиной» (168).

Следующая, пятая глава является кульминационным моментом в развитии сюжета второй части романа. Здесь происходит открытое объяснение Бельтова и Круциферской, затем рассказывается о болезни героини. Существенны в этой главе дневниковые записи Круциферской о своих нравственных муках и стремлении понять смысл своей любви к Дмитрию и к Бельтову. На этом автор готов закончить свою повесть. Читатель уже получил возможность ответить на вопрос: «кто виноват?» (188). Но некоторые подробности, характеризующие собственно развязку сюжета, писатель считает необходимым сообщить читателю, чтобы придать своему роману полную завершенность. Он характеризует страдания Круциферского. Изображение их начато в конце пятой главы и продолжено в шестой (попойка у учителя Медузина). Здесь наступает развязка романа. Крупов требует от Бельтова объяснить, почему он разрушает счастье семьи Круциферских, зачем он губит любимую женщину. В новой исповеди перед Круповым Бельтов ставится автором очень высоко. Ирония, сопутствовавшая предшествующим эпизодам, рисовавшим героя, исчезает. Бельтов предстает перед нами цельной и сильной натурой, истинно страдающим, не знающим выхода, благородным, понимающим и чутким человеком. С ним примиряется в конце встречи разгневанный Крупов («И какая-то нежность в тоне заменила натянутую жестокость... голос у старика дрожал. Он любил Бельтова». И в день отъезда Бельтова: «„— Я оскорбил вас вчера; ну, что делать, простите меня... если вы так уедете...“ И у старика голос замер»; 203, 206).

Бельтов высоко поставлен и в последнем свидании с Круциферской («всё светлое в лице его исчезло, в каждой черте видно было нестерпимое страдание... Он был похож на мертвеца»; 204). Заключительные эпизоды служат тому же возвышению Бельтова (столкновение с советником, объяснение о полицмейстером). Эпилог романа (высоко поэтическая дружба умирающей Любви Круциферской и матери Бельтова) примиряет читателя с героем, оправдывает и вновь возвышает его.

Рассмотренное построение второй части романа «Кто виноват?» показывает, что перед нами, собственно, самостоятельная повесть с целостным, органически развивающимся сюжетом. Движущее начало его — единый трагический конфликт, в котором личные судьбы главных героев объяснены общественными отношениями того времени. Несомненна проб-

<sup>20</sup> Там же, стр. 166, 167.

лемно-сюжетная связь второй части романа с его первой частью. Аналитически проследив историю духовного формирования своих героев на определенной почве в первой части «Кто виноват?», Герцен во второй части ставит их в трагические отношения, явившиеся закономерным итогом всей их личной и общественной биографии. Поэтому и ответ на вопрос, поставленный в заглавии романа, и иронический смысл эпитафии к нему («А случай сей за неоткрытием виновных предать воле божией, дело же, почислив решенным, сдать в архив. *Протокол*») вполне уясняются лишь в его заключительных главах. Эти главы приобретают итоговое, обобщающее значение, художник уступает в них место мыслителю. В этом переходе от биографических очерков к обобщающим, итоговым дискуссиям, к исповедям и размышлениям, раскрывающим смысл изображаемого, обнаруживается индивидуальная манера Герцена-романиста в самом построении сюжета. В оригинальном даровании Герцена была заложена возможность подобного перехода. Белинский считал, что талант Искандера принадлежит к такому роду талантов, для которого «важен не предмет, а смысл предмета»; у поэта с таким талантом «вдохновение вспыхивает только для того, чтобы через верное представление предмета сделать в глазах всех очевидным и осязательным смысл его».<sup>21</sup>

Художник и мыслитель в Герцене сливаются не только в его анализе человеческих характеров, в объяснении их происхождения, в стилевой манере писателя, но и в композиционном построении романа, в развитии сюжета. «Кто виноват?» — роман общественно-психологический по самому существу отраженного в нем художественного метода познания. В герценовском романе большую роль играют не только разнообразно-социально-бытовые очерки и рассказы, жанровые картинки и сцены (первая часть романа), но и исповедь, дневниковая запись, самоанализ, философская дискуссия. Эти формы характерны для второй части «Кто виноват?». Художественный психологизм Герцена-романиста своеобразен. Эта оригинальность становится особенно заметной, если сравнить способ обрисовки внутреннего мира Бельтова и Печорина. В изображении «лишнего человека» Герцен-мыслитель берет верх над художником, что принципиально отличает автора «Кто виноват?» от творца «Героя нашего времени». Последний дает углубленный художественно-психологический анализ, он заглядывает во все тайники души героя, его интересует каждая психологическая черта Печорина, духовный мир которого обрисован разносторонне. Лермонтов воспроизводит мысли, чувства и эмоции Печорина в процессе их развития и движения. Он прослеживает самый ход возникновения и развития того или другого чувства, той или иной мысли героя, умеет обнаружить в герое сосуществование и борьбу самых противоположных движений души и сердца. В этом смысле Лермонтов прокладывает путь художественному психологизму Толстого, его «диалектике души».<sup>22</sup>

Герцен при обрисовке духовного мира Бельтова шел иными путями. Он действует здесь преимущественно как аналитик и публицист, кисть художника в его руках дополняет работу мысли, с помощью нее Герцен не столько изображает, сколько освещает изображаемое, придает ему определенный колорит. Герцен прежде всего стремится дать общую концепцию характера Бельтова, Любоньки и Дмитрия Круциферских. Рисуя образ человека, он вместе с тем анализирует этот образ как мыслитель-социолог. Психологический анализ в этой художественно-логической концепции характера не имеет самостоятельного значения. Герцена не интересует самый процесс мышления, возникновения и развития того или

<sup>21</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, стр. 319.

<sup>22</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, 1947, стр. 423.

другого чувства, эмоции, поведения. Он не дает детализированного психологического облика человека, его настроений. Основное внимание Герцен обращает не на процесс мысли, а на сложившийся образ мысли своего героя и на ее результаты. Поэтому у него, собственно, нет художественного психологического анализа (как у Лермонтова, Достоевского и Толстого), а есть общая, предельно обобщенная картина психологического процесса. Психология у Герцена всегда выступает в свете социологии. Стремление к их синтезу характеризует Герцена-романиста, отличая его от Лермонтова и приближая к Чернышевскому-романисту.

В чем сущность той трагедии, которая явилась основным предметом второй части романа Герцена? Как уже указывалось, в этой трагедии личное тесно переплетается с общественным. Взятая Герценом интимная ситуация раскрывается оригинально и содержательно, конфликт приобретает национальный, антикрепостнический и общечеловеческий смысл. В основе второй части романа Герцена лежит не узко любовная интрига, а стремление героев к братственным, человеческим связям, тоска по таким отношениям, которые возвышают человека, дают возможность вернуться всем его лучшим свойствам. Герцен показывает, как эти стремления приходят в трагически безысходное противоречие с сущностью господствующих общественных отношений и с нормами крепостнической морали. В этом проявляется пафос Герцена — утопического социалиста.

Уже в первой части романа автор показал на судьбе Негровых трагедию опошления и нравственной погибели, не осознанную, однако, носителями этого процесса. Как мы видели выше, Герцен прямо указал на принадлежность Негровых к помещицкому сословию как на источник их неразумной, паразитической и эгоистической жизни, жизни, ведущей к постепенной гибели в них человеческого. Но трагическое в русской жизни, по Герцену, заключается не только в подобном бессознательном опошлении, которое переплетено с комическим, уродливым, безобразным, злым, что гениально показал уже Гоголь в «Мертвых душах». Герцена занимает другой род трагического — трагическое, заключенное в пробуждении общественного самосознания личности, ее высоких стремлений, исканий и идеалов, которое ведет человека к безысходным столкновениям с неразумной действительностью. Такова почва страданий и гибели Бельтова, Круциферских, Крупова. Как говорил Горький, Герцен «понимал, что веками накопленное презрение к человеческой личности, созданное рабством, необходимо должно было вызвать борьбу за индивидуальность, за свободу личности прежде всего».<sup>23</sup> Этот процесс пробуждения личности, осознания ею своих прав на самостоятельность и свободу, выживший со всей силой в образах Бельтова и Любоньки, был мучительным, а потому он и завершился в романе Герцена трагически. Здесь трагическое вызывает уже не снисхождение автора (как в изображении Негровых, Карпа Кондратьича), а сострадание и скорбь. Трагическое в данном случае связано не с безобразным и злым, а с прекрасным и возвышенным, выражает идеал автора.

Таким высоко трагическим лицом в романе «Кто виноват?» является прежде всего Владимир Бельтов, вступивший в прямой конфликт с окружающей обстановкой. Герцен показал силу и слабость своего героя, обрисовал его историческое место в общей цепи поступательного развития жизни. Вместе с тем в изображении этого героя обнаружилась сила и слабость самого автора, противоречивость его идейной позиции, расхождение Герцена — дворянского революционера — с Белинским в понимании многих проблем современной им жизни. Не разночинец в его драма-

<sup>23</sup> М. Горький. История русской литературы, стр. 253—254.

тических отношениях с обществом Негровых стал сердцевинной романа, а «лишний человек» из дворян в его трагическом разобщении с российской действительностью занимает прежде всего Герцена-романиста. И автор в конце романа опоэтизировал этого героя, который оказался, по словам Белинского, «подле бедного Крузицерского настоящим колоссом подле карлика». <sup>24</sup> Такой поворот в сюжете романа, совершившийся при переходе от первой его части ко второй, противоречил объективным тенденциям развития русской жизни 40-х годов, говорил о связях Герцена с традициями дворянской революционности. Поэтому этот поворот не мог не вызвать решительных возражений Белинского. В 40-е годы Герцен был, как об этом говорит В. И. Ленин, «демократом, революционером, социалистом». <sup>25</sup> И это нашло свое отражение в идеях романа «Кто виноват?», во всей той художественной концепции жизни, которая воплощена в нем, хотя для понимания особенностей этой концепции важно учесть, что в 40-е годы автор романа еще «не видел революционного народа и не мог верить в него». <sup>26</sup>

Автор «Дилетантизма в науке» утверждал, что человеку «мало блаженства спокойного созерцания и видения; ему хочется полноты упоения и страданий жизни; ему хочется *действования*, ибо одно действие может вполне удовлетворить человека» (III, 69). У Бельтова уже пробудилось сознание своих прав, стремление к активному социальному действию. Этим Бельтов отличен от Онегина и Печорина. Герцен считает, что у поколения Бельтовых появляется настойчивое и мучительное желание действовать ради общества, ради человека. Стремление к общественной деятельности присуще им как внутреннее влечение, как вполне естественное желание сильной, талантливой и «пламенной натуры» выразить себя в «гражданской деятельности» <sup>27</sup> (IV, 106), раскрыться для других.

Чернышевский говорил, что «личные интересы имеют для него (Бельтова — Н. П.) второстепенную важность». <sup>28</sup> Если Печорин, ближайший предшественник Бельтова, живет под всеильной властью своих страстей, то Бельтов (как позднее Рудин) живет общими интересами. Главное у Бельтова — стремление утвердить свою личность, как общественную индивидуальность, что было связано с типичным для передовых людей 40-х годов процессом пробуждения общественного самосознания. В то же время, в отличие от Рудина, Бельтов еще не пропагандист своих идей, они у него только что пробуждаются и формируются. Он не просветитель, который пробуждает и ведет других, а сам еще только ищет свой путь. В Бельтове нет того энтузиазма, который присущ Рудину-просветителю, живущему ради своих идей. Рудин как личность уже самоопределился, Бельтов же находится в мучительном процессе самоопределения. Он энергичен, деятелен во внутренней своей жизни и созерцателен, бездействен в своем общественном поведении. Поэтому, хотя и не без оговорок, Добролюбов всё же зачислил Бельтова в семью Обломовых. Добролюбов подчеркивал, что даже герой Герцена, «гуманнейший» среди обломовцев, небрежно отзывался о людях, занятых повседневным трудом: «Это всё чернорабочие». <sup>29</sup>

И всё же поколение Бельтовых, в отличие от поколения Печориных, делает попытку решительного сближения с обществом, в нем проснулось

<sup>24</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, стр. 322.

<sup>25</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 18, стр. 10.

<sup>26</sup> Там же, стр. 12.

<sup>27</sup> Т. е. деятельности политической.

<sup>28</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 699.

<sup>29</sup> Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. II, Гослитиздат, 1935, стр. 20.

общественное сознание, оно в большей степени свободно от эгоизма, от сословно-дворянских предрассудков, ближе стоит к народу, к подлинному гуманизму. Бельтов в изображении Герцена является натурой отвергающей и страстно ищущей. Бельтов обладает большой силой критического взгляда на социальные и нравственные отношения. Он видит противоречивость господствующих форм общественной и семейной жизни, понятий о чести и долге. Бельтов глубоко возмущен жалкой судьбой человека, неизбежным крахом его лучших чувств и стремлений при существующих условиях жизни. По своим потенциальным возможностям герой Герцена способен пойти навстречу народу. Поэтому Писарев, говоря о том, что «время Бельтовых, Чацких и Рудиных прошло навсегда», так как появились «Базаровы, Лопуховы и Рахметовы», всё же подчеркнул: «... мы, новейшие реалисты, чувствуем свое кровное родство с этим отжившим типом; мы узнаем в нем наших предшественников, мы уважаем и любим в нем наших учителей, мы понимаем, что без них не могло бы быть и нас».<sup>30</sup>

Герцен видит и слабость своего героя. Бельтову не свойственно то чувство своего единства с народом, которое присуще Любоньке Круциферской. Автор и не вводит его в сферу народной жизни, не ставит его лицом к лицу со страданиями народа. Возмущение и страдание Бельтова, его острая ирония, его трагический конфликт с обществом и с самим собою вызывают у него сознание своей обреченности, но не ведут к отрицанию действительности. У Бельтова нет желания бороться, его протест — протест пассивный. Бельтов вынужден на каждом шагу отступать и падать, смиряться и молчаливо таить свою тоску. Отдавая Бельтову свои симпатии, вполне сочувствуя ему, Герцен видит, что поколение Бельтовых не знает реальной действительности, боится ее и не способно перейти от слов и рефлексии к практической деятельности. Это составляет источник социальной трагедии Бельтовых. Но становясь выше своего героя, понимая его слабость, Герцен тут же вновь оправдывает его, указывая, что для Бельтова, собственно, и не было выхода в том обществе, которое его окружало. Поэтому роман овеян дымкой грусти, проникнут тоской и скептицизмом. Автор не знает, каким должно быть поколение, способное к деятельности и борьбе. Герцен 40-х годов искал своего положительного героя не в среде формирующейся революционной демократии, а в среде образованного дворянства. В этом была историческая слабость Герцена. К тому же он в какой-то мере ощущал невозможность появления такого героя, видел его слабость. И в этом предчувствии, в этом скептицизме была заложена возможность движения Герцена к революционной демократии. Да, собственно, и в самом облике аристократа Бельтова есть следы этого движения — характерны плебейские черты герценовского героя, его свобода от предрассудков своего сословия, сочувствие простому народу, интерес к общественному делу. Горький указал, что Бельтов — «человек, который уже разговаривает со своим крепостным слугой, как с товарищем, он хочет работать, служить по выборам, у него есть некоторые культурные планы».<sup>31</sup>

В Бельтове Герцен видел человека своего круга, своих духовных исканий. В этом образе есть нечто и от биографии самого Искандера, от биографии целого поколения тех передовых людей, в памяти которых жила декабристская трагедия. Многие из них пережили и свою собственную трагедию столкновения с николаевской действительностью. Вот почему острая ирония Герцена по отношению к Бельтову постепенно смягчается, ее сменяет лирическая поэтизация героя. Облик Бельтова приобретает

<sup>30</sup> Д. И. Писарев, Сочинения, т. 3, Гослитиздат, М., 1956, стр. 337.

<sup>31</sup> М. Горький. История русской литературы, стр. 168.

такие черты, которые заставляют невольно преклоняться перед ним, осознавать, что его муки — не фантазия избалованного человека, а органическая болезнь целого поколения.

Но во второй части романа нельзя видеть лишь скорбный отзвук декабристского движения, отражение положения того поколения людей 40-х годов, которое было связано с этим движением, продолжало жить его идеями; в романе сильны тенденции, связывающие его с революционно-демократической идеологией 40—60-х годов. Не только в мировоззрении, но и в своей художественной практике 40-х годов Герцен является живым, связующим звеном между двумя поколениями борцов в истории революционно-освободительного движения России 40—60-х годов.

В романе «Кто виноват?» обрисована история не одного только Бельтова, но развернута такая целостная трагическая ситуация, в которой принципиальное значение имеют и другие, не дворянские персонажи. Правда, эти персонажи во второй части романа в какой-то мере заслонены Бельтовым, и всё же он не единственное лицо трагедии, — смысл жизни, художественно трактуемый романистом, заключен не только в нем, а во всей концепции романа. Герцен говорит и о том, в чем основная ограниченность Бельтова, этого «прекрасного и способного человека», но человека, в котором он не видел надлежащей нравственной силы, способности быть «практическим человеком». Последнее Герцен понимал, как умение человека «быть своевременным, уместным, взять именно ту сторону среды, в которой возможен труд, и сделать этот труд существенным. . .».<sup>32</sup> К этому Бельтов не способен. У него появилась острая, «болезненная потребность дела», но в его характере не было «практического смысла» (121). В результате Бельтов оказался способным лишь на «многостороннее бездействие» и «деятельную лень» (122).

На большую высоту поднят в романе доктор-плебей Крупов, великолепно понимающий Бельтова, часто выступающий в качестве его неумолимого, хотя и любящего судьи. И порой автор отдает ему свой голос, когда говорит о Бельтове. Но еще выше стоит Любонька Круциферская. Перед силой и красотой ее преклоняется Бельтов («а я, изумленный необычайной силой ее, я склонялся перед ней. Удивительное существо!»; 202). Перед ней преклоняется и сам Герцен. В ней он угадывает истинные стремления молодого поколения 40—60-х годов, с нею связана убежденность писателя в одаренности и красоте русского человека вообще и русской женщины в особенности.<sup>33</sup>

Всех участников трагедии объединяет одно чувство — желание освободиться от условностей ходячей морали и общественного мнения, противоречащих естественным влечениям прекрасной природы человека. В идеалах Любоньки Круциферской, как и в печально-злых тирадах Бельтова, в мрачном скептицизме доктора Крупова (особенно в повести «Доктор Крупов»), обнаруживается глубочайшее возмущение окружающим обществом, признание всей противоестественности, неразумности человеческих отношений. Характерен разговор Бельтова и Круциферской в NN-ском саду, обнаруживающий связь Герцена с идеями утопического социализма. Разговор этот проникнут тоской о счастливом, свободном человеке, радость и полнота жизни которого расцветают на почве един-

<sup>32</sup> А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем, т. V, 1919, стр. 47; ср. суждение Белинского о Бельтове: «Бельтов знал многое и обо всем имел общие понятия, но совершенно не знал той общественной среды, в которой мог бы действовать с пользою» (В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, стр. 321).

<sup>33</sup> Горький говорил, что Круциферская — «первая женщина в русской литературе, поступающая как человек сильный и самостоятельный» (М. Горький, История русской литературы, стр. 168).

ства, братства со всеми остальными людьми. Но человек забыл, что его душа обладает крыльями, что его взор должен быть устремлен к солнцу, он отгородился от остальных людей, увидел в них врагов своих. Вот почему человек умеет «во всем находить прекрасное, кроме в людях». В свои отношения с людьми человек вносит прозаическую «заднюю мысль», которая отравляет и убивает поэзию жизни. «Человек в человеке всегда видит неприятеля, с которым надобно драться, лукавить...» (171).

Круциферскую в дневнике (во второй части романа) волнуют те же вопросы человеческих отношений. В ее записках также ощущается близость к идеям Сен-Симона и Жорж Санд. Жизнь представляется Любоньке «вихрем»; человек, пишет она, только воображает, что он распоряжается своей судьбой, в действительности же он — «щепка в реке» (181). Эта жалкая судьба человека скучна и обидна. Круциферская вполне соглашается с мнением Бельтова, что «люди сами себе выдумывают терзания» (183). Людские понятия, мнения и толки, обстоятельства жизни представляются героине Герцена странными, перепутанными, унижительными, эти толки возвышают пошлое и эгоистическое и унижают прекрасное. Любонька чувствует себя пленницей всего этого хаоса жизни, ей становится страшно за свои мысли, за свою любовь к Дмитрию и к Бельтову. У Любоньки бывают «минуты какого-то беспокойного желания жизни еще полнойшей... Я искренно люблю Дмитрия; но иногда душа требует чего-то другого, чего я не нахожу в нем... душа ищет силы, отвагу грусти Круциферской. Беда Круциферских заключалась в том, что они жили исключительно в сфере сердечной жизни, их семейное счастье не было просветлено любовью к человечеству, интересом к более широким, общественным вопросам. Это особенно характерно для Круциферского, который, по свидетельству Герцена, «удовлетворения более действительным потребностям души... искал в любви» (158). Любонька же отличается от Дмитрия тем, что дремавшие в ней стремления и силы («она тигреноч, который еще не знает своей силы», — говорил о Любоньке доктор Крупов; 68) вдруг, при встрече с Бельтовым, обнаружили себя как влечение к жизни более широкой и деятельной. Круциферская поняла, что «самоотверженнейшая любовь — высочайший эгоизм» (186). Ей раскрылась неполнота ее прежнего счастья, она возмужала и почувствовала узорность своих идеалов, поняла, что Дмитрий убаюкивал ее «детскими верованиями» в то время, когда она мучилась мыслью, искала у него ответов на тяжелые вопросы и сомнения.

Еще в дневнике 1842—1845 годов и в «Капризах и раздумьях» Герцен высказывал мысли, которые получают художественное воплощение в романе «Кто виноват?». «Зачем женщина, — спрашивает Герцен в дневнике за 1843 год, — вообще не отдается столько живым общим интересам, а ведет жизнь исключительно личную?.. Социализм какую перемену внесет в этом отношении?» (II, 283).

В романе «Кто виноват?» Герцен полемизирует с взглядами славянофилов, утверждавших, что «естественным положением» женщины является ее жизнь в семье, что славянская женщина отличается «целомудренной скромностью», что она должна быть хранительницей одной лишь «чистоты нравов». Герцен, как и Белинский, понимал высокое, облагораживающее значение любви — «поэзии и солнца жизни». Но Герцен считал, что здание счастья нельзя построить на одной любви, что интересы человека шире «жизни сердца». «Мир действительный» имеет не только равные с любовью, но и большие права на внимание человека.

В обзоре русской литературы за 1847 год Белинский отметил наличие в произведениях Жорж Санд идеализации жизни, утопических тенден-



ций.<sup>34</sup> Эти тенденции решительно преодолевались и осуждались не только Белинским, но и Герценом. При изображении любви и положения женщины у Жорж Санд сказывается стремление подойти к этим вопросам с интимно-сердечной и психологической стороны. У нее сильна идеализация сердечной жизни, но ей не хватает интереса к общественному положению и гражданским обязанностям женщины. Герцен же проявляет исключительное внимание к этим вопросам, показывая органическую связь сердечной жизни женщины с ее общественным положением.

Духовная и семейная драма Круциферской и означала, что Любонька уже не могла удовлетвориться миром сентиментальной семейной идиллии, не могла жить только сердцем, во имя одних лишь семейных интересов. Из этой неудовлетворенности своей жизнью должна была возникнуть потребность гражданской деятельности на благо родины, потребность быть не только любящей женой и матерью, но и гражданкой своей страны. Однако Любонька так и не вышла на эту дорогу, она не избавилась от гнета вопросов и сомнений, не могла их положительно решить. И главным препятствием на этом пути искания новой жизни, новых норм нравственности являются господствующие понятия и обстоятельства. Любонька угадывает, что силой уродливых обстоятельств, грязными толками общества она поставлена в ложное положение по отношению к Бельтову, к мужу, к тому же обществу. Она безуспешно пытается найти выход из этого мучительного положения, стать выше мнения окружающих, оправдать свои отношения с Бельтовым естественным влечением человека к большой любви и дружбе, освященным «братственными», «человеческими» чувствами и стремлениями. Бельтов понимал трагедию положения Круциферской, видел, как высоко Любонька стоит в нравственном отношении, и предчувствовал, что общество ее «затерзает». Он глубоко любил ее, но не мог отдаться своим чувствам, понимая, что это погубит Любоньку. Однако он и не вступает в борьбу с обществом во имя своей любви, предпочитая отказаться и от любви, и от борьбы.

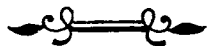
Трагически мучительно и положение Дмитрия Круциферского. Он не знал духовного мира своей жены, таившихся в ней сил и запросов. Крупов и Бельтов признали, что он не должен был связывать свою судьбу с такой женщиной. И когда настал час испытаний, Дмитрий не вынес их. Высшим принципом в семейной жизни для него является счастье жены. Он готов пойти на любую жертву ради ее счастья. По этому вопросу он высказывает мысли, аналогичные позднейшим признаниям Чернышевского в его саратовских дневниках и в романах. Круциферский решает на «гигантский подвиг» (IV, 190) — быть счастливым счастьем жены, хотя бы она и была счастлива с другим. Но он «изнемог» и «пал под бременем такой ноши» (190).

Страдает и доктор Крупов. Жизнь убедила его, что семейное счастье при существующих социальных условиях невозможно, оно несовместимо со свободой человека и узко эгоистично. Семейная жизнь Круциферских рассеяла мрачный скептицизм Крупова, но появление Бельтова и страдания Круциферских лишили его найденной им радости.

В романе «Кто виноват?» нет непосредственных революционных выводов, но его внутренняя логика, вся его философско-этическая концепция говорят о ненормальности сложившихся общественных отношений, о неразумности господствовавших в крепостнической России этических норм. Они губят и унижают людей. Идея отрицания действительности, в которой возможны трагедии, подобные трагедии Бельтова и Круциферских, составляет пафос романа Герцена. Герои его осознают свое право на счастье и вместе с тем несоответствие окружающей жизни нормам разума и идеа-

<sup>34</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, стр. 307.

лам гуманизма. Художественная концепция жизни, созданная Герценом в романе «Кто виноват?», глубоко демократична и гуманна. Автор романа высоко поднял знамя борьбы за деятельную связь человека с жизнью, за знание действительности и активное отношение к ней. Он поставил в своем романе многие вопросы, которые с иных позиций будут освещены и решены в 60-е годы Чернышевским в «Что делать?».<sup>35</sup>



---

<sup>35</sup> А. К. Шеллер в статье «Кто виноват? (По поводу романа того же названия)» проницательно заметил, что если бы Герцен писал свой роман «в более близкое нам время», то «развязка его была бы совсем иная, более отградная» («Русское слово», 1865, № 12, отд. II, стр. 10). В своей статье Шеллер показывает, как герои романа Чернышевского «Что делать?» находят выход из тех коллизий, которые оказались безысходно трагическими для героев «Кто виноват?».

## «БЫЛОЕ И ДУМЫ»

## 1

«Былое и думы» — своеобразнейшая эпопея, созданная великим русским мыслителем и революционером и не поддающаяся обычным, традиционным жанровым определениям. Но эпопея эта развилась из тех же могучих идейных импульсов, из которых развился великий русский роман XIX века.

Герцен прошел через русский революционный романтизм в 30-х годах, через «натуральную школу» в 40-х. Юношеские автобиографические опыты Герцена не могут выдержать сравнения с «Былым и думами» с точки зрения художественной ценности, но они являются замечательным памятником русского романтизма последекабристской поры, передового романтического сознания, уже овладевающего идеями утопического социализма.

В 40-х годах, строя новое, реалистическое по своему характеру мировоззрение, Герцен ищет объективные формы выражения для жизненного опыта своего и своих современников. Отсюда интерес к беллетристике, которую на других этапах развития Герцен не считал своим истинным призванием. В творчестве Герцена 40-х годов лирический, автобиографический герой на время устраняется, его заменяет единство авторского сознания, объемлющее философские, публицистические, художественные произведения этого периода.

В 40-х годах написаны «Кто виноват?», «Сорока-воровка», «Доктор Крупов», незаконченная повесть «Долг прежде всего». Центральное для 40-х годов произведение Герцена-писателя, роман «Кто виноват?» — одно из значительнейших достижений «натуральной школы».

В 40-х годах Герцен отходит от прямого автобиографизма. Но непосредственное и в то же время обобщенное самораскрытие, прямое авторское суждение о жизни — неотъемлемые свойства творческого сознания Герцена.

В конце десятилетия, под воздействием больших политических событий, совершается как бы второе рождение герценовского лирического героя. В авторском образе последних «Писем из Франции и Италии» и цикла «С того берега» лично и страстно выразилась историческая драма русского революционера, потрясенного крушением европейской революции. Этот авторский образ, непосредственный предшественник автобиографического героя «Былого и дум», далек уже от субъективности романтических фрагментов 30-х годов, в нем осуществилось слияние лирического начала с острым чувством истории.

К замыслу «Былого и дум» Герцен пришел с философскими, политическими, моральными критериями, выработанными в 40-х годах. «Былое и думы» подготовлены не только линией герценовского творчества, иду-

щей от ранних автобиографических набросков к лирической публицистике конца 40-х—начала 50-х годов. Для формирования метода «Былого и дум» существеннейшее значение имел и опыт «натуральной школы», работа над романом «Кто виноват?» и другими беллетристическими произведениями того же периода. Этот опыт в особенности сказался в первых четырех частях «Былого и дум» с характерным для них широким охватом русской жизни.

В конце 40-х и в 50-е годы Герцен много размышлял над историческими путями развития русской литературы, и в частности над судьбами русского романа. В книге «О развитии революционных идей в России» (1851) Герцен охарактеризовал черты главного героя русского романа 30—40-х годов. Герцен отметил, что со времени появления «Евгения Онегина» центральным образом русского романа был образ «лишнего человека», чуждого «той среде, где он находится», но не обладавшего «нужной силой характера, чтобы вырваться из нее». «Образ Онегина, — писал в связи с этим Герцен, — настолько национален, что встречается во всех романах и поэмах, которые получают какое-либо признание в России. . .»<sup>1</sup>

Несмотря на отличие «Мертвых душ» от «Евгения Онегина» и «Героя нашего времени», эти романы, по мнению Герцена, объединяло то, что они были «историей болезни» (VII, 229). В 50-е годы перед русской литературой возникли новые задачи. После «Мертвых душ» и произведений писателей «натуральной школы» 40-х годов, после «романа иронии, отрицания, протеста» (XIII, 170) появились «Записки охотника», повести и романы Григоровича из народной жизни. В статье «О романе из народной жизни в России» (1857), написанной в форме письма к немецкому переводчику «Рыбаков» Григоровича, Герцен указал, что видит в широком обращении русских романистов к изображению народной жизни симптом приближающейся новой фазы в истории русского общества и русской литературы. «Роль печальной и меланхолической личности — человека, чувствующего себя бесполезным именно потому, что он хочет быть действительно человеком, изжила себя, — писал Герцен в статье «О романе из народной жизни в России». — Этому человеку надлежит сейчас выполнить одну задачу. Нужно освободить элементы русской общественной жизни от примесей, внесенных в нее монголизмом и царизмом, бюрократией и немецкой военщиной посредством режима приказов, крепостного права и т. д., и, приняв эти элементы как естественный отправной пункт, развить и просветить их социальными идеями Запада на благо всеобщей науки о процветании человечества» (XIII, 179). В связи с новыми общественными задачами новые цели выдвигались и перед литературой, которая должна была вместо «лишнего человека» создать нового героя, устремленного в будущее, образ общественного деятеля и революционера, носителя передовых социальных идей и исканий своего времени. Так, размышления над судьбами русского романа и его центральными образами сплетались у Герцена с работой над созданием «Былого и дум».

В «Былом и думах» Герцен вернулся к автобиографизму, столь органическому для его художественного мышления, но вернулся на новой, реалистической основе. Автобиографический персонаж теперь — фокус преломления огромного, бесконечно многообразного мира объективной действительности.

Работая над «Былым и думами» с 1852 года, зрелый Герцен, при всей специфике своего творческого метода, решает задачи, которые жизнь поставила в этот период перед всей русской литературой. В «Былом и ду-

---

<sup>1</sup> А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 204. Все последующие ссылки на это издание даются в тексте. Случаи цитирования по другим изданиям оговариваются особо.

мах» подняты заново многие темы и проблемы, уже затронутые в 20-е и 30-е годы Пушкиным и Лермонтовым; со второй половины 50-х годов те же вопросы займут представителей русского социально-психологического романа. Так выплывает творчество Герцена в традицию русской литературы, русского романа.

В «Былом и думах» содержится обличение несправедливого общественного устройства, поднят вопрос о месте и роли передового человека в этой неправильно устроенной социальной действительности, вопрос об отношении личности к обществу и общим интересам. Проблематика эта подсказана острыми противоречиями русской жизни той эпохи, когда в литературе решающее значение приобрел вопрос о герое, о русском идеологе, носителе передового общественного сознания. Образом главного героя писатель выражает свое понимание человека, социальных импульсов и этических норм его поведения. Судьба мыслящего героя в окружающей его действительности — тема русского идеологического романа и одна из основных тем «Былого и дум».

В центральный автобиографический образ своей эпопеи Герцен вложил такую сознательность отношения к исторической проблематике и такую силу художественного обобщения, что мы имеем право говорить именно о герое «Былого и дум», рассматривая его в ряду героев русского романа от Онегина и Печорина до Базарова и Рахметова.

Обобщающее отношение к себе самому ясно сказалось в письме к М. К. Рейхель (от 5 ноября 1852 года), в котором идет речь о первоначальном замысле «Былого и дум»: «Положение русского революционера относительно басурман европейских стоит тоже отделать, — об этом никто еще не думал».<sup>2</sup>

У Герцена, свободного от цензурных запретов, мыслящий герой, русский идеолог предстает в облике революционера. Но тема революции пронизывает насквозь и русскую подцензурную литературу XIX века. Герцен во весь голос заговорил о вопросах, к которым неизменно будет прикована противоречивая мысль Достоевского, которых коснется Тургенев в большей части своих романов («Рудин», «Накануне», «Отцы и дети», «Новь»), к которым в «Что делать?», в «Прологе» Чернышевский подойдет со всей прямотой революционной мысли, прорывающейся сквозь цензурную маскировку.

Рассказывая в «Былом и думах» о самом себе, Герцен создавал обобщенный образ русского революционера, который от декабризма движется к революционно-демократическому мировоззрению. Для зрелого Герцена положительный герой — это прежде всего деятель (или потенциальный деятель) освободительного движения, человек, претворяющий теорию в практику.

Идейно-художественная система «Былого и дум» подготовлялась всем предшествующим творческим развитием Герцена. В то же время она обусловлена и общими историко-литературными закономерностями, отвечала насущным требованиям современности.

Первая половина 50-х годов, когда сложился и в значительной мере осуществился замысел «Былого и дум», — период переходный, период накопления сил и материалов для большого романа второй половины XIX века. Это относится и к русской, и к французской литературе (с культурной жизнью Франции Герцен в эти годы связан самым непосредственным образом).

В России к исходу 40-х годов, после смерти Белинского, разгром петрашевцев, кончается первый период развития гоголевского направле-

<sup>2</sup> А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем, т. VII, ГИЗ, Пгр., 1919, стр. 157.

ния (расцвет «натуральной школы»). Во Франции на рубеже 40-х и 50-х годов заканчивается деятельность Стендаля, Бальзака, Мериме. 1848 год кладет предел развитию прозы левых французских романтиков, связанных с идеологией утопического социализма. Начинается промежуточная пора — она завершится в 1857 году выходом «Госпожи Бовари» Флобера, книги, которая положила начало французскому роману второй половины века. В русской литературе во многом аналогичное место занял «Рудин» Тургенева, появившийся в 1856 году, через год после того, как закончена была первая редакция первых пяти частей «Былого и дум».

В переходный период конца 40-х — первой половины 50-х годов и в России, и за рубежом наблюдался повышенный интерес к мемуарам, автобиографиям, запискам, очеркам, вообще ко всевозможным документальным жанрам.

Закономерность, историческая обусловленность этого интереса понятна. После 1848—1849 годов революционная мысль испытывает потребность подвести итоги предыдущему периоду, на основе опыта предреволюционных и революционных лет проанализировать уроки революции. В то же время мировая литература уже вступила в эпоху реализма как направления осознанного, теоретически прокламированного, сформулировавшего свои эстетические принципы. А реализм особенно настаивает на познавательных возможностях литературы, отказываясь при этом от прежнего представления о существовании границы между художественным и научным познанием.

Правда, разорвать эту границу стремилось порой и романтическое мышление. Но оно действовало при этом противоположным образом, приближая науку к искусству.

В первой половине 50-х годов поиски аналитической остроты и научной достоверности в познании действительности, присущие реалистической литературе, не вылились еще в форму большого социально-психологического романа, нередко оказывались направленными в сторону своеобразных промежуточных жанров.

В 1857 году, когда первые пять частей «Былого и дум» были уже почти закончены, в обозрении «Западные книги» (шестой лист «Колокола») Герцен писал о десятилетии, истекшем после 1848 года:

«С внешней стороны — своеволие власти, конкордаты, казни. С внутренней — раздумье человека, который, прошедши полдороги, начинает догадываться, что он ошибся, и вследствие того перебирает свое прошедшее, близкое и далекое, припоминает былое и сличает его с настоящим.

«В литературе действительно всё поглощено историей и социальным романом. Жизнь отдельных эпох, государств, лиц — с одной стороны, и с другой, как бы для сличения с былым, — исповедь современного человека под прозрачной маской романа или просто в форме воспоминаний, переписки. . .

«Рядом с отчуждающейся наукой, входящей в жизнь только приложениями, идет другая внутренняя работа, мы ее можем назвать социальной патологией. К ней равно принадлежат Прудон и Диккенс. Новая висекция Прудона кажется нам самым замечательным явлением последних двух лет — дальше скальпель еще не шел» (XIII, 92—93, 95).

Герцен уже пять лет работал над «Былым и думами», когда он написал, что современный человек «перебирает свое прошедшее. . ., припоминает былое и сличает его с настоящим».

Как бы плотно ни был Герцен окружен атмосферой западноевропейских научных и литературных интересов, но главной питательной средой его творчества неизменно оставалась русская жизнь. Между тем в России в 50-х годах также заостряется интерес к мемуарной литературе. В 50-х годах возникли такие крупнейшие явления мемуарного жанра,

как «Семейная хроника» Аксакова и «Записки из мертвого дома» Достоевского. С самого начала десятилетия развивается повышенный интерес к исповедям, автобиографиям, в частности к изображению детства.<sup>3</sup> В этой обстановке создается и автобиографическая трилогия Толстого.

Толстой закончил «Детство» в июле 1852 года. В октябре того же года Герцен приступил к работе над первой частью «Былого и дум» — «Детская и университет». Подобное совпадение в широком историческом плане не случайно, хотя эпопея Герцена вовсе не похожа на трилогию Толстого. В творчестве Толстого «Детство» — ранний опыт, между тем как в прозе Герцена «Былое и думы» — одно из высших достижений. Молодой Толстой создал повесть автобиографического типа (притом по своему материалу скорее автопсихологическую, нежели автобиографическую); Герцен создал произведение небывалое, — оно насыщено теми вопросами, которые в течение ближайших десятилетий предстояло решать русскому роману (в первую очередь это проблема судьбы передового русского идеолога, взятого в его отношении с обществом). Одновременно это произведение — «человеческий документ», непосредственное историческое свидетельство о действительности.

## 2

Структуру «Былого и дум» нельзя раскрыть вне решения вопроса о том, каким образом и в какой мере «человеческий документ», мемуары, историческое свидетельство могут стать произведением искусства.

Эстетическая деятельность совершается в сознании человека непрерывно; искусство только предельная, высшая ее ступень, как наука — предел логически-познавательной деятельности, также совершающейся непрерывно.

Конкретные, неповторимо-индивидуальные явления действительности (ландшафт, житейская сцена, человеческий характер) могут восприниматься как глубоко выразительное единое целое, как форма, которой присуще определенное обобщенное значение. Для того чтобы воспринять их таким образом, нужно найти соответствующий угол зрения, связать разрозненные впечатления в структурное единство, отобрать существенное, отбросить лишнее, раскрыть соотношение частей и смысла целого. Это всецело относится и к познанию характеров окружающих людей, а также к процессу самопознания, к определению человеком собственной личности.

Из многообразного, текучего содержания своего сознания человек отбирает и закрепляет то устойчивое, наиболее существенное и ценное, что он мыслит как свою личность. Роль эстетического начала в таком познании возрастает по мере того, как бытовое наблюдение закрепляется письменным образом, приобретая всё более организованную форму — в письмах, в дневниках, непосредственно отражающих бытовую стихию; на следующей ступени — в мемуарах, биографиях, судебных речах, в истории. Своего предела эстетическая организованность достигает в литературе.

Непрерывная связующая цепь существует между жанрами художественной прозы и историей, мемуарами, биографиями, в конечном счете — бытовыми «человеческими документами». Соотношение это в различные эпохи было сложным и переменным. Литература, в зависимости от исторических предпосылок, то замыкалась в специфических, подчеркнута эстетических формах, то сближалась с нелитературной словесностью. Соответ-

<sup>3</sup> См. об этом: Б. Эйхенбаум. Лев Толстой, кн. I. Изд. «Прибой», Л., 1928, стр. 80—96.

ственно промежуточные, документальные жанры, не теряя своих особенностей, не превращаясь ни в роман, ни в повесть, могли в то же время явиться произведением словесного искусства.

Нормативная эстетика классицизма исходила из строжайшего разграничения искусства и других областей духовной деятельности человека; каждым своим положением она была устремлена к созданию особой сферы прекрасного, разработанной системы специальных средств художественной выразительности. Эта нормативная система охватывала всё — от жанров, которые мыслились как определенные, заданные аспекты отображения действительности, и вплоть до отдельного слова, которое должно было принадлежать к одобренному вкусом поэтическому словарю. Предъявляемое к словесному материалу требование специального, заранее заданного эстетического качества подчеркивалось тем, что поэтическая речь была, собственно, тождественна стихотворной речи; проза в основном оставалась за пределами классической иерархии жанров, тем самым как бы за пределами словесного искусства.

Романтизм узаконил прозу. Но понимая искусство то как божественное откровение, то как обнаружение избранной, героической личности, романтики соответственно этим концепциям, как и их предшественники, прибегали преимущественно к средствам словесного выражения, обладавшим повышенной эстетической действенностью.

Реализм XIX века зародился в годы подъема историографии, развивался наряду с развитием точных наук. Реализм, изображающий конкретную действительность в ее причинной обусловленности, социальной и исторической, не нуждался ни в особой сфере прекрасного, ни в специально художественной речевой среде. Существование подобной среды теряло философский смысл; тем самым рушилась непреходимая граница между изящной литературой и другими видами словесности.

Замечательно, что еще в 20-х годах на возможность (и, с его точки зрения, опасность) разрушения этих границ указал Гегель, отрицательно относившийся к тому, что он называл «обмирщением» искусства. Классифицируя в своей «Эстетике» виды искусства, Гегель подчеркивал принципиальное отличие поэзии от других искусств. Поэзия не пользуется чувственным материалом — подобно архитектуре, скульптуре, живописи, музыке. Материалом поэзии является слово, взятое не в фонетическом, а в смысловом своем качестве. «Поэзия подвергается опасности совсем потеряться в духовном, выйдя из пределов чувственной сферы, . . . в поэзии представление само по себе доставляет как содержание, так и материал. Но поскольку представление и вне искусства является обычной формой сознания, мы должны прежде всего взять на себя задачу отграничить *поэтическое* представление от *прозаического*».<sup>4</sup>

Возвращаясь в «Лекциях об эстетике» несколько раз к этой теме, Гегель требует, чтобы поэзия придерживалась особого языка (поэтической образности) и многократно предостерегает ее против опасности заговорить языком научной мысли и «прозаического» рассудка.

То, что Гегелю представлялось гибелью литературы, ее растворением в чужеродной прозаической стихии, через два-три десятилетия станет принципом новой эстетики, выдвинутой зреющей реалистической мыслью. В частности, принцип сближения искусства и науки был выдвинут русской реалистической эстетикой.

В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» именно по поводу творчества Герцена Белинский выдвинул свою знаменитую формулировку: «Хотят видеть в искусстве своего рода умственный Китай, резко отделен-

<sup>4</sup> Гегель, Сочинения, т. XIV, Соцэкгиз, М., 1958, стр. 166.



ный точными границами от всего, что не искусство в строгом смысле слова. А между тем эти пограничные линии существуют больше предположительно, нежели действительно; по крайней мере их не укажешь пальцем, как на карте границы государства».

В той же статье Белинский рассматривает историю, мемуары как области смежные, граничащие с романом и повестью: «...теперь самые пределы романа и повести раздвинулись..., недавно получили в литературе право гражданства так называемые физиологии, характеристические очерки разных сторон общественного быта. Наконец, самые мемуары, совершенно чуждые всякого вымысла, ценимые только по мере верной и точной передачи ими действительных событий, самые мемуары, если они мастерски написаны, составляют как бы последнюю грань в области романа, замыкая ее собою».<sup>5</sup>

Белинский говорил, что между художественной литературой и документальными жанрами нет границ, которые можно указать пальцем на карте. Через несколько лет Чернышевский пойдет дальше. Утверждая, что «прекрасное есть жизнь», Чернышевский высказывает мысль об эстетическом качестве, которым для современного человека обладают многие явления действительности независимо от их литературной обработки.

Чернышевский писал: «...первообразом для поэтического лица очень часто служит действительное лицо; но поэт „возводит его к общему значению“ — возводит обыкновенно незачем, потому что и оригинал уже имеет общее значение в своей индивидуальности... поэт в отношении к своим лицам почти всегда только историк или автор мемуаров... Бывают ли в действительности поэтические события, совершаются ли в действительности драмы, романы, комедии, трагедии, водевили? — Ежеминутно... Истинно ли поэтичны эти события в своем развитии и развязке? Имеют ли они в действительности художественную полноту и законченность? — Как случится; часто не имеют, но очень часто имеют. Есть очень много таких событий, в которых строго поэтическое воззрение не находит никаких недостатков в художественном отношении... Есть ли между этими законченными поэтическими событиями такие, которые могли бы без всякого изменения быть переданы под заглавием: „драма“, „трагедия“, „роман“ и т. п.? — Очень много... Имеют ли действительные события „общую“ сторону, которая необходима в поэтическом произведении? — Конечно, ее имеет всякое событие, достойное внимания мыслящего человека...».<sup>6</sup>

Реалистическая мысль XIX века настаивала на том, что искусство не отделено наглухо ни от логического познания, ни от непосредственных жизненных фактов. Это утверждали Белинский, Герцен, Чернышевский. Это утверждали с иных, позитивистских позиций также теоретики и практики французской реалистической прозы второй половины века. Они приветствовали проникновение научного элемента в ткань художественного произведения. Вместе с тем они признавали эстетическую значимость жанров, лежавших за пределами старой, традиционной эстетики. В промежуточных, например, автобиографических жанрах в середине и во второй половине XIX века часто особенно обнаженно выступают принципы понимания человека и связь этих принципов с современными политическими, историческими, психологическими, этическими, эстетическими воззрениями.

<sup>5</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 318, 316.

<sup>6</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II, Гослитиздат, М., 1949, стр. 66, 67—68.

Литература XIX века прояснила, осознала эстетические возможности документальных жанров, но фактически, стихийно эти возможности существовали и раньше. В предшествующие эпохи историография выполняла свои особые функции, в известной мере в то же время заменяя художественную прозу. Такую роль она играла, например, в античную эпоху, а также в эпоху Возрождения.<sup>7</sup> Во Франции XVII века аналогичное значение имели мемуары и другие промежуточные жанры. Франция XVII века — подлинная родина мемуаров нового времени. Для людей XVII века мемуары — это история. Короли, государственные деятели, двор, придворные партии и интриги, смена министров и фаворитов, битвы и дипломатические хитросплетения — из этих элементов тогда и состояла история. Но мемуары были для людей XVII века не только историей, они были и литературой.

Эстетика классицизма считала языком искусства только стихотворный язык (отчасти делая исключение для комедии); практически она оперировала стихотворными жанрами, почти вовсе отказывая в признании роману. Но за пределами эстетической иерархии и регламентации существовал не только роман, но и гораздо более важная для XVII века промежуточная проза — мемуары, письма, «максимы», портреты, «характеры».

В отличие от отвлеченного и идеального мира классической трагедии, это был мир конкретный, трезвый, эмпирический, мир острых наблюдений и беспощадного анализа «пружин» человеческого поведения. На этой почве выросло грандиозное произведение герцога Сен-Симона — его мемуары.

Промежуточным жанрам, свободным от литературной традиции, от эстетических канонов и правил, нередко присуща экспериментальная смелость, широта исканий, свободное и интимное отношение к читателю. Вот почему иногда именно в произведениях этого типа осуществлялось необычное по теоретической остроте познание человека. Достаточно сопоставить хотя бы «Новую Элоизу» Ж.-Ж. Руссо с его «Исповедью». «Новая Элоиза» была важнейшим литературным событием; но эта книга для читателя XIX века перешла в разряд исторически важных, но мало читаемых и скучных романов, тогда как в «Исповеди» Руссо величайшие писатели XIX века (Толстой в том числе) находили неисчерпаемый источник психологических откровений.

Среди необъятного мемуарного материала, не претендующего на литературное значение, возникали порой явления огромного масштаба. Они были одновременно историческим и «человеческим» документом, высоким произведением словесного искусства, новой ступенью в познании действительности и человека. Таковы воспоминания Сен-Симона, «Исповедь» Руссо, «Поэзия и правда» Гете. В этом ряду стоит также «Былое и думы» Герцена.

### 3

Что такое «Былое и думы» — мемуары, автобиографический роман, своеобразная историческая хроника? Вопрос о жанре «Былого и дум» в высшей степени важен, потому что речь здесь идет о познавательном качестве произведения, о принципе отражения, преломления в нем действительности. В этом и состоит проблема жанра, если не понимать жанр формально.

По внешним, формальным признакам «Былое и думы» скорее всего можно зачислить в категорию художественных мемуаров. Слишком, од-

<sup>7</sup> В книге «Человек в литературе древней Руси» (1958) Д. С. Лихачев охарактеризовал художественный метод изображения человека в древнерусской литературе — летописной и житийной.

нако, очевидно, что произведение Герцена не укладывается в эти границы, перерастает их грандиозностью исторической концепции и глубиной разрешаемых в нем художественных задач.

Творческие размышления Герцена над «Былым и думами» начались в октябре 1852 года, вскоре после семейной драмы, завершившейся смертью жены. Герцен первоначально хотел написать историю катастрофических событий частной жизни, «мемуар о своем деле» (письмо к М. К. Рейхель от 5 ноября 1852 года),<sup>8</sup> хотел заклеить Гервега, запечатлеть образ любимой женщины. Но под пером Герцена первоначальный замысел неудержимо разрастается, вбирает в себя бесконечно многообразное общественное содержание, превращается в построение чрезвычайно сложное, которое граничит с историей, с мемуарами, с романом, не становясь ни романом, ни исторической хроникой.

Характерно, что Герцен сам избегал точных определений «Былого и дум». В своих письмах, в предисловиях и примечаниях Герцен чаще всего называл «Былое и думы» записками. Но для него записки — это условный термин, удобный именно своей нейтральностью, отсутствием определенного жанрового содержания.

Иногда в научной литературе о Герцене намечалась тенденция истолковать «Былое и думы» как особый автобиографический роман. Вступая на этот путь, исследователь рискует, однако, упустить неповторимую сущность герценовского метода, новое качество познания. Ведь жанровая номенклатура важна не сама по себе, но в той мере, в какой она проясняет, уточняет для нас принцип творческого отражения действительности.

В произведениях историков, а тем более мемуаристов наряду с материалом логических обобщений и эмпирических фактов, наряду с материалом описательным часто присутствуют элементы художественного построения, но само по себе это еще не превращает их в произведение искусства.

Искусство, художественное познание начинается там, где есть специфическое соотношение между конкретно единичным и общим, — соотношение, воспринимаемое как эстетическое единство содержания и формы. В «Былом и думах» мы и познаем действительность в ее конкретных, неповторимо индивидуальных проявлениях, которые в то же время выражают общие исторические закономерности.

Историческая и публицистическая, философская и мемуарная эпопея Герцена принадлежит области искусства также и особым положением, какое занимает в ней авторская личность. Творческая индивидуальность, разумеется, присутствует и в научном труде, но присутствует в более или менее скрытом виде. В искусстве же, особенно в искусстве нового времени, творческая личность часто выступает открыто, как ведущее начало; в ней как в фокусе отражается в таких случаях характер существующих общественных отношений.

В «Былом и думах» мы и находим это специфическое для искусства единство субъективного и объективного; объективный мир предстает здесь в индивидуальном творческом преломлении, увиденный и познанный художником.

Однако в «Былом и думах» объективному присуще особое качество, определяющее методологию произведения. Это качество — подлинность, ибо в «Былом и думах» Герцен, подобно историку, изображает действительно бывшее.

Искусство обладает огромными возможностями воздействия. Но наряду с этим существует и иное, непосредственное переживание действи-

<sup>8</sup> А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем, т. VII, стр. 157.

тельно совершившегося жизненного события. Несколько строк газетной заметки потрясают часто больше и всегда иначе, чем самый лучший роман. Читатель «Былого и дум» одновременно подвергается воздействию двух могущественных сил — жизненной подлинности и художественной выразительности.

«Былое и думы» по своему жанру не роман. И не потому, что это произведение, уступающее по своей художественной значимости произведениям, написанным в традиционном жанре романа, но в силу иного познавательного принципа, иного соотношения между действительностью и ее творческим преломлением.

Принципиальным образом «Былое и думы» отличаются и от художественных произведений, построенных на материале действительных событий. Фактичность, документальность романа, повести — это момент обычно внеэстетический (за исключением исторического романа). Читатель может знать и может не знать, например, о происхождении изображаемого из личного опыта автора. Это обстоятельство существенно для психологии творчества писателя, для данного же произведения важно не происхождение факта, но дальнейшая его функция в определенном художественном единстве. При «генетическом» подходе к подобным вопросам стирается разница между «Былым и думами» и, скажем, произведениями Толстого. Толстой воспроизводил действительные события не только в общих чертах, но нередко в конкретнейших мелочах и подробностях; Герцен же в «Былом и думах» вовсе не отличается особой фактической точностью. И всё же «Анна Каренина» — несомненно роман, а «Былое и думы» — не роман, но, по определению Герцена, «отражение истории в человеке» (X, 9).

В «Былом и думах» невымысленность изображаемого — момент не случайный, а необходимый, обязательный для читателя, т. е. для правильного чтения. Можно полноценно воспринимать «Анну Каренину», не имея, скажем, понятия о том, что сцена объяснения Левина с Кити — автобиографична, что Толстой, объясняясь с Софьей Андреевной Берс, писал первые буквы слов мелом на ломберном столе.<sup>9</sup> Между тем для понимания, для восприятия «Былого и дум» вовсе не безразлично, если бы вдруг оказалось, что Герцен на самом деле не увозил свою невесту, не приезжал за ней тайком из Владимира и пр.

Существует, впрочем, разновидность романа, для которой существен вопрос о фактической достоверности изображаемого, — это исторический роман (он может иногда создаваться на материале современном или почти современном писателю). Исторический роман, однако, открыт доступу художественного вымысла, открыт широко и главное принципиально. Недаром в центре исторического романа XIX века обычно стояли вымышленные персонажи, методологически не отличавшиеся от действующих лиц любого другого романа.

В «Былом и думах» с установкой на подлинность связаны два момента, в конечном счете определяющие художественную систему произведения: ведущее значение теоретической, обобщающей мысли и изображение действительности, не опосредствованное миром, созданным художником. В романе, в повести художник, созидая отраженную, «вторую действительность», раскрывает в ней и через нее свое понимание действительности реальной. «Былому и думам» присущ огромный эпический размах повествования, но в этом произведении между объективным миром и авторским сознанием нет средостения фабулы. Личность автора выступает с лирической прямотой. И непосредственность лирического само-

<sup>9</sup> См.: Дневники С. А. Толстой. 1860—1891, М., 1928, стр. 8—29; П. Бирюков. Лев Николаевич Толстой. Биография, т. I, изд. 3-е, ГИЗ, М.—Пгр., 1923, стр. 232—235.

раскрытия сочетается с прямой теоретических, обобщающих авторских суждений.

Разумеется, роман XIX века вовсе не чуждался прямого высказывания (достаточно напомнить «Войну и мир», где размышления автора занимают целые главы). Всё же это явление другого порядка. В классическом социально-психологическом романе теоретические размышления автора — это отступления; авторский анализ сопровождает образное воссоздание действительности. В документальных жанрах соотношение иное. В «Былом и думам» обобщающая, аналитическая мысль становится живой тканью художественного произведения, средой, в которой живет весь охваченный им жизненный материал.

В литературном произведении теоретический элемент может, конечно, явиться инородным телом, иногда даже обличающим художественное бессилие писателя. Но теоретический элемент, перерабатываясь в художественном единстве произведений Герцена, приобретает особое эстетическое качество. Мысль его — не научный силлогизм, ценный только конечным результатом, выводом. У Герцена важен и самый процесс протекания мысли, самая ткань смысловых сочетаний, индивидуальных ассоциаций, закрепляющих некий заново увиденный аспект действительности. В «Былом и думам» думы обладают эстетическим качеством не в меньшей мере, чем сцены, диалоги или портретные зарисовки.

Герцен непрерывно поддерживает в читателе сознание подлинности изображаемого. Но подлинная действительность в «Былом и думам» — в то же время действительность, целеустремленно организованная и в самых общих своих очертаниях, и в конкретных подробностях. Герцен исследует ее с определенной точки зрения, в определенном аспекте, отбирая и осмысляя всё то, в чем отражены интересующие его общие закономерности. Отбор значимого, выразительного, от исторических событий до бытовых мелочей в «Былом и думам» — основа творческой организации подлинного материала действительности.

Единичные явления могут приобретать особую смысловую значимость. Слова, жесты, детали наружности, одежды, обстановки срастаются с событиями, становятся внешними знаками их исторического смысла. Из бесконечного множества жизненных фактов Герцен отбирал то, что могло с наибольшей силой выразить философский и исторический смысл действительно бывшего.

Принцип идейно-художественной целеустремленности настолько важен для Герцена, что он дает ему право свободной творческой обработки фактического материала. Вводимые в текст «Былого и дум» подлинные документы (письма, дневники) Герцен обрабатывает, монтирует, редактирует стилистически; он нередко дает событиям прошлого новую оценку, иную эмоциональную окраску; иногда, когда ему нужно, он отклоняется от точной передачи фактов. Вот почему «Былое и думы», являясь важнейшим памятником истории русского общественного сознания, так же как и истории общеевропейского освободительного движения, не являются в то же время документальным первоисточником в узком смысле слова. Некритически, без тщательной проверки пользоваться этой книгой в качестве фактического источника неправильно. Но целеустремленно перестраивая действительность, Герцен вместе с тем ни на мгновение от нее не отрывается. В этом смысле он работает как историк.

Герцен пристально следил за современной ему историографией, особенно за теми представителями новой исторической школы, которые стремились совместить научное исследование с художественным воспроизведением прошлого. Герцен высоко ценит произведения Тьерри, Карлейля, Мишле. По поводу книги Ж. Мишле «История Франции в шестнадцатом

веке. Возрождение». Герцен писал ее автору: «...это поэма, история, превратившаяся в искусство, в философию»,<sup>10</sup> — формулировка для самого Герцена программная. «Возрождение» Мишле появилось в 1855 году, когда Герцен создал уже первую редакцию пяти частей «Былого и дум». И Герцен воспринимает художественный историзм Мишле так заинтересованно именно потому, что замысел Мишле был созвучен его собственному творческому опыту, только что осуществленному.

В своей книге «Французская романтическая историография» Б. Г. Рейзов, характеризуя метод французских историков 10—20-х годов, пишет о творчестве Огюстена Тьерри:

«Здесь мы стоим на грани между историческим исследованием и художественным творчеством... Какого характера было воображение, создавшее столь яркие картины — „художественное“ в узком смысле этого слова или „логическое“, лишь „продолжающее“ указания, которые даны были материалом? С точки зрения самого Тьерри, такого противопоставления в разработанном им историческом методе не существовало. Для него это было научное, строго логическое и вместе с тем несомненно художественное „творческое“ воссоздание прошлого». «Художественный образ — тот образ, который Тьерри хотел извлечь из своих материалов, — по самой природе своей символичен. Он емок и суггестивен, он объясняет потоки чувств, циркулирующие в массах, социальные силы, определяющие события».<sup>11</sup>

Переходя далее к Мишле, Б. Г. Рейзов говорит о присущем ему мастерстве «двупланового изображения»:

«Всё умственное развитие Мишле, как и тенденции современной ему науки и литературы, толкали его к методу, который с некоторой приближенностью можно было бы назвать „символическим“. Так определял свой метод и сам Мишле в письме к Шарлю Маньену: „Школа живописная (и материалистическая; Барант и т. д.) обратила внимание на форму; школа аналитическая (Минье и др.) хотела уловить дух. Переводчику Вико оставалось начать школу символическую, которая пытается показать идею под прозрачной формой“».<sup>12</sup>

Целеустремленный отбор изображаемого, организация действительных событий в композиционное единство, построение характеров, индивидуальных и в то же время исторически обобщенных, историческая символика выразительных деталей, — всё это сближает Герцена, автора «Былого и дум», с его старшими современниками, представителями новой исторической школы.

Разумеется, сопоставлять «Былое и думы» с трудами историков можно лишь в плане некоторых общих тенденций. Действительность в этой книге взята в другом разрезе, иной человеческий опыт является ее материалом. Герцен сам очень точно говорит об этом в предисловии 1866 года к пятой части «Былого и дум»: «„Былое и думы“ — не историческая монография, а отражение истории в человеке, *случайно* попавшемся на ее дороге» (X, 9). Эта формула определяет «Былое и думы» как своеобразное сочетание истории с автобиографией, с мемуарами. Но она и отграничивает «Былое и думы» от мемуаров, если жанровую специфику этого произведения рассматривать как особую форму отражения действительности. Едва ли существует еще мемуарное произведение, столь проникнутое сознательным историзмом, организованное концепцией диалектического развития, столкновения и борьбы исторических формаций.

<sup>10</sup> А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем, т. VIII, 1919, стр. 155.

<sup>11</sup> Б. Г. Рейзов. Французская романтическая историография (1815—1830). Изд. Ленинградского гос. университета, Л., 1956, стр. 108, 109—110.

<sup>12</sup> Там же, стр. 367.

Герцен, по словам В. И. Ленина, «остановился перед — историческим материализмом». Но уже в 40-х годах он сумел истолковать гегелевскую диалектику как «алгебру революции».<sup>13</sup> В «Былом и думах» «алгебра революции» облеклась живой художественной плотью.

#### 4

Пятнадцатилетний процесс создания «Былого и дум» (1852—1868) не был непрерывным и равномерным. Работа над этой книгой распадается на три основных этапа: 1) осень 1852—весна 1855 года — первоначальная редакция первых пяти частей; 2) конец 1856—1858 годы — дополнительные главы четвертой и пятой частей и основные главы шестой части; 3) конец 1865—1868 годы — основные главы седьмой части и восьмая часть. В каждом из этих трех этапов сосредоточенной работы над «Былым и думами» отразилась эволюция мировоззрения Герцена, обусловленная развитием самой действительности.

Годы создания первоначальной редакции первых пяти частей (1852—1855) — это годы «мрачного семилетия» в России, на Западе — это Вторая империя и общеевропейская реакция после событий 1848 года. Впечатления и раздумья 1848—1852 годов живут еще в первых частях «Былого и дум». Личный план — семейная драма, общественный план (оба плана взаимодействуют) — пессимистическая оценка возможностей западной революции и в то же время страстное отрицание капиталистического мира («Западные арабески»). Но в момент, когда Герцен приступил к «Былому и думам», пережитый им духовный кризис отходил уже в прошлое, Герцен готовился к открытой политической борьбе. «Былое и думы» — книга жизнеутверждающая, при всем ее драматизме, и это жизнеутверждение неотделимо от того, что Герцен называл своим «духовным возвращением на родину». В 1849 году, в статье «Россия» впервые была развернута герценовская концепция «русского социализма» со всеми присущими ей народническими иллюзиями и со всей силой антикрепостнического протеста.

Во второй половине 50-х годов общественная ситуация изменилась. В России после Восточной войны — общественный подъем, ожидание реформ. На Западе ширится национально-освободительное движение. Значение Вольной русской типографии чрезвычайно возросло. С 1857 года Герцен становится издателем «Колокола». Понятно, что в этой обстановке обостряется его интерес к общественной проблематике недавнего прошлого, тесно связанной с проблематикой сегодняшнего дня. Герцен создает вторую редакцию четвертой и пятой частей «Былого и дум», добавляя главы общественно-политического содержания, в том же направлении перерабатывая прежде написанное.

Второй этап сосредоточенной работы над «Былым и думами» приходится на годы особенно сильных колебаний Герцена («между демократизмом и либерализмом».<sup>14</sup> Они отразились в сложном, противоречивом отношении Герцена к русскому «образованному меньшинству».

Недооценивая значение русского капитализма, Герцен видел возможность «особого пути» России в непосредственном единении народа (крестьянства) с «образованным меньшинством». Первоначально он подразумевал в основном молодую дворянскую интеллигенцию. Если «образованное меньшинство» возглавит крестьянское движение, оно, по убеждению Герцена, предотвратит его хаотический, стихийно-разрушительный характер. Однако Восточная война с достаточной ясностью выявила пере-

<sup>13</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 18, стр. 10.

<sup>14</sup> Там же, стр. 12.

ход «московских друзей» в лагерь реакции или официального либерализма. В добавочных главах четвертой части звучат тревога, опасения Герцена, что «образованное меньшинство» не оправдает возложенных на него надежд.

Шестая часть «Былого и дум», создававшаяся в те же годы, является продолжением добавочных глав пятой части. Она посвящена людям международного освободительного движения 50-х годов. Герцен сурово судит деятелей буржуазной революции и буржуазной эмиграции, выделяя лишь несколько героических фигур — вождей национально-освободительной борьбы: Ворцель, Кошут, Маццини, Гарибальди.

Между 1858 и 1865 годом, когда Герцен вернулся к «Былому и думам», совершилось многое. Россия пережила подъем крестьянского движения, революционную ситуацию конца 50-х—начала 60-х годов и правительственную реакцию после крестьянской реформы, петербургские пожары и расправу над революционными демократами, разгром польского восстания, отступничество либералов, в 1866 году выстрел Каракозова и вслед за тем безудержный муравьевский террор. На Западе в конце 60-х годов, накануне франко-прусской войны и Парижской Коммуны, изживает себя эпоха буржуазных национально-освободительных движений, приближается эпоха организованной борьбы пролетариата.

Для Герцена это годы трудных испытаний: упадок влияния и затем прекращение «Колокола», травля русской реакционной и либеральной печати, окончательный разрыв с прежними единомышленниками и столкновения с «молодой эмиграцией». В то же время в 60-х годах углубляются революционно-демократические взгляды Герцена. Герцен, по словам В. И. Ленина, увидел революционный народ в России и начал осознавать значение и великую будущность организованного движения рабочего класса.<sup>15</sup> В седьмой части «Былого и дум» Герцен отказывается от иллюзий по поводу образованного дворянства; историческую обреченность этого слоя он видит теперь в его отчужденности от народа. Последняя, восьмая часть «Былого и дум» проникнута духом разочарования в национально-освободительных движениях, если они в то же время не ставят себе целью преобразование общественных отношений. Когда создавалась восьмая часть «Былого и дум», права и интересы народных масс не только давно уже являлись для Герцена решающими, но он видел в народной массе активную, созидательную силу, наделенную исторической инициативой.

Первые пять частей «Былого и дум» и три последующие части отражали разные исторические периоды, разные этапы эволюции мировоззрения Герцена. Отсюда и разные принципы воплощения авторского сознания. Последние части органически связаны с первыми, но создавались они уже вне единого, возникшего в 1852 году плана — рассказать свою жизнь с начала и до катастрофы 1852 года.

В последних трех частях нет уже отчетливой построенности, своего рода «единства действия», нет и лирического начала, сосредоточенного в авторском я. Циклизированные очерки последних частей и целеустремленная во всех своих элементах система первых пяти — явления принципиально, методологически неоднородные. Речь идет, разумеется, вовсе не о том, чтобы умалить значение последних частей «Былого и дум». Напротив того, в них мысль Герцена, слово Герцена достигают чрезвычайной зрелости и силы, — речь идет об ином художественном качестве.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Там же, стр. 11, 14.

<sup>16</sup> Следует также отметить, что композиция шестой, седьмой и восьмой частей не подтверждена авторской волей. При жизни Герцена появились только отдельные их фрагменты. Остальное дошло до нас в рукописях, в разной степени обработанных.



Первые пять частей «Былого и дум» в основном закончены в 1858 году, в 1860 — добавлен последний раздел заключительной главы пятой части. Когда в 1860 году Герцен приступил к подготовке отдельного издания «Былого и дум», основные главы шестой части были уже написаны и частью даже напечатаны в пятой книжке «Полярной звезды» (1859). И всё же Герцен рассматривал первые пять частей (полное издание пятой части откладывалось по причинам личного характера) как завершение замысла, — конечно, в процессе работы видоизменившегося, — который возник среди политических и личных катастроф 1852 года. Об этой завершенности Герцен говорит прямо в предисловии 1860 года, написанном для лондонского издания «Былого и дум»:

«Многие из друзей советовали мне начать полное издание „Былого и дум“... перечитывая нынешним летом одному из друзей юности мои последние тетради, я сам узнал знакомые черты и остановился ... труд мой был кончен!» (VIII, 9, 11).

Первые пять частей «Былого и дум» — это история становления идеолога русской революции, раскрытая в аспекте излюбленной герценовской идеи столкновения двух миров — старого и нового. Тема двух миров проходит через всё творчество Герцена (начиная от романтических набросков 30-х годов) и получает в «Былом и дум» свое реалистическое выражение на основе диалектического мышления.

Первая часть — «Детская и университет» — это «годы учения». Из старого мира помещичьего бытия герой с усилием прокладывает дорогу в мир новых человеческих отношений. Вторая часть — «Тюрьма и ссылка» — столкновение героя с жестокой действительностью (старый мир крепостничества и николаевской бюрократии). Третья часть — «Владимир-на-Клязьме» — становление героини, новой женщины, и воспитание героя большой любовью и реальностью семейных отношений. Ведущая тема четвертой части — «Москва, Петербург и Новгород» — формирование нового мировоззрения, — Герцен сам определяет его как реалистическое, — и под этим углом зрения построенная история русской общественной мысли 40-х годов. В пятой части — «Париж—Италия—Париж» — вступают в действие темы «Писем из Франции и Италии» и «С того берега»: буржуазная революция, капиталистический строй, западное мещанство. Первая половина пятой части дает общественно-политический аспект конфликта русского революционера со старым миром буржуазного Запада. Во второй половине — политическая тема срастается с рассказом о семейной драме.

Очередная попытка переустройства мира потерпела крушение (1848 год). Одновременно потерпела крушение попытка героя основать свое личное счастье на началах морали — разумной и свободной. Но ни то, ни другое не отменяет ни закономерности борьбы, ни убеждения в том, что конечное торжество нового над старым неотвратимо.

## 5

Чтобы изобразить человека, необходимо выделить и отобразить некие элементы его душевной жизни, соотнести их между собой и связать в систему характера, личности. На разных этапах своего развития литература по-разному решала эти вопросы. Решения эти обуславливались и эстетическими позициями писателя, и господствовавшим в данный период философским и научным пониманием человека. Литература оперировала качествами самыми разными — от абстрактных, механических «способностей» и страстей рационализма до физиологически обусловленных процессов. Качества принадлежали разным сферам — абстрактно-моральной, исторической, социальной, биологической. Они трактовались в разные

эпохи как неподвижные, статические и как непрерывно развивающиеся.

Художественное творчество — акт оценочный. Эстетическое познание и изображение предмета есть в то же время его оценка — иногда открытая, обнаженная, иногда тщательно скрытая за иными наслоениями. Литература всегда оценивала, но критерии оценки у нее были самые разные — отвлеченно-моралистические и социально-исторические, религиозные и эстетические, бытовые и гражданские — и разными были принципы связывания отобранных элементов душевной жизни в целостное художественное единство характера, личности — от механического рядоположения замкнутых в себе свойств до сложнейшей диалектики душевных противоречий.

Проблемы отбора изображаемых жизненных фактов, их качества и оценки и их взаимной соотношенности стояли не только перед романом, повестью, всей вообще художественной литературой, но и перед литературой мемуарного, документального порядка.

Истоки «Былого и дум» уходят в 40-е годы — в эпоху, наэлектризованную историзмом, насыщенную философской диалектикой. Герцен стремится познать не столько индивидуально-психологические, сколько исторические качества человека. Речь идет не о том, чтобы противопоставить социально-исторический анализ психологическому. Напротив того, они расположены в едином ряду, и социально-историческая обусловленность человека — необходимая предпосылка психологического анализа, основа психологического романа. Раскрывая причинно-следственную связь явлений, реализм XIX века от наиболее общей обусловленности эпохой, средой, обстоятельствами движется к познанию обусловленности всё более дробной и точной, вплоть до понимания сложной детерминированности отдельного, на первый взгляд случайного и произвольного душевного движения.

Замысел «Былого и дум» сложился в начале 50-х годов, когда только подготавлился социально-психологический роман второй половины XIX века. Вполне естественно поэтому, что в «Былом и думах» еще нет и не могло быть психологизма в той специфической форме, в какой его осуществил этот роман. Это не укор великому писателю, а констатация непреложного творческого закона: каждая самобытная художественная система возникает в силу того, что писатель выбирает средства художественного исследования и выражения, самые нужные для его познавательных целей. И Герцен, изображая характерных для русской действительности людей, называл их «волосными проводниками исторических течений» (IX, 254).

Старший современник великих романистов второй половины века, свидетель их исканий (при жизни Герцена появились «Война и мир» Толстого, «Преступление и наказание» и «Идиот» Достоевского, «Госпожа Бовари» и «Воспитание чувств» Флобера, за исключением «Нови», все романы Тургенева), Герцен-писатель продолжает идти своим особым путем. Ни тургеневская детализация внутренней жизни, ни «диалектика души» Толстого, ни психологические «бездны» Достоевского не определили его трактовку человека.

Обостренный интерес к душевным противоречиям и к подробностям психического процесса — два существеннейших признака психологизма XIX века. Между тем в «Былом и думах» переживания даны прямолинейно, в очень ясных и скорее традиционных очертаниях, без стремления раскрыть противоречивость, многопланность душевной жизни. И это при изображении даже самых резких конфликтов и душевных потрясений.

В главе «Еще год» (часть пятая) изображено решающее, катастрофическое объяснение Герцена с женой В поведении героя ничего неспред-

виденного, парадоксального и противоречивого. Все его реакции, закономерно сменяя друг друга, укладываются в психологическую норму. Сначала «порывы мести, ревности, оскорбленного самолюбия» (X, 261). И даже внешнее их выражение традиционно: «...я стоял перед большим столом в гостиной сложа руки на груди — лицо мое было, вероятно, совсем искажено». Потом, при виде страданий жены — порыв жалости, раскаяния, и опять самое прямое, обычное внешнее выражение этих чувств: «Этот вид бесконечного страдания, немой боли вдруг осадил бродившие страсти; мне ее стало жаль, слезы текли по щекам моим, я готов был броситься к ее ногам, просить прощенья...» (261).

В русской литературе еще в конце 30-х годов Лермонтов внес элемент психологического противоречия в изображение душевной жизни Печорина. Герцен остается при суммарном изображении душевных состояний не потому, чтобы он не знал, не понимал возможности их детализации и усложнения, но потому, что не это было ему нужно.

Психологический роман XIX века рисовал человека, обусловленного исторически и социально. Его психический склад он рассматривал как результат, как производное от этих предпосылок. Герцена же в первую очередь интересует анализ самой исторической обусловленности и непосредственное ее проявление в человеческом материале. В «Былом и думах» этот анализ осуществляется непрерывным взаимодействием конкретного изображения действительности с теоретическими суждениями автора.

Роман с его образным воссозданием жизни может обойтись (хотя далеко не всегда обходится) без прямого вмешательства авторской мысли. Но в произведении, где сам автор, непосредственный рассказчик, повествует о действительно бывшем, авторские объяснения, прямые суждения и оценки становятся неизбежным и решающим началом.

Романист обычно показывает действующих лиц в поступках, размышлениях, разговорах; лишь попутно он от себя объясняет, анализирует изображаемое. Герцен идет как бы обратным, аналитическим путем: диалогами, сценами, изображением чувств и событий он подтверждает концепцию характера, раскрытого в прямых авторских суждениях, теоретически объясненного в своей исторической и социальной сущности. И не следует думать, что эта стихия объяснения, размышления антихудожественна. Не только путем образного синтеза, но и аналитическим, объясняющим путем может быть построено то обобщенное единство (характера, события, предмета), которое является основным элементом художественного познания.

Аналитическим способом строится в «Былом и думах» ряд монументальных персонажей, воплощающих герценовское понимание исторических процессов. Таков, например, образ В. А. Энгельсона (часть седьмая). В Энгельсоне, с которым Герцен долго был близок, он, по-видимому независимо от Достоевского, открыл тот самый психический тип, который для Достоевского стал одним из основных предметов рассмотрения. Для Герцена его поколение и поколение Энгельсона принадлежат двум разным историческим формациям — до николаевской (хотя бы в детстве он и его сверстники дышали еще воздухом декабризма) и николаевской. Из этой предпосылки теоретически выведен Энгельсон:

«На Энгельсоне я изучил разницу этого поколения с нашим. Впоследствии я встречал много людей не столько талантливых, не столько развитых, но с тем же *видовым, болезненным надломом* по всем суставам.

«Страшный грех лежит на николаевском царствовании в этом нравственном умерщвлении плода, в этом душевредительстве детей... Они все были заражены страстью самонаблюдения, самоисследования, самообвинения, они тщательно проверяли свои психические явления и любили

бесконечные исповеди и рассказы о нервных событиях своей жизни» (344, 345).

Эта характеристика заставляет вспомнить «теорию надрыва», развернутую в «Записках из подполья» Достоевского. Но очерк «Энгельсоны» написан в 1858 году, «Записки из подполья» появились в 1864. Герцен пришел к пониманию новой разновидности «лишнего человека» со своих собственных позиций. Характеристика Энгельсона вырастает в обобщенный образ эгоцентрической личности, в протест против индивидуализма в крайних его проявлениях.

В «Былом и думах» одно из замечательнейших писательских достижений — это образ отца Герцена, Ивана Алексеевича Яковлева. Монументальный образ русского вольтерьянца, истлевающего в оторванности от народной жизни, непосредственно включается в большой план истории. Черты его характера для Герцена «следствие встречи двух вещей до того противоположных, как восемнадцатый век и русская жизнь, при посредстве третьей, ужасно способствующей капризному развитию, — помещицкой праздности» (VIII, 86). Ключ к этой формулировке — в понимании XVIII века как века просвещения и революции. Русское аристократическое вольнодумство XVIII века предстает в сочетании скептицизма и дворянской спеси, крепостнических навыков и пренебрежения к русской культуре. Механизм теоретического объяснения характера не остается за текстом, как обычно в романе середины XIX века, он открыто и непосредственно введен в произведение. Изображению душевного склада Ивана Алексеевича Яковлева предшествует анализ обусловивших этот склад предпосылок. Из них основная — непоправимый разрыв с истоками народной жизни. Отсюда презрение к людям, культ внешних приличий, ожесточение, мнительность, даже скупость, как одно из проявлений страха перед жизнью, недоверия к внешнему миру.

Но в «Былом и думах» механизм теоретического объяснения характера оброс живой плотью конкретности, подробностями неповторимо единичными:

«За кофеем старик читал „Московские ведомости“ и „Journal de St. Pétersbourg“; не мешает заметить, что „Московские ведомости“ было велено греть, чтоб не простудить рук от сырости листов, и что политические новости мой отец читал во французском тексте, находя русский неясным» (93).

Здесь, как в фокусе, сжато большое социальное содержание. Мнительность старика дошла до того предела, до которого она доходит только у человеконенавистников, а мизантропия Яковлева теснейшим образом связана с отрывом его круга от русской культуры и народа. Так, между гретыми листами «Московских ведомостей» и чтением новостей по-французски возникает внутренняя связь.

В 1854 году П. В. Анненков хвалил Тургенева за то, что у него «мысль... всегда скрыта в недрах произведения». «Произведение должно носить в самом себе всё, что нужно, и не допускать вмешательства автора. Указания последнего всегда делают неприятное впечатление, напоминая вывеску с изображением вытянутого перста».<sup>17</sup> В «Былом и думах» вытянутый перст авторской мысли встречается на каждом шагу. Герцен опрокидывает нормы традиционной эстетики, согласно которым психическая жизнь должна изображаться «без предварительного уведомления» (выражение Анненкова);<sup>18</sup> он берет действительно существовавшего человека в действительно существовавших обстоятельствах и в поступках, жестах, словах этого персонажа раскрывает управляющие им закономер-

<sup>17</sup> П. В. Анненков. Воспоминания и критические очерки, отд. II, СПб., 1879, стр. 91 («И. С. Тургенев и гр. Л. Н. Толстой», 1854).

<sup>18</sup> Там же.

ности. Тем самым персонаж этот становится неповторимо индивидуальным и конкретным представителем целого общественного пласта.

В «Войне и мире», как известно, широко использована семейная хроника Толстых и Волконских. В числе других персонажей изображен дед Толстого — Николай Сергеевич Волконский. Из эмпирического материала этой биографии возник образ старого князя Болконского — обобщенный образ человека XVIII века, художественный символ старинной русской аристократии.

В «Былом и думах» Герцену также нужно было воплотить историческую судьбу русской аристократии XVIII века. Источником, жизненным материалом ему послужил его отец. Но в системе Герцена первичный жизненный опыт не остается за текстом, а в тексте не возникает «вторая действительность», промежуточное звено вымышленного персонажа, — но первичный жизненный материал, сам становясь объектом анализа и обобщения, непосредственно воплощает идею художника.

Акт вполне творческий, потому что для этого нужно привести в систему эмпирические проявления личности, найти ведущее, соотнести разрозненное, обобщить единичное, словом, познать связь отдельной душевной жизни. В применении к персонажам «Былого и дум» теоретическое исследование автора всякий раз является в то же время актом создания эстетического единства, конкретной художественной формы.

В произведениях мемуарного, автобиографического жанра особенно важное значение имеет принцип выражения авторского сознания. Столь же, впрочем, принципиальным в мемуарах может явиться и отсутствие выявленной авторской личности.

Мемуары могут иметь по преимуществу фактический (что не всегда означает фактически достоверный), хроникальный характер. Например, «Воспоминания» Ф. Ф. Вигеля, в значительной своей части (как и «Былое и думы») написанные в первой половине 50-х годов. «В описываемом мною я буду ничто, — предупреждает Вигель читателя, — я буду только рама или, лучше сказать, маляр, вставляющий в нее попеременно картины и портреты...»<sup>19</sup>

Мемуары фактологические чужды Герцену по своим задачам и методу; но ему, в сущности, чужд и противостоящий им тип мемуаров, психологический, для которых великим образцом и прообразом явилась «Исповедь» Руссо. Ведь «Былое и думы» не столько психологическое самораскрытие, сколько историческое самоопределение человека.

Чтобы понять мысль, воплощенную автобиографическим героем, надо установить охват жизненных фактов и внутреннего опыта этого героя; надо понять, что отбирает писатель и что он пропускает, что он считает важным, интересным, достойным изображения и что он отбрасывает как несоответствующее, по его мнению, этим условиям; наконец, что видит писатель и что он не может или не хочет включить в поле своего зрения — и оставлять неосознанным.

Практически Руссо в своей «Исповеди», как и всякий другой мемуарист, отбирал и пропускал факты соответственно тем задачам, которые перед ним стояли. Но в принципе, теоретически Руссо первый признал подлежащей изображению всю полноту человеческого опыта. С точки зрения Руссо, нет такого факта — вплоть до мельчайших и самых «тайных» фактов физиологической жизни, — который не мог бы войти в осознанное единство личности. Эти установки стали возможны только благодаря новому пониманию личности, которое Руссо с особой силой осуществил именно в «Исповеди», а также в тесно связанных с «Исповедью» диалогах «Руссо судит Жан-Жака».

<sup>19</sup> Ф. Ф. Вигель. Воспоминания, ч. I. М., 1864, стр. 3.

Классический рационализм сводил человека к доминирующей страсти, свойству, способности или прямолинейно строил его образ путем объединения свойств, подходящих друг к другу, не замечая противоречий душевной жизни. Сентиментализм сосредоточил внимание на других душевных качествах, ввел другие оценочные критерии, но, в сущности, сохранил рационалистический принцип прямолинейной связи. Опережая свое время, Руссо вводит в понимание душевной жизни человека диалектику, динамическое начало. Он увидел движение, переменные соотношения. Он не только увидел противоречия, но объяснил их, т. е. ввел в причинно-следственную связь. У Руссо психологические ряды разного качества скрещиваются между собой и одно качество переходит в другое. Так он показывает рождение нравственных качеств из физических воздействий и обратно — воздействие эмоциональных, вообще душевных состояний на физиологию. Он показывает, как аналогичные события, в зависимости от всей ситуации, могут иметь разные, даже противоположные психологические последствия.

Великие открытия Руссо оплодотворили литературу XIX века, но его «Исповедь» отнюдь не стала обязательным эталоном для написанных после нее автобиографий. В каждом отдельном случае охват внешнего и внутреннего опыта автобиографического героя определялся особыми задачами, стоявшими перед писателем. Так Гете в «Поэзии и правде» строит автобиографию как историю постепенного становления гармонической личности (по аналогии с просветительским «воспитательным романом»).<sup>20</sup> Так, например, «Признания» Ламартина превращаются в романтическую лирическую прозу, местами прямо переходящую в новеллу с романтическим героем.

Что касается автобиографического героя «Былого и дум», то он, как и весь строй этого произведения, определен исходным принципом сознательного историзма. В этом смысле «Былое и думы» по своим установкам даже противоположны «Исповеди» Руссо. Руссо был в высшей степени сыном своего века, но субъективно он мыслил себя как явление небывалое и в своем роде единственное. «Я создан иначе, чем кто-либо из виденных мною; осмеливаюсь думать, что я не похож ни на кого на свете», — говорит Руссо в первых строках «Исповеди», и он утверждает, что природа разбила форму, в которой он был отлит.<sup>21</sup> Между тем Герцен, при всей остроте личного самосознания, всегда ощущает себя представителем поколения, представителем исторического пласта. И этим именно обусловлен охват и отбор элементов, из которых слагается личность центрального героя «Былого и дум». Понятно, что принцип этого отбора расходится с установками автопсихологических мемуаров, ведущих свою генеалогию от Руссо.

Традиция Руссо имела чрезвычайное значение для формирования психологического метода в литературе XIX века. Эта традиция своеобразно сочетается с интересом к физиологии и биологии, с попытками обосновать с их помощью психологический анализ. Такого рода попытки занимали, в частности, самого близкого Герцену человека — Огарева. До нас дошли отрывки из «Моей исповеди» Огарева — автобиографического произведения, в котором он откликнулся на «Былое и думы» Герцена (начало работы над «Моей исповедью» М. В. Нечкина относит к 1856 году).<sup>22</sup> В первых же строках «Исповеди» Огарев, обращаясь к Герцену, подчеркивает свою установку, сознательно отмечая ее несовпадение с герценовской: «Нам мудрено исповедываться только для покаяния; для этого

<sup>20</sup> См. предисловие В. М. Жирмунского к «Поэзии и правде» в книге: Гете, Собрание сочинений, т. IX, Гослитиздат, М., 1935, стр. 5—8.

<sup>21</sup> Ж.-Ж. Руссо. Избранные сочинения, т. III, Гослитиздат, М., 1961, стр. 9—10.

<sup>22</sup> См.: «Литературное наследство», т. 61, М., 1953, стр. 659.

надо бы чувство покаяния, ответа перед каким-то судиёй ставить выше всего. Но наше покаяние — это понимание. Понимание — наша прелесть и наша кара. Я хочу рассмотреть себя, свою историю, которая всё же мне известна больше, чем кому другому, с точки зрения естествоиспытателя. Я хочу посмотреть, каким образом это животное, которое называют Н. Огарев, вышло именно таким, а не иным; в чем состояло его физиолого-патологическое развитие, из каких данных, внутренних и внешних, оно складывалось и еще будет недолгое время складываться. Понимаешь ты, что для этого нужна огромная искренность, совсем не меньше, чем для покаяния? Нигде нельзя приписать результат какой-нибудь иной, не настоящей причине, нигде нельзя испугаться перед словом: *стыдно!* Мысль и страсть, здоровье и болезнь — всё должно быть, как на ладони, всё должно указывать на логику — не *мою*, а на ту *логику* природы, необходимости, которую древние называют *fatum* и которая для наблюдающего, для понимающего есть процесс жизни. Моя исповедь должна быть отрывком из физиологической патологии человеческой личности».<sup>23</sup>

Достижения современного естествознания, философская проблема соотношения между природой и историей, физиологическая обусловленность поведения человека — всё это занимало Герцена. Но сильнее всего в его творческом сознании оказался всё же историзм, диалектическое мышление, навсегда и прочно усвоенное в 40-х годах.

Строя в «Былом и думах» автобиографический образ, Герцен вовсе не стремится к тому, чтобы всё тайное стало явным. Напротив того, Герцен убежден, что есть факты внешней и внутренней жизни человека, которые незачем озарять светом анализа и художественного изображения. Эти факты Герцен пропускает, в чем нетрудно убедиться, сравнивая «Былое и думы» с соответствующими документальными, биографическими материалами. В творчестве Герцена границы изображаемого определены отчасти эстетическими навыками воспитавшей его романтической эпохи, определены тем навсегда воспринятым культом прекрасного и гармонического, который еще в 30-х годах сочетался с утопическими мечтами о гармоническом социальном строе. Но прежде всего охват жизненного материала в «Былом и думах» определялся исторической задачей — изобразить становление положительного героя, идеолога и деятеля русской революции.

В «Былом и думах» критерии оценки восходят к жизнеутверждающей этике революционного деяния. Общественно-политические и моральные воззрения Герцена в их взаимодействии обусловили в его творчестве принцип выражения авторской личности и эволюцию этого принципа — от романтического героя 30-х годов, через поиски объективации 40-х годов, к реалистическому автобиографизму «Былого и дум», где герой рассматривается как явление объективной действительности, и, наконец, к сознательному отказу от автобиографизма в последних частях «Былого и дум», в эпоху, когда критерий народности становится для Герцена решающим.

Положительный герой «Былого и дум» отнюдь не является «избранной личностью» в прежнем романтическом смысле. Он мыслится теперь прежде всего как представитель, лучший представитель «образованного меньшинства», призванного возглавить освободительное движение России. Жизнь представителя лучших сил русского общества — это жизнь показательная, и человек несет за нее ответственность перед людьми нового мира.

Если в первой части «Былого и дум» герой приобщается к жизни в кругу таких же, как он, прекрасных юношей, то во второй части он про-

<sup>23</sup> Там же, стр. 674.

тивостоят страшному и грязному миру чиновничества, крепостничества. В третьей части герой изображен в победоносной борьбе за великую любовь. В четвертой — он в кругу передовых русских людей 40-х годов. Притом в московском кругу он показан как наиболее трезвый и правильно мыслящий, дальше всех других ушедший в своем внутреннем освобождении. Именно так истолкованы в четвертой части отношения Герцена с Грановским и со всеми московскими либералами. В пятой части герой, представитель молодой России, сталкивается с западным мещанством и буржуазным растлением, последовательный революционер сталкивается с «неполными революционерами», наконец, Герцен — с Гервегом.<sup>24</sup>

Элементы, из которых слагается образ автобиографического героя «Былого и дум», особенно в первых главах, почти лишены индивидуально-психологической окраски. Это — свойства, по природе своей скорее измеряемые количественно, выражающие интенсивность жизнеощущения, энергию, силу жизненного подъема и напора.

Мы как-то представляем себе творчество, судьбу, личность Герцена. Читая «Былое и думы», мы на этой основе проецируем характер. Но что собственно известно об этом характере из самого текста (если отвлечься от привносимых представлений)?

Живой мальчик — это определение в первой части встречается неоднократно. Наряду с этим такие качества, как резвость, стремительность, восторженность, даже удобовпечатлительность и удободвижимость (в третьей части).

Эти определения, выражающие интенсивность переживания жизни, были бы почти физиологичны, если бы они не были включены в некую историческую и идеологическую систему, если бы их не пронизывали присущие этой системе оценки. Критерии этих оценок восходят к идеалу деятеля русской революции и шире — к гармоническому человеку утопического социализма, открытому и высшей духовной жизни, и земным наслаждениям и страстям.

Иногда к герою «Былого и дум» применяются прямые моральные оценки: искренность, правдивость, ненависть ко лжи и двоедушию. Критерии этих оценок коренятся в этом же идеале борющейся, жизнеутверждающей и самоутверждающейся личности. Ибо ложь, двоедушные умаляют, унижают личность, заставляют ее сжиматься.

В обход существующих норм, религиозных и государственных, Герцен строил этику революционного деяния и героического жизнеутверждения. Эта этика была чревата философскими противоречиями; она не могла решить до конца вопрос о соотношении между интересами личности и требованиями общества. Герцен, как все социалисты-утописты, пытался решить его с помощью идеи гармонии. В «Былом и думах» он писал: «... мир новых отношений между людьми — мир здоровья, мир духа, мир красоты, мир естественно нравственный и потому нравственно чистый... религия жизни шла на смену религии смерти, религия красоты — на смену религии бичевания и худобы от поста и молитвы. Распятое тело воскресало, в свою очередь, и не стыдилось больше себя; человек достигал созвучного единства, догадывался, что он существо целое, а не составлен, как маятник, из двух разных металлов, удерживающих друг друга, что враг, спаянный с ним, исчез... Новый мир толкался в дверь, наши души, наши сердца растворялись ему. Сен-симонизм лег в основу

<sup>24</sup> Образ Гервега в «Былом и думах» написан рукой противника (Герцен несколько этого не скрывает). Поэтому «Былое и думы» — отнюдь не источник для объективного понимания и оценки личности и деятельности Гервега. Перед нами не исторически точный портрет, но полемическое обобщение, воплощение «интеллектуального мещанства».



наших убеждений и неизменно остался в существенном. Удобовпечатлимые, искренно-молодые, мы легко были подхвачены мощной волной его...» (VIII, 162).

Искренно-молодые — сочетание само по себе странное, но вполне закономерное в свете того исторического смысла, который Герцен придает всем явлениям, в том числе биологическим.

Старость, вернее, старчество и юность противопоставлены в первой части «Былого и дум» не биологически, не по возрастному признаку. Дело не в том, что Иван Алексеевич Яковлев стар, а в том, что он носитель идеи старчества, отживания, умирания. Он принципиально стар и принципиально болен. Здоровье ему противно. Юность — это движение вперед, это любовь, это революция. Начиная с шестой главы («Московский университет»), автобиография Герцена неотделима от истории русской культуры, русской общественной мысли. Становление героя сливается с политическим воспитанием русской молодежи. Юность — это теперь юность поколения. И здесь уже совершенно ясно, что Герцен трактует юность как исторически сложившийся стиль поведения определенных общественных групп в определенную эпоху. «Я считаю большим несчастьем положение народа, которого молодое поколение не имеет юности... одной молодости на это недостаточно» (151). Молодость в данном контексте понятие физиологическое, юность — историческое, даже политическое. Политический подтекст окончательно раскрывается рассуждением о том, что Великая французская революция «была сделана молодыми людьми», но что «последние юноши Франции были сен-симонисты и фаланга» (151). Так наглядно рождается исторический и идеологический смысл качеств, казалось бы, столь «внеисторических», как живость, резвость, стремительность, удобовпечатливость и пр.

В пятой части противопоставление положительного героя отрицательному (Гервегу) выразилось также противопоставлением психической извращенности, надрыва душевному здоровью, идеалу нормального поведения: «Может, непринужденная истинность, излишняя самонадеянность и здоровая простота моего поведения, *laisser aller*<sup>25</sup> — происходило тоже от самолюбия, может быть, я им накликал беды на свою голову, но оно так... С крепкими мышцами и нервами я стоял независимо и самобытно и был готов горячо подать другому руку — но сам не просил, как милостыни, ни помощи, ни опоры» (X, 251).

Герой «Былого и дум» несет ответственность за русскую культуру и русскую революцию; уже потому от него должно быть отстранено всё сомнительное, бросающее тень. Он не должен быть ни унижен, ни виновен.

Касаясь в вятских письмах к невесте своих отношений с П. П. Медведевой, Герцен каялся и жестоко себя обвинял. В «Былом и думах» он только вскользь говорит о «жалкой слабости», с которой он «длил полуложь» (VIII, 349), о том, что он «доломал» существование Р. (этим инициалом обозначена в «Былом и думах» Медведева). И за всем этим стоит уверенность в том, что иначе нельзя было поступить, выбирая между проходящим увлечением и великой любовью.

Аналогичное соотношение между текстом «Былого и дум» и документом, современным изображаемому событию, — в главе двадцать восьмой, где рассказано о семейном конфликте 1842—1843 годов. В дневнике 1843 года Герцен с чрезвычайной суровостью упрекает себя за мимолетное увлечение, оскорбившее его жену. В «Былом и думах» этот эпизод полемически обращен против лицемерной официальной морали, против религиозно-аскетических воззрений, надломивших сознание женщины.

<sup>25</sup> Непринужденность (*франц.*).

Наивно было бы полагать, что моральная требовательность Герцена в 50-х годах понизилась по сравнению с 40-ми или 30-ми годами. В своей жизненной практике Герцен никогда не уклонялся от полноты моральной ответственности. Но перед Герценом, автором «Былого и дум», стояла особая задача. Он не столько углублялся в «частные» подробности своей и чужой душевной жизни, сколько стремился показать становление революционера, человека нового мира. По сравнению с дневником в «Былом и думах» изменилась оценочная окраска, потому что семейный конфликт 1843 года из плана психологического переключен в план исторический и философский, в план борьбы с «христианскими призраками» старого мира. Тем самым морально-психологическая проблема вины отступила на задний план.

В оценке эпизода с Медведевой и эпизода с горничной Катериной Герцен верен себе. Утопический социалист, с юности воспринявший сен-симонистское «оправдание плоти», учение Фурье о страстях, он не может признать злом ни страсть, ни наслаждение. Но злом является ложь, унижающая, ограничивающая человека, злом является страдание, причиненное другому, нанесенная ему обида. Такова в «Былом и думах» историческая логика герценовских моральных оценок и самооценок.

Вне исходной исторической концепции «Былого и дум» невозможно было бы то противопоставление Герцена и Гервега, на котором строится пятая часть, рассказ о семейной драме; невозможно было бы столь необходимо Герцену моральное осуждение Гервега. В чем виноват Гервег? в эгоизме? — но Герцен, как все революционные демократы 40—60-х годов, упорно отстаивал «высокий» эгоизм против ханжеской официальной и религиозно-аскетической морали; в необузданности страстей и жажде наслаждений? — но Герцен признал за человеком право на наслаждение; в том, что он обманывал друга? — но эту ложь и обман разделяла с Гервегом Наталья Александровна, положительная героиня «Былого и дум». И всё же в рассказе о семейной драме Герцен точно прокладывает границу между добром и злом, потому что он превращает ее в историческую границу между старым и новым миром.

Герцен вспоминает прочитанный в юности французский роман «Арминий»:

«Все мы знаем из истории первых веков встречу и столкновение двух разных миров: одного — старого, классического, образованного, но растленного и отжившего, другого — дикого, как зверь лесной, но полного дремлющих сил и хаотического беспорядка стремлений, т. е. знаем *официальную*, газетную сторону этой встречи, а не ту, которая совершалась по мелочи, в тиши домашней жизни. Мы знаем гуртовые события, а не судьбы лиц, находившихся в прямой зависимости от них и в которых без видимого шума ломались жизни и гибли в столкновениях. Кровь заменялась слезами, опустошенные города — разрушенными семьями, поля сражений — забытыми могилами. Автор „Арминия“... попытался воспроизвести эту встречу двух миров у семейного очага: одного, идущего из леса в историю, другого, идущего из истории в гроб... мне не приходило в мысль, что и я попаду в такое же столкновение, что и мой очаг опустеет, раздавленный при встрече двух мировых колея истории» (X, 238).

Участников семейной драмы Герцен превращает в представителей двух исторических формаций — молодой России и буржуазного Запада. Именно этим, а не запретами и предписаниями имеющей хождение морали, определяется виновность одного и правота другого.

В «Былом и думах» самоутверждение никогда не превращается в самолюбование, потому что оно направлено не на человека, как замкнутую в себе величину, но на деятеля, на историческую функцию человека.

«Былое и думы» — эпопея, вместившая в свои рамки Россию и Запад, идейную борьбу 30—60-х годов, философские раздумья и быт, историю общественной мысли и интимные переживания человека. Все элементы этой книги в их внутренней логике и целеустремленности организованы единой философской, политической, исторической мыслью, мыслью русского просветителя и революционера; и эта отчетливая идейная структура является в то же время художественным построением, отнюдь не тождественным роману, но граничащим с проблематикой, с задачами реалистического романа XIX века.

От автобиографической эпопеи Герцена тянутся многочисленные нити к современной Герцену и позднейшей литературе. С одной стороны, эти нити тянутся к «Прологу» Н. Г. Чернышевского, где также сталкиваются материал собственной биографии, осмысленной на фоне общественно-политической борьбы эпохи, и художественный вымысел (хотя соотношение их здесь принципиально иное). С другой стороны, от «Былого и дум» тянется линия исторической преемственности к многочисленным автобиографическим повествованиям русских революционеров-народовольцев (от «Записок революционера» П. А. Кропоткина до воспоминаний Н. А. Морозова, В. Н. Фигнер и др.), к «Истории моего современника» В. Г. Короленко, к автобиографической трилогии Максима Горького. Таким образом, художественный метод «Былого и дум», созданный Герценом образ передового русского человека, умственные искания которого изображаются на широком фоне общественной жизни и идейной борьбы эпохи, подготовили многие внешне непохожие друг на друга и в то же время органически связанные между собой явления русской литературы.



## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аввакум, протопоп (1620—1682) 34—36  
 Авдеев Михаил Васильевич (1821—1876)  
 12, 311, 443, 567  
 Авраамий Палицын (ум. 1626) 33, 186,  
 211  
 Азадовский Марк Константинович  
 (1888—1954) 312  
 А. К., см. Крюков А. П.  
 Акимов Иван Акимович (1754—1814) 50  
 Аксаков Константин Сергеевич (1817—  
 1860) 9, 334, 365, 366, 463, 465, 506  
 Аксаков Сергей Тимофеевич (1791—  
 1859) 212, 214, 264, 354, 355, 426, 587  
 Александр I (1777—1825) 93, 111, 195,  
 323  
 Александр Македонский (356—323 до  
 н. э.) 27, 57  
 Алексеев Михаил Павлович (р. 1896)  
 87, 107  
 Алексей Михайлович, царь (1629—1676)  
 77  
 Анна Иоанновна, императрица (1693—  
 1740) 228—231  
 Анненков Павел Васильевич (1812—  
 1887) 145, 209, 305, 314, 407, 444, 463—  
 465, 499—502, 600  
 Антонович Максим Алексеевич (1835—  
 1918) 503, 512  
 Апулей Лупий (ок. 135—ок. 180) 47  
 Аретино Пьетро (1492—1557) 270  
 Ариосто Лодовико (1474—1533) 333, 335  
 Аристов Е. Ф. (1806—1875) 318  
 Арно Антуан (1560—1619) 219  
 Арнольди Л. И. 354  
 Арсеньев Константин Константинович  
 (1837—1919) 16, 17  
 Ахматова Анна Андреевна (р. 1888) 279  
 Ашевский С. (псевдоним Стоярова Ми-  
 хаила Николаевича) 17  
 Ашукина-Зенгер Мария Григорьевна 305
- Багратион Петр Иванович (1765—1812)  
 83  
 Базанов Василий Григорьевич (р. 1911)  
 22, 85, 204, 271, 289—291  
 Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788—  
 1824) 103, 104, 138, 140, 157, 220, 280,  
 281, 283, 284, 300, 330, 333  
 Бакунин Михаил Александрович (1814—  
 1876) 465, 466, 506  
 Бальзак Оноре (1799—1850) 102, 104, 166,  
 167, 201, 207, 249, 269, 278, 281, 293,  
 307, 326, 359, 405, 424, 518, 531, 586  
 Барант Амабль-Гильом-Проспер (1785—  
 1866) 320, 594
- Баратынский Евгений Абрамович  
 (1800—1844) 168, 173, 268, 269  
 Барклай Джон 47, 49, 55  
 Батеньков Гавриил Степанович (1793—  
 1863) 85  
 Батюшков Константин Николаевич  
 (1787—1855) 75  
 Бахтин Михаил Михайлович 21, 408  
 Башарин 196  
 Бегичев Дмитрий Никитич (1786—1855)  
 256, 264, 265, 276  
 Беклемишев А. П. 308  
 Белецкий Александр Иванович (1884—  
 1961) 22  
 Белинский Виссарион Григорьевич  
 (1811—1848) 5, 8, 9—11, 15, 47, 64,  
 68—71, 74, 82, 86, 96, 99, 102, 105, 149,  
 150, 154, 157, 167, 180—184, 200, 203,  
 210, 211, 215—218, 223—227, 230, 231,  
 233, 235, 238, 241, 243, 246—249, 251,  
 252, 256, 257, 260, 262, 263, 265, 267,  
 272, 274—276, 278, 284, 287, 291, 297,  
 298, 302, 314, 316, 317, 322, 323, 332,  
 334, 335, 342, 345—347, 353, 357—375,  
 379, 381, 385—391, 402, 403, 406, 407,  
 414, 420, 422, 423, 432—434, 436—438,  
 441, 461, 493, 494, 498, 506, 516—519,  
 523, 526, 527, 535, 536, 554, 560—564,  
 575—577, 579—581, 586, 589
- Белозерская Надежда Александровна  
 (1838—1912) 90, 92, 93  
 Бенитцкий Александр Петрович (1780—  
 1809) 57, 93  
 Бенкендорф Александр Христофорович  
 (1783—1844) 184, 257, 259  
 Беранже Пьер Жан (1780—1857) 405  
 Берков Павел Наумович (р. 1896) 41,  
 44, 46, 50  
 Берковский Наум Яковлевич 179  
 Бестужев (псевдоним — Марлинский)  
 Александр Александрович (1797—1837)  
 85, 94, 103, 112—114, 158, 159, 161, 204,  
 208, 217, 222—224, 226, 231, 232, 234,  
 235, 237, 262, 271, 278, 284, 289—291,  
 297, 298, 317, 320, 375, 378, 381, 401,  
 524  
 Бестужев Михаил Александрович  
 (1800—1871) 127, 300  
 Бестужев Павел Александрович 312  
 Бирон Эрнст-Иоганн (1690—1772) 217,  
 218, 229, 230  
 Бирюков Павел Иванович (1860—1931)  
 592  
 Благой Дмитрий Дмитриевич (р. 1893)  
 21, 135, 178, 300

- Благосветлов Григорий Евлампиевич (1824—1880) 10, 64
- Бобович А. С. 303
- Боборыкин Петр Дмитриевич (1836—1921) 17, 18
- Богданова А. А. 263
- Богданович Ипполит Федорович (1743—1803) 40, 54
- Боккаччо Джованни (1313—1375) 14
- Болотников Иван Исаевич (ум. 1608) 33
- Бонди Сергей Михайлович (р. 1891) 105
- Борис Годунов (1551—1605) 33, 80, 82, 186, 220
- Боткин Василий Петрович (1811—1869) 180, 374, 385, 465, 517—519, 535
- Бранг Петер 194
- Бродский Николай Леонтьевич (1881—1951) 21, 101, 105, 144, 286, 305, 467, 501
- Бронте Шарлотта (1816—1855) 422
- Бронштейн Н. И. 301
- Бруно Джордано (1548—1600) 270
- Бруслов Николай Петрович (1782—1841) 75
- Брюнетьер Фердинанд (1849—1906) 18
- Булгаков Федор Ильич (1852—1908) 100
- Булгарин Фаддей Венедиктович (1789—1859) 73, 124, 161, 186, 211, 212, 215—217, 220, 222, 223, 235—238, 242, 257—264, 274, 291, 362, 363
- Бульвер-Литтон Эдуард (1803—1873) 161
- Бурачек Степан Анисимович (1800—1876) 321
- Бурсов Борис Иванович (р. 1905) 21, 22, 25, 140, 331, 345, 370, 401
- Буслаев Федор Иванович (1818—1897) 13, 14, 16
- Бутаевич-Петрашевский Михаил Васильевич (1821—1866) 434, 436
- Бутков Яков Петрович (1820?—1856) 380, 406, 414
- Бутурлин Дмитрий Петрович (1790—1849) 85
- Бушмин Алексей Сергеевич (р. 1910) 21, 25
- Быков Петр Васильевич (1843—1930)
- Бялый Григорий Абрамович (р. 1905) 21, 467
- Валлес Жюль (1832—1885) 561
- Василий Темный (1425—1462) 225
- Вашингтон Ирвинг, см. Ирвинг Вашингтон
- Вельтман Александр Фомич (1800—1870) 158, 222, 224, 226, 227, 256, 270, 273—276, 405
- Венгеров Семен Афанасьевич (1855—1920) 465
- Веневитинов Дмитрий Владимирович (1805—1827) 268, 269, 271, 300, 308
- Верди Джузеппе (1813—1901) 490
- Верне (Vernet) Орас (1789—1863) 405
- Веселовский Александр Николаевич (1838—1906) 14—16, 19
- Веселовский Алексей Николаевич (1843—1918) 354
- Виардо Полина (1821—1910) 459, 476
- Вигель Филипп Филиппович (1786—1856) 601
- Вико Джамбаттиста (1668—1744) 594
- Виланд Христофор Мартин (1733—1813) 49
- Виноградов Виктор Владимирович (р. 1895) 21, 25, 136, 169, 171, 213, 227, 231, 238, 283, 312, 315, 319, 411
- Винокур Григорий Иосифович 103
- Виньи Альфред (1797—1863) 157, 183, 186, 201, 219, 223, 226, 249
- Владимир Мономах (1053—1125) 34, 54, 226
- Вовчок Марко, см. Марко Вовчок
- Вогюк Эжен Мелькиор (1848—1910) 13, 16
- Водовозов Н. В. 240
- Войков А. 55
- Волк С. С. 320
- Волконский Николай Сергеевич, дед Л. Толстого, 601
- Вольнский Артемий Петрович (1689—1740) 229—231, 236
- Вольтер Франсуа Мари Аруэ (1694—1778) 49, 55, 93, 359, 367
- Ворцель Станислав (1799—1857) 596
- Всеслав Полоцкий (ум. 1101) 38
- Вяземский Петр Андреевич (1792—1878) 80, 99, 103, 125, 158, 159, 175, 181, 201, 212, 279—281, 292, 293, 354
- Гагарин Григорий Григорьевич (1810—1893) 441
- Галахов Алексей Дмитриевич (1807—1892) 10
- Галлан Антуан (1646—1715) 55
- Гамба 312, 314
- Ган Елена Андреевна (1814—1842; псевдоним — Зенеида Р—ва) 422
- Ганнибал Абрам Петрович (1696—1781) 191
- Гарибальди Джузеппе (1807—1882) 561, 596
- Гарлин Всеволод Михайлович (1855—1888) 100
- Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831) 240, 331, 381, 465, 544, 588
- Гейне Генрих (1797—1856) 292, 563
- Гендрихсон Г. Н. 90
- Геннади Григорий Николаевич (1826—1880) 54
- Генрих IV 219
- Гервег Георг (1817—1875) 591, 604—606
- Гердер Иоганн Готфрид (1744—1803) 359
- Герц 554
- Герцен Александр Иванович (1812—1870) 5, 7, 9, 21, 22, 80, 104, 140, 141, 156, 201, 202, 210, 234, 271, 274, 277, 282, 292, 293, 305, 322, 336, 355, 358, 368—370, 372, 374—378, 385—387, 391, 392, 403, 414, 416, 420, 422, 426—428, 443, 444, 449, 456, 465, 466, 500, 501, 506, 515, 516, 519—521, 523, 524, 534, 535, 558, 560—607
- Гёте Иоганн Вольфганг (1749—1832) 49, 61, 67, 167, 169, 296, 314, 359, 379, 381, 409, 410, 444, 461, 466, 590, 602
- Гинзбург Лидия Яковлевна (р. 1902) 21, 107
- Гиппиус Василий Васильевич (1890—1942) 21, 141

- Глинка Сергей Николаевич (1776—1847) 77
- Глинка Федор Николаевич (1786—1880) 83—85, 204, 259
- Гнедич Николай Иванович (1784—1833) 78, 115
- Гоголь Николай Васильевич (1809—1852) 7—11, 17, 21, 40, 41, 47, 64, 65, 86, 92, 95—99, 108, 125, 156, 161, 162, 180, 181, 190, 204, 209, 211, 213, 223, 233, 235, 237—246, 249, 251—253, 256, 267, 274—277, 281, 285, 286, 288, 290, 292, 310, 324—358, 360—363, 365, 369, 373—376, 379, 380, 382, 386—395, 398, 403, 405—410, 412—420, 428, 429, 431, 432, 437, 440, 441, 443, 455, 456, 509, 510, 514, 521, 524, 539, 541—543, 566, 572, 573, 576, 584
- Голицын Василий Васильевич (1643—1714) 228
- Головачева А. Я., см. Панаева-Головачева А. Я.
- Головин Константин Федорович (1843—1913) 17, 20
- Гольбах Поль (1723—1789) 210
- Гольдсмит Оливер (1728—1774) 67
- Гомбервилль М. (1600—1674) 51
- Гомер (X—IX в. до н. э.) 326, 330
- Гончаров Иван Александрович (1812—1891) 7, 11—13, 16, 21, 24, 81, 99, 100, 156, 166, 173, 201, 337, 368—372, 377, 381, 382, 385, 386, 389, 392, 393, 403, 404, 414, 416, 456, 467, 514—559
- Гораций Флакк Квинт (65—8 до н. э.) 120
- Горницкая Нина Сергеевна 105
- Городецкий Борис Павлович (р. 1896) 25
- Горчаков В. П. 114
- Горчаков Дмитрий Петрович (1758—1824) 64
- Горький М. (Пешков Алексей Максими-вич, 1868—1936) 4, 7, 22, 25, 155, 273, 375, 388, 466, 536, 539, 544, 563, 566, 567, 571, 573, 574, 576, 578, 579
- Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776—1822) 271, 381, 405, 418
- Грановский Тимофей Николаевич (1813—1855) 604
- Гребенка Евгений Павлович (1812—1848) 382, 406, 414
- Греч Николай Иванович (1787—1867) 257, 259, 260, 262, 362, 363
- Грибоедов Александр Сергеевич (1795—1829) 7, 94, 101, 109, 139, 145, 221, 264, 266, 310, 314, 323, 388
- Григорович Дмитрий Васильевич (1822—1899) 9, 274, 369, 370, 375, 383, 386, 391, 416, 431—454, 584
- Григорьев Аполлон Александрович (1822—1864) 284, 298, 300, 301, 304, 310, 311, 322, 423, 448
- Грифлов Борис Александрович (р. 1885) 22
- Гроссман Леонид Петрович (р. 1888) 21, 103
- Гуковский Григорий Александрович (1902—1950) 21, 51, 52, 107, 147, 152, 168, 353
- Гуляев В. Г. 194
- Гусев Николай Николаевич (р. 1882) 106, 265
- Гюго Виктор (1802—1885) 157—159, 183, 186, 201, 207, 219, 223, 234, 284, 306, 307, 405
- Давыдов Иван Иванович (1794—1863) 363
- Даль Владимир Иванович (1801—1872; псевдоним — Казак Луганский) 158, 161, 292, 374, 375, 383, 406
- Данилевский Николай Яковлевич (1822—1895) 306
- Данилов Владимир Валерьянович (р. 1881) 98, 465
- Данте Алигьери (1265—1321) 354
- Дегтеревский И. М. 125, 145
- Делиль Жак (1738—1813) 123
- Демаре Жан (1595—1676) 49
- Державин Гавриил Романович (1743—1816) 40, 48, 64, 68
- Державин Константин Николаевич 63
- Десницкий Василий Алексеевич (1878—1958) 21, 356, 543
- Дефо Даниэль (1661—1731) 59, 314
- Джонс Эрнст Чарлз (1819—1869) 561
- Дидро Дени (1713—1784) 210, 359
- Диккенс Чарлз (1812—1870) 288, 368, 405, 434, 443, 514, 586
- Дмитрий Самозванец 186, 203
- Дмитриев Иван Иванович (1760—1837) 80, 187
- Дмитриев Лев Александрович (р. 1921) 46
- Дмитрий, сын Ивана Грозного (1582—1591) 34, 82
- Днепров Владимир Давыдович 22
- Добролюбов Николай Александрович (1836—1861) 5, 10—12, 17, 96, 99, 359, 417, 420, 457, 480, 484, 492, 493, 495, 497, 500, 502, 506, 507, 523, 527, 537, 539—543, 548, 557—559, 577
- Докс Г. 476
- Долгоруков Илья 178
- Долгоруков Яков Федорович (1659—1720) 291
- Достоевский Михаил Михайлович (1820—1864) 419, 425
- Достоевский Федор Михайлович (1821—1881) 6, 7, 11, 12, 20—22, 24, 166, 170, 176—179, 201, 272, 274—276, 368, 369, 371, 372, 375, 376, 378, 380, 386—389, 395—397, 403—430, 432, 456, 542, 548, 576, 585, 587, 598—600
- Дружинин Александр Васильевич (1824—1864) 265, 385, 439, 464
- Дудышкин Степан Семенович (1820—1866) 475
- Дунаев Б. И. 41
- Дурьлин Сергей Николаевич (р. 1881) 301
- Дюма Александр (отец, 1803—1870) 161, 250, 284, 306, 307, 463
- Дюпати Шарль (1746—1788) 63
- Екатерина I, императрица (1684—1727) 228
- Екатерина II, императрица (1729—1796) 57, 93, 249, 259, 283, 323
- Елагин Иван Перфильевич (1725—1794) 50
- Епифаний Премудрый (?—ок. 1420) 31

- Ермилов Владимир Владимирович (р. 1904) 22, 199, 346, 406  
 Ермолов Алексей Петрович (1772—1861) 313, 323
- Жанлис Стефания (1746—1830) 71, 219, 367  
 Жан Поль, см. Рихтер Иоганн-Пауль-Фридрих  
 Жирмуцкий Виктор Максимович (р. 1891) 602  
 Жорж Санд (псевдоним Авроры Дюдеван, 1804—1876) 368, 405, 410, 421, 434, 443, 531, 561, 580, 581  
 Жуковский Василий Андреевич (1783—1852) 7, 65, 75, 181, 198, 212, 261, 264, 266, 319, 327  
 Жуковский В. Э. 92
- Завадовский Петр Васильевич (1739—1812) 177, 179  
 Загоскин Михаил Николаевич (1789—1852) 185, 186, 201, 203, 210—220, 222—224, 231—238, 242, 245, 246, 249, 251, 260, 262, 362, 405  
 Закревская Аграфена Федоровна 173, 176, 177  
 Замотин Иван Иванович (1883—1942) 208, 215  
 Злобин Степан Павлович (р. 1903) 201  
 Золя Эмиль (1840—1902) 16  
 Зотов Рафаил Михайлович (1795—1871) 217, 235  
 Зульцер Иоганн Георг (1720—1779) 51
- Иван III (1440—1505) 30, 80, 144, 225, 231—233, 236  
 Иван IV, Грозный (1530—1584) 32, 80—82, 144, 198, 217, 248, 477  
 Иванов Вячеслав Иванович (1866—1949) 20, 21  
 Иван Тимофеев, см. Тимофеев Иван  
 Измайлов Александр Ефимович (1779—1831) 7, 10, 57, 60, 72, 94, 107, 253, 260  
 Измайлов Владимир Васильевич (1773—1830) 64, 70  
 Ирвинг Вашингтон (1783—1859) 170, 200  
 Искандер, см. Герцен А. И.  
 Истомина Евдокия Ильинична (1799—1848) 177  
 Истрин Василий Михайлович (1865—1937) 20
- Кавелин Константин Дмитриевич (1818—1885) 501  
 Каверин П. П. 314  
 Казак Луганский, см. Даль В. И.  
 Калашников Иван Тимофеевич (1797—1863) 263, 266, 276  
 Кальпренед, см. Ла Кальпренед  
 Кант Иммануил (1724—1804) 152  
 Каракозов Дмитрий Владимирович (1840—1866) 596  
 Карамзин Николай Михайлович (1766—1826) 7, 40, 54, 62, 64—88, 101, 178, 203, 204, 212, 213, 218, 222, 224, 225, 228, 231, 235, 246, 248, 253, 257, 260, 261, 266, 283, 296, 303, 320, 369, 386  
 Каратеев В., помещик 485
- Карлейль Томас (1795—1881) 594  
 Касторский Сергей Васильевич (1898—1962) 22, 439  
 Катенин Павел Александрович (1792—1853) 100, 145, 149  
 Катков Михаил Никифорович (1818—1887) 511, 512  
 Катон Марк Порций (95—46 до н. э.) 80  
 Катранов, болгарин 485  
 Катырев-Ростовский Иван Михайлович (ум. 1640) 33  
 Каховский Петр Григорьевич (1797—1826) 234  
 Керн Анна Петровна (1800—1880) 147, 173  
 Кеттл Арнольд 8  
 Киреевский Иван Васильевич (1806—1856) 268, 269, 271  
 Кирилл Туровский (1130—ок. 1182) 34  
 Кирпотин Валерий Яковлевич (р. 1898) 21, 22, 422  
 Кирша Данилов 54  
 Клеман Михаил Карлович (р. 1897) 207, 467, 501  
 Клиппгаузен, см. Циглер-Клиппгаузен Г. А.  
 Ключевский Василий Осипович (1841—1911) 35, 138  
 Кнорринг Богдан Федорович (1746—1825) 93  
 Княжнин Яков Борисович (1742—1791) 40, 198  
 Коваленский Михаил Николаевич (1874—1923) 93  
 Коварский Н. 271  
 Кожинов В. 22  
 Козмин Николай Кирович (1878—1942) 226, 272  
 Кокорев Иван Тимофеевич (1826—1853) 433  
 Кольцов Алексей Васильевич (1809—1842) 336, 434, 435  
 Комаров Матвей (ум. 1812) 19, 46, 55  
 Комарович Василий Леонидович (ум. 1942) 21  
 Кондрацкая Ф. И. 93  
 Консидеран Виктор (1805—1893) 304, 305  
 Констан Бенжамен (1767—1830) 104, 140, 158, 169, 279—282, 292, 293, 311  
 Корнилович Александр Осипович (1800—1834) 194, 204, 205, 257  
 Короленко Владимир Галактионович (1853—1921) 607  
 Корсаков Петр Александрович (1790—1844) 182, 195  
 Костелянец Борис Осипович 304, 406  
 Котен Шарль (1604—1682) 219, 367  
 Кошут Лайош (1802—1894) 596  
 Краевский Андрей Александрович (1810—1889) 440  
 Кромвель Оливер (1599—1658) 186, 219  
 Кропоткин Петр Алексеевич (1842—1921) 607  
 Кропотков Андрей Фролович 75  
 Крылов Иван Андреевич (1769—1844) 7, 54, 57, 64, 65, 86, 89, 91, 93, 158, 187, 263  
 Крюков Александр Павлович (1803—1833) 194

- Кудрявцев Пётр Николаевич (1816—1858) 384, 385, 417  
Кудряшев Михаил Иванович (1860—1918) 14  
Кузнецов М. 22  
Кукольник Нестор Васильевич (1809—1868) 249, 423, 424  
Купер Джемс Фенимор (1789—1851) 207, 245, 263, 364, 365, 368, 510  
Курбский Андрей Михайлович (1528—1583) 32, 220, 249  
Курляндская Г. Б. 467  
Кэре Г. К. 509  
Кюхельбекер Вильгельм Карлович (1797—1846) 173, 208, 270, 289—291, 308
- Лавердан Д. 306  
Лавров Пётр Лаврович (1823—1900) 503  
Лажечников Иван Иванович (1792—1869) 201, 203, 210, 211, 215, 222, 226—237, 242, 245, 249—251, 277, 278, 362  
Ла Кальпренед Готье (1610—1663) 19, 50, 51  
Лакло Шодерло де 176  
Ламаргин Альфонс (1791—1869) 116, 175, 602  
Ламберт Елизавета Егоровна (1821—1883) 464, 510  
Лафонтен Август 103  
Левшин Василий Алексеевич (1746—1826) 52—57, 60, 61, 86  
Лежнев А. (псевдоним Абрама Захаровича Горелика, р. 1893) 168  
Лемонте Пьер Эдуард (1762—1826) 158  
Ленин Владимир Ильич (1870—1924) 5, 8, 36, 332, 358, 403, 466, 485, 539, 560, 577, 595, 596  
Леонид, царь Спарты (ум. 480 до н. э.) 83  
Леонтьев Константин Николаевич (1831—1891) 20, 21  
Лермонтов Михаил Юрьевич (1814—1841) 7, 21, 65, 94, 125, 155, 156, 166, 179, 181, 234, 235, 239, 248, 251, 252, 256, 267, 274, 276—323, 358, 362, 363, 366, 368—370, 375, 377, 381, 387—389, 405, 416, 420, 431, 455, 457, 510, 563, 575, 576, 584, 585, 599  
Лернер Николай Осипович (1877—1934) 194  
Лесаж Аллен Ренэ (1668—1747) 49, 50, 59, 67, 87, 89—91, 255, 258, 259, 329—332, 367  
Лесков Николай Семенович (1831—1895) 6, 7, 264, 273  
Лессинг Готхольд Эфраим (1729—1781) 359  
Лихачев Дмитрий Сергеевич (р. 1906) 31, 173, 255, 590  
Лобанов Михаил Евстафьевич (1787—1846) 277, 279  
Ломоносов Михаил Васильевич (1711—1765) 40, 47—49, 53, 68, 160, 210  
Лотман Лидия Михайловна (р. 1917) 405  
Лотман Юрий Михайлович (р. 1922) 46  
Лоэнштейн Даниэль-Каспар (1635—1683) 51  
Лукиан (ок. 120—ок. 180) 47
- Лукин Владимир Игнатьевич (1737—1794) 50  
Луначарский Анатолий Васильевич (1875—1933) 22, 493, 565  
Лунин Михаил Сергеевич (1787—1845) 203  
Львов Павел Юрьевич (1770—1825) 62, 75  
Людовик XIV (1638—1715) 329  
Людовик XV (1710—1774) 452
- Мазон Андре 476, 501  
Майер Н. В. 301  
Майков Аполлон Николаевич (1821—1897) 394, 425  
Майков Валериан Николаевич (1823—1847) 414, 415, 517, 519  
Майков Леонид Николаевич (1839—1900) 41, 42  
Майкова Евгения Петровна (1803—1880) 525  
Макаренко Антон Семенович (1888—1939) 155  
Макаров Пётр Иванович (1765—1804) 70  
Макашин Сергей Александрович (р. 1906) 21  
Макогоненко Георгий Пантелеймонович (р. 1912) 62  
Максимович Михаил Александрович 327  
Малышев Владимир Иванович (р. 1910) 46  
Мандони Александр (1785—1873) 207  
Маньен Шарль (1793—1862) 594  
Мариво Пьер (1688—1763) 49  
Марко Вовчок (псевдоним Маркович Марии Александровны, 1834—1907) 567  
Маркс Карл (1818—1883) 8, 107, 208, 240, 254, 331, 359, 560  
Марлинский, см. Бестужев А. А.  
Мармонтель Жан Франсуа (1723—1799) 71, 93  
Марфа Посадница (XV в.) 213, 225, 231  
Масальский Константин Петрович (1802—1861) 217, 218, 235, 362, 405  
Матюрен (Матьюрин) Чарльз-Роберт (1782—1825) 104  
Маццини Джузеппе (1805—1872) 596  
Машинский Семен Иосифович 204, 362  
Маяковский Владимир Владимирович (1893—1930) 146  
Медведева Прасковья Петровна (ум. 1860) 605, 606  
Мейлах Борис Соломонович (р. 1909) 105, 145  
Меншиков Александр Данилович (1673—1729) 205  
Мережковский Дмитрий Сергеевич (1865—1941) 20, 21  
Мериме Проспер (1803—1870) 176, 207, 586  
Меринский А. 283, 284  
Минин Козьма (Захарьев-Сухорук Кузьма Минич, ум. 1616) 33, 144, 186, 211, 213, 221, 238  
Миних Бурхард-Христофор (1683—1767) 229  
Мишье Франсуа-Огюст (1796—1884) 594  
Михаил Федорович Романов, царь (1596—1645) 34



- Михайлова Екатерина Николаевна 21, 280, 282, 286, 287, 305  
 Михайлов Михаил Ларпонович (1829—1865) 378  
 Михайловский Николай Константинович (1842—1904) 12, 13  
 Мишле Жюль (1798—1874) 594  
 Модзалевский Борис Львович (1874—1928) 229  
 Мойсеева Галина Николаевна (р. 1922) 41, 42, 46  
 Молешотт Якоб (1822—1893) 503  
 Мольер Жан Батист (настоящая фамилия — Поклен, 1622—1673) 137—138  
 Монтескьё Шарль Луи (1689—1755) 55, 93  
 Мордвинов Александр Николаевич (1800—1858) 181  
 Мордовцев Даниил Лукич (1830—1905) 42  
 Мордовченко Николай Иванович (1904—1951) 334  
 Мориц Карл-Филипп (1757—1793) 63  
 Морозов Николай Александрович (1854—1946) 607  
 Мотылева Тамара Лазаревна 21, 22  
 Муравьев Михаил Никитич (1757—1807) 61  
 Муравьев Никита Михайлович (1796—1843) 178, 303, 304, 320  
 Мусин-Пушкин Алексей Иванович (1744—1817) 315  
 Мюрат Иоахим (1771—1815) 215  
 Мюссе Альфред (1810—1857) 157, 160, 169, 280, 281, 298—300, 311  
 Нагге, двор. род 34  
 Надеждин Николай Иванович (1804—1856) 126, 224, 225, 284, 360, 465, 466  
 Найдич Эрик Эзович (р. 1919) 328  
 Наполеон I (Бонапарт, 1769—1821) 83, 86, 208, 211, 214, 215, 217, 218, 221, 259, 289  
 Нарезный Василий Трофимович (1780—1825) 7, 54, 60, 65, 85—99, 101, 107, 253, 255, 257—262, 266, 337, 338  
 Нащокин Павел Воинович (1800—1854) 177  
 Невзоров Максим Иванович (1762—1827) 70  
 Незеленов Александр Ильич (1845—1896) 117  
 Некрасов Николай Алексеевич (1821—(8 янв. н. с. 1878) 21, 46, 47, 349, 358, 380, 383, 387, 414, 420, 436, 464, 493, 497  
 Нечаева Вера Степановна (р. 1895) 233, 362  
 Нечкина Милица Васильевна (р. 1901) 602  
 Нибур Бартольд Георг (1776—1831) 320  
 Никитенко Александр Васильевич (1805—1877) 284, 285, 352, 437  
 Николаева М. В. 46  
 Николай I (1796—1855) 117, 124, 194, 215, 233, 257, 259, 599  
 Новиков Иван 10, 198  
 Новиков Николай Иванович (1744—1818) 57, 86, 91, 92  
 Обломиевский Дмитрий Дмитриевич 304, 307  
 Оболенский Дмитрий Александрович (1822—1881) 354  
 Огарев Николай Платонович (1813—1877) 301, 465, 466, 476, 498, 602, 603  
 Одоевский Владимир Федорович (1804—1869) 181, 196, 197, 200, 218, 222, 269—271, 277, 288, 289, 291, 297, 381, 418  
 Оже (Ожер) Ипполит (1797—1881) 204  
 Оксман Юлиан Григорьевич (р. 1894) 21, 182, 188, 194, 196  
 Олег Гориславич 38  
 Ольговичи, князья 38  
 Ольдекоп Евстафий Иванович (1787—1845) 307  
 Опа, графиня 50  
 Орлов Александр Анфимович (1791—1840) 186  
 Орлов Александр Сергеевич (1871—1947) 168  
 Орлов Михаил Федорович (1788—1842) 85  
 Орлов Федор Федорович (1792—1835) 178, 179  
 Осипова Прасковья Александровна (1781—1859) 201  
 Остерман Андрей Иванович (1686—1747)  
 Остолопов Николай Федорович (1783—1833) 95  
 Островский Александр Николаевич (1823—1886) 395, 438, 534  
 Павлов Николай Филиппович (1805—1864) 375, 376, 378, 380, 381  
 Панаева-Головачева Авдотья Яковлевна (1820—1893) 383, 394, 422  
 Панаев Иван Иванович (1812—1862) 374, 377, 381—383, 386, 389  
 Парамонов Иван 198  
 Нахомий Серб (XV в.) 31  
 Переверзев Валерьян Федорович (р. 1882) 21, 92, 96, 216, 275, 337, 338, 418  
 Пестель Павел Иванович (1793—1826) 173  
 Петр I (1672—1725) 41, 42, 45—47, 177, 186, 189—191, 194, 201, 204, 205, 209—211, 215, 217, 220, 227—229, 233, 235, 236, 249, 251, 270, 283, 312, 444  
 Петрашевский М. В., см. Буташевич-Петрашевский М. В.  
 Петров Дмитрий Константинович 20  
 Петров Сергей Митрофанович (р. 1905) 22, 362  
 Петроний (I в.) 47  
 Пиксанов Николай Кириякович (р. 1878) 21, 102, 515, 516, 518, 520, 536, 540, 559  
 Писарев Дмитрий Иванович (1840—1868) 5, 11, 482, 502—504, 512, 527, 556, 578  
 Писемский Алексей Феофилактович (1821—1881) 372, 377, 381, 389, 394—396, 403, 433, 441  
 Плакин Василий Тимофеевич (1796—1869) 363  
 Плетнев Петр Александрович (1792—1865) 352  
 Плещеев Алексей Николаевич (1825—1893) 417  
 По Эдгар Аллан (1809—1849) 418  
 Погодин Михаил Петрович (1800—1875) 159, 222, 248, 284, 327, 374

- Погорельский А. (псевдоним Алексея Алексеевича Перовского, 1787—1836) 256, 260—263, 266, 381
- Пожарский Дмитрий Михайлович (1578—1642) 221
- Покусаев Евграф Иванович (р. 1909) 21
- Полевой Ксенофонт Алексеевич (1801—1867) 223, 271
- Полевой Николай Алексеевич (1796—1846) 64, 205, 208, 211, 222—227, 234—236, 245, 246, 251, 256, 271, 272, 276, 278, 279, 283, 284, 320, 360, 374
- Полонский Яков Петрович (1819—1898) 472
- Помоловский Николай Герасимович (1835—1863) 21, 97, 375, 378, 494, 512, 516, 557, 562
- Попов Михаил Иванович (1742—ок. 1790) 52—54, 57, 58
- Попов П. А. 145
- Попугаев Василий Васильевич (1778—ок. 1816) 64
- Порошин Семен Андреевич (1741—1769) 50
- Потехин Алексей Антипович (1829—1908) 433, 438, 439
- Прач Иван 198
- Прево Антуан Франсуа (1697—1763) 49, 50, 67, 367
- Прудон Пьер Жозеф (1809—1865) 586
- Пруцков Никита Иванович (р. 1910) 25, 441
- Пугачев Емельян Иванович (ок. 1744—1775) 52, 161, 181—185, 187—189, 192, 193, 195—201, 214, 251, 282, 283
- Пушлянский Лев Васильевич 61, 280
- Пустовойт Петр Григорьевич 467
- Пушницев Владимир Александрович 21
- Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837) 4, 5, 7, 10, 17, 21, 40, 41, 64, 65, 68, 72, 75, 76, 78, 82, 94, 100—202, 205, 209—213, 215, 218—221, 223, 225, 226, 228, 229, 233—235, 237—239, 242, 245, 248, 251, 252, 256, 257, 260, 263, 265—267, 276—285, 287—289, 292, 297, 300, 312—315, 324, 327, 335, 336, 338, 349, 358, 360, 362, 363, 366, 368—370, 381, 386—392, 394, 400, 405, 407—409, 413, 414, 420, 421, 428, 429, 431, 455, 457, 459, 467, 475, 510, 514, 516, 529, 534, 543, 549, 566, 584, 585
- Пушкина Наталья Николаевна 182
- Пыпин Александр Николаевич (1833—1904) 16, 49, 50, 111
- Рабле Франсуа (1494—1553) 367
- Радищев Александр Николаевич (1749—1802) 40, 61, 63, 65, 69, 71, 83, 84, 92, 101, 133, 188, 189, 193, 200, 210, 253, 266
- Раевский Владимир Федосеевич (1795—1872) 85, 111
- Раевский Николай Николаевич, младший (1801—1843) 116
- Раевский Святослав Афанасьевич (1808—1876) 286—288, 293, 304
- Разин Степан Тимофеевич (казнен 1671) 144, 194, 249
- Рамзе Адриен-Мишель (1686—1743) 55
- Расин Жан (1639—1699) 49, 307
- Рафаэль Санти (1483—1520) 405
- Рензов Борис Григорьевич (р. 1902) 237, 277, 278, 303, 320, 326, 329, 594
- Рейхель Мария Каспаровна (1823—1916) 585, 591
- Решетников Федор Михайлович (1841—1871) 12, 383, 430
- Рихтер Иоганн-Пауль-Фридрих (псевдоним — Жан Поль, 1763—1825) 271, 381
- Ричардсон Самюэл (1689—1761) 49, 50, 61, 67, 71, 102, 132, 135, 160, 175, 367, 409
- Ришелье Арман Жан (1585—1642) 249
- Роде Эрвин (1845—1898) 14
- Россет Александра Осиповна (в замуж. Смирнова, 1809—1882) 173
- Руссо Жан Жак (1712—1778) 49, 60, 61, 63, 67, 73, 74, 95, 135, 269, 306, 367, 409, 410, 590, 601, 602
- Рылеев Кондратий Федорович (1795—1826) 112, 113, 229, 230, 242, 300, 320
- Савиньи Фридрих Карл (1779—1861) 320
- Савич Ю. 502
- Сакулин Павел Никитич (1868—1930) 54, 270, 288, 297
- Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (1826—1889) 7, 11, 12, 21, 345, 371, 376, 378, 380, 382, 387, 403, 433, 440, 476, 483, 512, 513, 535, 563, 564
- Самарин Юрий Федорович (1819—1876) 322, 323
- Санд Жорж, см. Жорж Санд
- Сатин Николай Михайлович (1814—1873) 301
- Свечинский Иван 75
- Свињин Павел Петрович (1788—1839) 217
- Свири Н. 94
- Свифт Джонатан (1667—1745) 367
- Семевский Михаил Иванович (1837—1892) 337
- Семенов Сергей Терентьевич (1868—1922) 298
- Сенковский Осип Иванович (1800—1858) 158, 197, 217, 222, 246, 247, 291, 362
- Сен-Симон Анри Клод (1760—1825) 580, 590, 605
- Сервантес де Сааведра Мигель (1547—1616) 330, 331, 333—335, 367
- Серман Илья Захарович (р. 1913) 50
- Сиповский Василий Васильевич (1872—1930) 10, 18—20, 41, 42, 46, 64
- Скабичевский Александр Михайлович (1838—1910) 17, 213
- Скаррон Поль (1610—1660) 50, 87, 367
- Скафтымов А. 398
- Скотт Вальтер (1771—1832) 82, 102, 160, 175, 183—186, 188, 206—208, 212, 218—220, 223, 226, 230, 232, 235—237, 245—249, 269, 278, 283—285, 302, 303, 324, 326, 329, 336, 362, 364, 365, 367, 368, 405, 514
- Скюдери Жорж (1601—1667) 51
- Скюдери Мадлен (1607—1701) 51
- Слепцов Василий Алексеевич (1836—1878) 21, 512, 567
- Смолетт Тобиас Джордж (1721—1771) 49

- Соболевский Алексей Иванович (1856—1929) 19
- Соколов Юрий Матвеевич (1889—1941) 96, 97
- Соколовский Н. 538
- Сократ (ок. 469—399 до н. э.) 444
- Соллертинский Е. Е. 98
- Соллогуб Владимир Александрович 1813—1882) 277, 379, 380, 414, 441
- Соловьев Владимир Сергеевич (1853—1900) 16
- Сорель Шарль (1597—1674) 87
- Сорокин Юрий Сергеевич 22
- Софья Алексеевна, царевна (1657—1704) 228
- Спешнев Николай Александрович (1821—1882) 506
- Сталь Анна Луиза Жермен де (1766—1817) 135, 281, 304, 307
- Станицкий Н., см. Панаева-Головачева А. Я.
- Стендаль (псевдоним Бейля Анри Мари, 1783—1842) 102, 157—159, 207, 277, 278, 281, 586
- Стендер-Петерсен А. И. 26
- Степанов Александр Петрович (1781—1837) 265
- Степанов Николай Леонидович (р. 1902) 21, 88, 92, 95, 97, 262, 324, 354
- Стерн Лоренс (1713—1768) 67, 73, 291, 367, 405
- Столыпин Алексей (Монго) 305, 306
- Суворов Александр Васильевич (1730—1800) 260
- Сумароков Александр Петрович (1718—1777) 8, 10, 40, 47—52, 56, 64, 81, 198
- Сумароков Павел Иванович (ум. 1846) 70
- Сусанин Иван Осипович (ум. 1613) 291
- Сухова-Кобылина Елизавета Васильевна, см. Тур Евгения
- Сухомлинов Михаил Иванович (1828—1901) 42
- Сю Эжен (1804—1857) 157, 306, 307, 367, 368, 405
- Тальман Поль (1642—1712) 49
- Тассо Торквато (1544—1595) 314
- Теккерей Уильям Мейклис (1811—1863) 514
- Теньер Давид (1610—1690) 98, 99
- Теллов В. Г. 50, 90
- Террасон Жан (1670—1750) 55
- Тиандер Карл Федорович 16
- Тик Людвиг (1773—1853) 381
- Тимофеев Иван (кон. XVI—перв. пол. XVII в.) 33
- Титов Владимир Павлович (1807—1891) 122
- Толстая Софья Андреевна (урожд. Берс, 1844—1919) 592
- Толстой Алексей Константинович (1817—1875) 82
- Толстой Алексей Николаевич (1883—1945) 201
- Толстой Лев Николаевич (1828—1910) 5—7, 11, 12, 16, 20, 21, 24, 72, 81, 84, 85, 106, 125, 138, 155, 156, 166, 172, 173, 176, 179, 201, 210, 221, 235, 246, 250, 265, 298, 301, 308, 319, 321, 371, 389, 394, 397—401, 403, 404, 416, 425, 429, 430, 433, 451, 472, 476, 490, 497, 548, 575, 576, 587, 590, 592, 593, 598, 600, 601, 607
- Томашевский Борис Викторович (1890—1957) 21, 105, 282
- Тредиаковский Василий Кириллович (1703—1769) 8, 10, 43, 47, 49, 55, 230
- Трубецкой Сергей Петрович (1790—1860) 178
- Тур Евгения (псевдоним Елизаветы Васильевны Салиас де Турнемир, урожд. Сухова-Кобылиной) 249, 288, 382, 443, 463, 466
- Тургенев Александр Иванович (1784—1845) 296
- Тургенев Иван Сергеевич (1818—1883) 6, 7, 11, 13, 16, 17, 21, 22, 24, 155, 156, 162, 166, 173, 176, 179, 201, 202, 249, 250, 272, 274, 280, 288, 370, 371, 377, 378, 381, 386, 387, 389, 391—394, 398, 403, 404, 416, 417, 429, 431—433, 439, 441, 442, 444, 450, 455—513, 534, 548, 549, 562, 567, 584—586, 598, 600
- Тургенев Николай Иванович (1789—1871) 111, 113
- Тынянов Юрий Николаевич (1894—1943) 201, 271
- Тьер Луи-Адольф (1797—1877) 320
- Тьерри Огюстен (1795—1856) 320, 594
- Уваров Сергей Семенович (1786—1855) 284
- Уланд Иоганн Людвиг (1787—1862) 381
- Улыбышев Александр Дмитриевич (1794—1858) 85
- Улит Андрей Мартынович (р. 1877) 22
- Успенский Глеб Иванович (1843—1902) 150, 430
- Успенский Николай Васильевич (1837—1889) 346
- Ушаков Василий Аполлонович (1789—1838) 256, 262, 263
- Фаусек Виктор Андреевич (1861—1910) 100
- Феваль Поль (1817—1887) 367
- Федор, монах 28
- Федоров Борис Михайлович (1798—1875) 123, 220, 249
- Фейербах Людвиг (1804—1872) 517
- Фенелон Франсуа де Салиньяк де ла Мот (1651—1715) 48, 52, 55, 56, 330
- Фет Афанасий Афанасьевич (Шеншин, 1820—1892) 472, 490, 505
- Фигнер Вера Николаевна (1852—1942) 607
- Филарет, митрополит (Федор Никитич Романов, 1555—1633) 34
- Филиппов Андрей 55
- Филофова Анна Павловна (1837—1912) 507
- Фильдинг Генрих (1707—1754) 49, 67, 138, 330—332, 335, 359, 360, 367
- Флобер Гюстав (1821—1880) 586, 598
- Фокин Н. И. 194
- Фокс Ральф (1900—1937) 8
- Фонвизин Денис Иванович (1744—1792) 40, 55, 57, 60, 62, 64, 65, 86, 89, 91, 92, 99, 193

- Франклин Вениамин (1706—1790) 265  
 Фридендер Георгий Михайлович (р. 1915) 2, 25  
 Фурье Шарль (1772—1837) 286, 304—307, 606  
 Фюретьер Антуанет (1620—1688) 87
- Хворостинин Иван Дмитриевич (?—1616) 33  
 Херасков Михаил Матвеевич (1733—1807) 10, 48, 50, 56, 58, 64, 198, 203  
 Хигрово Елизавета Михайловна (1785—1839) 157, 158  
 Хмельницкий Зиновий Богдан (ок. 1595—1657) 204, 239, 241  
 Храпченко Михаил Борисович (р. 1904) 21, 235, 324
- Цейтлин Александр Григорьевич (1901—1962) 21, 22, 130, 156, 166, 467, 516, 518, 520, 525, 538, 539  
 Циглер-Клиппгаузен Генрих-Ансельм (1663—1696) 50
- Чаадаев Петр Яковлевич (1794—1856) 112, 173, 205  
 Чайковский Петр Ильич (1840—1893) 150  
 Чернышевский Николай Гаврилович (1828—1889) 5, 7, 10—12, 24, 138, 155, 207, 240, 308, 316, 345, 346, 356—359, 386, 389, 398, 400, 443, 450, 452, 453, 458, 459, 466, 475, 487, 489, 497—500, 502, 509, 512, 558, 561—564, 567, 575—577, 581, 582, 585, 589, 607  
 Чехов Антон Павлович (1860—1904) 108, 125, 155, 449  
 Чичерин Алексей Владимирович (р. 1899) 21, 22, 104, 161, 174, 292  
 Чуковский Корней Иванович (р. 1882) 21  
 Чулков Михаил Дмитриевич (1740—1793) 7, 10, 19, 47, 52—54, 57—59, 87, 198, 252, 255, 258, 266
- Шадури Вано Семенович 94  
 Шаликов Петр Иванович (1767—1852) 64, 70  
 Шамрай Дмитрий Дмитриевич 50  
 Шатобриан Франсуа Рене (1768—1848) 104, 169, 186, 282, 306  
 Шевырев Степан Петрович (1806—1864) 246, 321, 323, 346, 365  
 Шейман Л. А. 363  
 Шекспир Вильям (1564—1616) 102, 116, 138, 220, 334, 335, 456  
 Шеллер-Михайлов Александр Константинович (1838—1900) 12, 582  
 Шеллинг Фридрих Вильгельм Иосиф (1775—1854) 270  
 Шереметев Алексей Васильевич (1800—1857) 177
- Шереметев Борис Петрович (1652—1719) 228  
 Шиллер Иоганн Фридрих (1759—1805) 167, 284, 465  
 Шишкин Иван Васильевич (1722—1770) 50  
 Шишков Александр Семенович (1754—1841) 77, 88  
 Шишков Вячеслав Яковлевич (1873—1945) 201  
 Шкловский Виктор Борисович (р. 1893) 21, 428  
 Шляпкин Илья Александрович (1858—1918) 20  
 Шолохов Михаил Александрович (р. 1905) 201  
 Шпильгаген Фридрих (1829—1911) 14  
 Шпиндлер Карл (1796—1855) 367  
 Шпис Христиан-Генрих (1755—1799) 367  
 Шуберт Франц-Петер (1797—1828) 474  
 Шувалов Андрей Петрович (1743—1789) 230
- Щеголев Павел Елисеевич (1877—1931) 258  
 Щедрин Н., см. Салтыков-Щедрин М. Е.  
 Щербатов Михаил Михайлович (1733—1790) 56
- Эзон (VI в. до н. э.) 47  
 Эйхенбаум Борис Михайлович (1886—1959) 21, 25, 271, 497, 587  
 Эмин Николай Федорович (ум. 1814) 7, 62  
 Эмин Федор Александрович (1735—1770) 7, 10, 47, 50—53, 56, 58—61, 65, 161, 252, 255, 409  
 Энгельс Фридрих (1820—1895) 107, 208, 240, 254, 331, 359, 560  
 Энгельсон Владимир Аристович (1821—1857) 599, 600  
 Эрн Мария Каспаровна, см. Рейхель М. К.  
 Эргель Василий Андреевич (1793—1849) 217
- Юзефович Михаил Владимирович (1802—1889) 145  
 Юрий Галицкий 225
- Языков Николай Михайлович (1803—1846) 122  
 Якубович Александр Иванович (1772—1845) 234  
 Якубович Дмитрий Петрович (1897—1940) 159, 184, 302  
 Яковлев Иван Алексеевич (1767—1846) 600, 605  
 Ямпольский Исаак Григорьевич (р. 1902) 21  
 Ярослав Мудрый (978—1054) 144

## УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- Аббадонна (1834), Н. А. Полевого 271, 272
- Авторская исповедь (1847), Н. В. Гоголя 326
- Адольф (1816), Бенжамена Констана 104, 158, 159, 161, 163, 279—282, 292, 293, 311
- Азиатская Баниза (1688), Циглера и Клиппгаузена 50
- Актеон (1842), И. И. Панаева 381
- Александрия 27, 28
- Алциндор и Мария (1823), В. Ф. Одоевского 270
- Аммалат-бек (1832), А. Марлинского 298
- Андрей Безмяный (1832), «А. Корниловича» 205
- Андрей Колосов (1844), И. С. Тургенева 417, 458, 461, 494
- Анна Каренина (1875—1877), Л. Толстого 72, 106, 155, 176, 592
- Антон-Горемыка (1847), Д. В. Григоровича 375, 386, 433, 436—438, 440, 443, 449, 453
- Антонина (1836), П. Н. Кудрявцева 384
- Антропологический принцип в философии (1860), Н. Г. Чернышевского 503
- Аптекарский остров (1800), В. В. Пупугаева 64
- Аптекарьша (1841), В. А. Соллогуба 379
- Арабски (1835), Н. В. Гоголя 325
- Арап Петра Великого (1827—1828), А. С. Пушкина 169, 172—174, 177, 186, 189—191, 194, 204, 209, 210, 220, 228, 235, 251, 283
- Аргенида (1751), Дж. Баркляя, перевод В. К. Тредиаковского 47—49, 55
- Ариана (1632), Ж. Демаре 49
- Аристион, или Перевоспитание (1822), В. Т. Нарезного 86, 94—96, 337
- Арминий (франц. роман) 606
- Аскольдова могила (1833), М. Н. Загоскина 215
- Асмодей нашего времени (1862), М. А. Антоновича 512
- Ася (1858), И. С. Тургенева 155, 458, 475, 498
- Базаров (1862), Д. И. Писарева 512
- Бал (1828), Е. Баратынского 168
- Барыня (1841), И. И. Панаева 381
- Басурман (1838), И. И. Лажечникова 211, 231—233, 236, 237, 277
- Бахчисарайский фонтан (1823), А. С. Пушкина 112
- Беатриса (1839), О. Бальзака 281
- Бедная Лиза (1792), Н. М. Карамзина 63, 64, 71, 78, 79, 81, 101.
- Бедная невеста (1852), А. Н. Островского 438, 478
- Бедность не порок (1854), А. Н. Островского 438
- Бедные люди (1846), Ф. М. Достоевского 375—376, 386, 388, 395, 396, 403—422, 425, 432
- Бежин луг (1851), И. С. Тургенева 432
- Без рассвета (1847), П. Н. Кудрявцева 384
- Белая горячка (1840), И. И. Панаева 381
- Белые ночи (1848), Ф. М. Достоевского 417, 420, 421
- Бесы (1871—1872), Ф. М. Достоевского 430
- Бирюк (1848), И. С. Тургенева 432
- Бова, сказка 47, 48, 58
- Божественная комедия (1320), А. Данте 354
- Большой свет (1840), В. Соллогуба 379
- Борис Годунов (1825), А. С. Пушкина 102, 183, 210, 220, 223, 238, 242, 245, 283, 325, 336
- Бородино (1837), М. Ю. Лермонтова 235
- Боярышня (1858), А. Ф. Писемского 389
- Братья Карамазовы (1879—1880), Ф. М. Достоевского 272, 403, 416, 418, 429
- Бригадир (1786), Д. И. Фонвизина 89
- Брынский лес (1845), М. Н. Загоскина 215.
- Бурмистр (1847), И. С. Тургенева 432
- Бурсак (1824), В. Т. Нарезного 86, 87, 94, 96—99, 255, 260
- Былое и думы (1852—1868), А. И. Герцена 22, 271, 403, 426, 427, 466, 561, 563, 583—607
- Бэла (1839), М. Ю. Лермонтова 293—297, 308, 312—319
- Вадим (1833), М. Ю. Лермонтова 234, 235, 251, 282, 284, 285, 293, 455
- Вальгер Скотт и «Принцесса Клевская». Стендаля 207
- Взгляд на русскую литературу 1847 года, В. Г. Белинского 9, 238, 370, 436, 519, 536, 589
- Вертер (1774), Гёте 49
- Вечер на Кавказских водах в 1824 году (1830), А. Марлинского 290, 312
- Вечера на хуторе близ Диканьки (1830—1832), Н. В. Гоголя 180, 288, 324, 335, 382

- Вечерние часы, или Древние сказки славян древлянских (1783—1788) 53, 55  
 Вий (1835), Н. В. Гоголя 96  
 Вилла Альберти (1870), А. Н. Веселовского 14  
 Виргиния, или Поездка в Россию (1837), А. Ф. Вельтмана 273, 274  
 Владимир Паренский (1826—1829), Д. В. Вeneвитинова 268  
 Война и мир (1865—1869), Л. Н. Толстого 11, 84, 174, 179, 201, 210, 221, 235, 250, 265, 324, 323, 593, 598, 601  
 Волынский (1825), К. Ф. Рыльева 229  
 Воскресение (1899), Л. Н. Толстого 130  
 Воспитание чувств (1869), Г. Флобера 598  
 Воспитанница Сара (1862), А. Ф. Вельтмана 274  
 Выбранные места из переписки с друзьями (1847), Н. В. Гоголя 354, 358  
 Выстрел (1830), А. С. Пушкина 171, 173, 234  
  
 Гамлет и Дон-Кихот (1860), И. С. Тургенева 510, 511  
 Гамлет Щигровского уезда (1849), И. С. Тургенева 378, 392, 458, 461  
 Гаральд и Елисавета, или Век Иоанна Грозного (1831), В. А. Эртеля 217  
 Гаркуша, малороссийский разбойник (1825), В. Т. Нарезного 87, 98, 338  
 Герой нашего времени (1840), М. Ю. Лермонтова 7, 155, 168, 181, 251, 274, 277—323, 358, 362, 363, 368—370, 377, 388, 416, 420, 455, 457, 584  
 Гетьман (1830—1832), Н. В. Гоголя 235, 241, 251, 324  
 История о гишпанском королевиче принце Дикаронии и о французской принцессе Елизавете 46  
 История королевича Архилабана 46  
 История о Александре, российском дворянине 48, 59  
 История о Ипполите, графе аглинском, и о Жулии, графине аглинской же 50  
 История о некоем шляхецком сыне, како чрез высокую и славную свою науку заслужил себе великую славу и честь, и кавалерский чин, и како за добрые свои поступки пожалован королевичем в Англии 42  
 История о прекрасной Ариане и о храбром Мелентесе (1755) 42, 49  
 История о российском матросе Василии Корютском и о прекрасной королеве Ираклии Флоренской земли 41, 59  
 История о скифском короле Алкменесе и о королеве Меналиппе 50  
 История о храбром российском кавалере Александре и о любительницах его Тире и Елеоноре 42  
 История о Ярополе цесаревиче 46  
 Горе от ума (1825), А. С. Грибоедова 101, 109, 139, 314, 388  
 Господа ташкентцы (1869), М. Е. Салтыкова-Щедрина 11, 12  
 Госпожа Бовари (1857), Г. Флобера 586, 598  
  
 Гражданин (1824—1825), К. Ф. Рыльева 113  
 Граф Нулин (1825), А. С. Пушкина 126  
 Греческий роман (1876), А. Н. Веселовского 14  
 Губернские очерки (1856), М. Е. Салтыкова 345, 389, 563, 564  
 Гулливерово путешествие (1726), Д. Свифта 47  
  
 Два года с Л. Н. Толстым (1928), Н. Н. Гусева 106  
 Два гусара (1858), Л. Толстого 497  
 Два Ивана, два Степаныча, два Костылькова (1844), Н. В. Кукольника 249  
 Два Ивана, или Страсть к тяжбам (1825), В. Т. Нарезного 86, 87, 94, 96—99, 260  
 Два эгоизма (1845), Ап. Григорьева 304  
 Две жизни (1831—1832), И. В. Киреевского 268  
 Двенадцать спящих дев (1810—1817), В. А. Жуковского 181  
 Двойник (1846), Ф. М. Достоевского 396, 415, 417—420, 422, 424  
 Двойник, или Мои вечера в Малороссии (1828), А. Погорельского 262  
 Дворянское гнездо (1859), И. С. Тургенева 378, 389, 393, 428, 476—484, 495, 496  
 Девгениево деяние 26, 27  
 Демон (1841), М. Ю. Лермонтова 377  
 Демон (1839), Н. Ф. Павлова 376  
 Деревня (1846), Д. В. Григоровича 433—438, 443, 449  
 Детские годы Багрова-внука (1858), С. Т. Аксакова 426  
 Детство (1852), Л. Толстого 319, 425, 587  
 Джен Эйр (1849), Шарлотты Бронте 422  
 Дилетантизм в науке (1843), А. И. Герцена 516, 577  
 Димитрий Самозванец (1830), Ф. В. Булгарина 211, 215, 216, 238  
 Дневник лишнего человека (1850), И. С. Тургенева 378, 392, 458, 461  
 Дневник одной недели (1773), А. Н. Радищева 61  
 Дневник писателя (1873, 1877), Ф. М. Достоевского 11, 405, 421  
 Добрые люди древней Руси (1907), В. О. Ключевского 35  
 Доктор (1844), Е. П. Гребенки 382, 414  
 Доктор Крушов (1846), А. И. Герцена 376, 377, 583  
 Долг прежде всего, А. И. Герцена 583  
 Домик в Коломне (1830), А. С. Пушкина 65  
 Дон-Жуан (1818—1823), Д. Байрона 103, 104, 157  
 Дон-Кихот (1605—1615), Сервантеса 330, 331, 333—335  
 Досуги крымского судьи, или Второе путешествие в Тавриду (1803—1805), П. И. Сумарокова 70  
 Доходное место (1857), А. Н. Островского 534

- Дочь купца Жолобова (1831), И. Т. Калашникова 263  
 Древняя Российская история (1766), М. В. Ломоносова 53  
 Другое путешествие в Малороссию (1804), П. И. Шаликова 70  
 Дружеские советы (1848), А. Н. Плещеева 417  
 Дубровский (1832—1833), А. С. Пушкина 171, 173, 189—194, 198, 202, 251, 277, 278, 283, 336, 455  
 Думы (1825), К. Ф. Рыльева 242  
 Душенька (1783), И. Ф. Богдановича 40, 54  
 Дщипы для записывания (1778?), М. Н. Муравьева 61  
 Дым (1867), И. С. Тургенева 163, 393  
 Дядюшкин сон (1859), Ф. М. Достоевского 417, 426, 429  
 Евгений, или Пагубные последствия дурного воспитания (1799—1801), А. Е. Измайлова 10, 57, 60, 72, 94  
 Евгений Онегин (1823—1831), А. С. Пушкина 6, 7, 21, 64, 75, 76, 100—156, 160, 164—167, 175, 176, 180, 183, 184, 189—191, 251, 256, 266, 277, 280—282, 286, 288, 292, 300, 310, 325, 336, 338, 358, 360, 363, 366, 368—370, 388, 389, 394, 420, 421, 428, 455, 457, 467, 529, 534, 584  
 Евгения, или Нынешнее воспитание (1803), Н. Ф. Остолопова 95  
 Европейский роман в XIX столетии (1900), П. Д. Боборыкина 17, 18  
 Египетские ночи (1835), А. С. Пушкина 175, 176, 189  
 Езда в остров любви, П. Тальмана (перевод В. К. Третьяковского) 10, 43, 49  
 Езерский (1830—1833), А. С. Пушкина 190  
 Езоповы притчи 47  
 Елка и свадьба (1848), Ф. М. Достоевского 425  
 Елладий (1824), В. Ф. Одоевского 270  
 Емельян Пугачев (1938—1945), Вяч. Шишкова 201  
 Еразмовы разговоры 47  
 Ермак, или Покорение Сибири (1834), П. П. Свинына 217  
 Жак (1834), Ж. Санд 410  
 Желание (1811), В. А. Жуковского 198  
 Женя-призрак, Вашингтона Ирвинга 170  
 Живая картина (1842), П. Н. Кудрявцева 384  
 Живописец (1833), Н. А. Полевого 271  
 Жизнь и похождения Тихона Тростникова (1843—1848), Н. А. Некрасова 383  
 Жизнь Ласарильо с Тормеса 89  
 Житие протопопа Аввакума 36  
 Жюли (1848), А. В. Дружинина 385  
 Задиг (1748), Вольтера 55  
 Заметки по русской истории XVIII века, А. С. Пушкина 210  
 Замок Венден (1821), А. Марлинского 85  
 Замок Нейгаузен (1824), А. Марлинского 85  
 Замок Эйзен (1825), А. Марлинского 85  
 Записки из мертвого дома (1860—1862), Ф. М. Достоевского 426—430, 587  
 Записки из подполья (1864), Ф. М. Достоевского 600  
 Записки одного молодого человека (1840—1841), А. И. Герцена 277, 377  
 Записки охотника (1847—1852), И. С. Тургенева 202, 386, 398, 431—433, 439, 458, 460, 461, 463, 477, 584  
 Записки революционера, П. А. Кропоткина 607  
 Записки сумасшедшего (1835), Н. В. Гоголя 326, 408, 416  
 Запутанное дело (1848), М. Е. Салтыкова 376, 380, 535  
 Затишье (1854), И. С. Тургенева 460  
 Захудалый род (1874), Н. С. Лескова 264  
 Звезда (1841), П. Н. Кудрявцева 384  
 Зиновий Богдан Хмельницкий, или Освобожденная Малороссия (1819), Ф. Н. Глинки 85, 204  
 Златая чепь 30  
 Златоструй 30  
 Золотой осел (II в.), Апулея 47  
 Зубоскал, или Новый переселенник, египетские сказки (1791) 53  
 Иван Выжигин (1829), Ф. В. Булгарина 257—260, 263  
 Иван Савич Поджабрин (1848), И. А. Гончарова 520  
 Игра судьбы (1789), Н. Ф. Эмина 62  
 Идиот (1868), Ф. М. Достоевского 176, 272, 403, 598  
 Ижорский, В. К. Кюхельбекера 308  
 Известие о Марфе Посаднице, взятое из жития св. Зосимы (1803), Н. М. Карамзина 77, 81  
 Изгоев (1855), М. Л. Михайлова 378  
 Из записок Ипполита Оже (1877) 204  
 Из истории романа и повести (1886—1888), А. Н. Веселовского 14, 15  
 Из истории русского романа и повести (1903), В. В. Сиповского 18, 19  
 Илиада 366  
 Илья-богатырь (1807), И. А. Крылова 54  
 Именины (1835), Н. Ф. Павлова 375, 376  
 Иордан Бруно и Петр Аретино (1829), В. Ф. Одоевского 270  
 Исповедь (1770), Ж. Ж. Руссо 74, 590, 601, 602  
 Исповедь сына века (1836), А. Мюссе 280, 299, 300  
 Испытание (1830), А. Марлинского 289, 317  
 Исторические воспоминания и замечания на пути к Троице (1803), Н. М. Карамзина 77, 81, 82  
 Исторический очерк развития русского прозаического романа (1856), Г. Е. Благосветлова 10  
 Истории о португальской королеве Анне и о гишпанском королевиче Александре 46

- История государства Россійскаго (1818—1829), Н. М. Карамзина 54, 77, 78, 81—83, 283, 303
- История двух калаш (1839), В. Солюгуба 379
- История или теория романа? (1886), А. Н. Веселовского 14
- История Ипполита (1690), графини Оне 50
- История Малороссии, Н. В. Гоголя 238
- История моего современника, В. Г. Короленко 607
- История о великом князе Московском, А. Курбского 32
- История одного города (1870), М. Е. Салтыкова 93
- История о Казанском царстве 32, 34
- История о некоем французском шляхтиче, именем Александре, како утверждено бысть в Цесарии цесарем, и о цесаревне Вене 46
- История о российском купце Иоанне 47
- История о храбром рыцаре Франциле Венециане и о прекрасной королевне Ренцивене (1787), переделана Андреем Филипповым 55
- История Петра (1835—1836), А. С. Пушкина 210, 283
- История приключений Джозефа Эндруса и его друга Абраама Адамса (1742), Г. Фильдинга 330
- История Пугачева (1834), А. С. Пушкина 187, 188, 196, 251, 283, 431
- История русского народа (1829—1833), Н. А. Полевого 283, 320
- История русской литературы (1939), М. Горького 4, 375, 466, 539, 544, 563, 566, 567, 571, 574, 576, 578, 579
- История села Горюхина (1830), А. С. Пушкина 221
- История Тома Джонса найденныша (1749), Г. Фильдинга 330, 331
- Кавказ (1829), А. С. Пушкина 120
- Кавказский пленник (1821), А. С. Пушкина 112—115, 121, 130, 141
- Кадм и Гармония (1786), М. М. Хераскова 56
- Казак (1863), Л. Н. Толстого 399—401
- Кайб (1792), И. А. Крылова 57
- Как чертенок краешку выкупал, Л. Н. Толстого 451
- Каллисфен (1786), Д. И. Фонвизина 57
- Камчадалка (1833), И. Т. Калашникова 263
- Каштанская дочка (1836), А. С. Пушкина 64, 162, 168, 169, 173, 174, 178, 180—202, 211, 220, 221, 239, 242, 251, 277, 278, 283, 336, 386, 400, 431, 455
- Капризы и раздумье (1843—1847), А. И. Герцена 580
- Касьян с Красивой мечи (1851), И. С. Тургенева 432, 450
- Катя, или История воспитанницы (1834), В. Ф. Одоевского 270
- Кащей бессмертный. Былина старого времени (1833), А. Ф. Вельтмана 226, 273
- К вельможе (1830), А. С. Пушкина 209
- Киргиз-кайсак (1829—1830), В. А. Ушакова 262, 263
- Клеопатра (1647—1648), Ла Кальпренета 49
- Клятва при гробе господнем (1832), Н. А. Полевого 208, 211, 222, 225, 226, 236, 271, 278
- Книга степенная царского родословия 32
- Княгиня Лиговская (1836), М. Ю. Лермонтова 251, 282, 285, 286, 288, 293, 301, 304, 305, 309, 310, 455
- Княжна Зизи (1839), В. Ф. Одоевского 277
- Княжна Мери (1840), М. Ю. Лермонтова 296, 297, 301, 314, 320
- Княжна Мими (1834), В. Ф. Одоевского 291
- Князь Курбский (1843), Б. М. Федорова 220, 249
- Коварство и любовь (1783), Ф. Шиллера 271
- Когда же придет настоящий день? (1860), Н. А. Добролюбова 480, 492
- Комета, Ап. Григорьева 304
- Кому на Руси жить хорошо (1866—1877), Н. А. Некрасова 46
- Кошелек (1838), И. И. Панаева 381
- Красное и черное (1831), Стендаля 102, 157, 158
- Краткое руководство к красноречию (1747), М. В. Ломоносова 47
- Крестьянка (1853), А. А. Потехина 439
- Критические опыты (1847), В. Майкова 415
- Кромвель (1827), В. Гюго 186, 219
- Кто виноват? (1847), А. И. Герцена 202, 271, 368—370, 376, 377, 386, 389, 414, 416, 422, 515, 520, 523, 534, 535, 558, 560—584
- Кузьма Петрович Мирошев (1842), М. Н. Загоскина 249
- Латник (1832), А. Марлинского 289
- Лев (1841), В. Соллогуба 379
- Ледяной дом (1835), И. И. Лажечникова 211, 222, 228—230, 237, 277
- Лейтенант и поручик (1853), К. П. Массальского 218
- Леонид, или Некоторые черты из жизни Наполеона (1832), Р. Зотова 217
- Лермонтов и его направление (1862), Аполлона Григорьева 284
- Лесной дарь, Шуберта 474
- Летописец начала царства 32
- Литературные мечтания (1834), В. Г. Белинского 262, 364
- Лихая болезнь (1838), И. А. Гончарова 520
- Лишние люди и желчевики, А. И. Герцена 500, 501
- Лукиановы разговоры (II в.) 47
- Лучше поздно, чем никогда (1879), И. А. Гончарова 11, 531, 536
- Львы в провинции (1852), И. И. Панаева 381, 382, 389
- Льгов (1847), И. С. Тургенева 432



- Любовный вертоград, или Непреоборимое постоянство Камбера и Арисены (1763), перевод Ф. А. Эмина 51, 58
- Любовь Элизы и Армана, или Переписка двух семей 126
- Мазепа (1833—1834), Ф. В. Булгарина 245
- Максим Максимыч (1840), М. Ю. Лермонтова 294—297, 301, 313, 315—319
- Малиновка, И. И. Лажечникова 203
- Малюта Скуратов, или Тринадцать лет царствования царя Иоанна Васильевича Грозного (1833), анонимно 217
- Мамыкин сынок (1845), И. И. Панаева 381, 382
- Марфа Посадница (1830), М. П. Погодина 222
- Марфа Посадница, или Покорение Новгорода (1802), Н. М. Карамзина 77, 79—81, 85, 203
- Маскарад (1835), М. Ю. Лермонтова 234, 284, 285, 307, 320
- Материалы по истории и технике романа (1833), Ф. Шпильгагена 44
- Мать (1906), М. Горького 22
- Медведь (1842), В. Соллогуба 379
- Медный всадник (1833), А. С. Пушкина 173, 181, 189, 252
- Мелодора к Филарету (1794), Н. М. Карамзина 80
- Мельмот-скиталец (1820), Матюрена 104
- Мертвое озеро (1851), Н. А. Некрасова и Н. Станицкого «А. Я. Панаевой» 383
- Мертвые души (1842), Н. В. Гоголя 7, 9, 64, 65, 92, 95, 108, 130, 181, 249, 251, 274, 277, 288, 292, 324—358, 365, 366, 369, 379, 386, 388, 390, 393, 394, 403, 406, 414, 417, 428, 431, 441, 455, 456, 510, 539, 566, 576, 584
- Месяц в деревне (1855), И. С. Тургенева 460, 462, 494
- Метель (Мятель, 1831), А. С. Пушкина 173
- Мечты и жизнь (1834), Н. А. Полевого 271
- Мещанское счастье (1861), Н. Г. Помяловского 494
- Миргород (1835), Н. В. Гоголя 325
- Мнение М. Е. Лобанова о русской словесности (1836), А. С. Пушкина 277
- Модная лавка (1807), И. А. Крылова 89
- Мой сосед Радилов (1847), И. С. Тургенева 460
- Молотов (1861), Н. Г. Помяловского 378, 494, 512, 557
- Моль Флендерс, Дефо 59
- Монастырка (1830—1833), А. Погорельского 260—262, 266
- Монастырь на Казбеке (1829), А. С. Пушкина 120
- Монте-Кристо (1841—1845), А. Дюма 284
- Мореход Никитин (1834), А. Марлинского 290
- Моя исповедь (1802), Н. М. Карамзина 72
- Моя исповедь (1856), Н. П. Огарева 602
- Мулла-Нур (1839), А. Марлинского 298
- Муму (1852), И. С. Тургенева 433
- Мцыри (1840), М. Ю. Лермонтова 320
- Награжденная постоянность, или Приключения Лизарка и Сараманды (1764), перевод Ф. Эмина 51
- Накануне (1859), И. С. Тургенева 389, 484—493, 495, 504, 505, 507, 510—512, 558, 585
- Наперсник (1828), А. С. Пушкина 175
- Наталья, боярская дочь (1792), Н. М. Карамзина 79, 203
- Наш исторический роман в его прошлом и настоящем (1886), А. М. Скабичевского 17
- Наше общество в героях и героинях литературы (1874), Н. К. Михайловского 12
- Невеста на ярмарке (1832), М. П. Погодина 374
- Невидимка. История о феэком королевиче Аридесе и о брате его Полумедесе с разными любопытными происшествиями (1790), Матвея Комарова 55
- Не в свои сани не садись (1853), А. Н. Островского 438
- Невский проспект (1835), Н. В. Гоголя 286, 388
- Недоросль (1782), Д. И. Фонвизина 60, 62, 89, 131
- Недоумение (1840), П. Н. Кудрявцева 384
- Неистовый Роланд 333
- Не начало ли перемены? (1862), Н. Г. Чернышевского 398
- Неонила, или Распутная дочь (1794), А. Я. 57, 60
- Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда (1763), Ф. А. Эмина 10, 51
- Нереида (1820), А. С. Пушкина 162
- Несколько слов по поводу книги «Война и мир» (1868), Л. Н. Толстого 11
- Несчастный Никанор (1795), анонимно 57, 59, 67, 87
- Негодочка Незванова (1849), Ф. М. Достоевского 417, 419—425, 429
- Нечто о романах, Зульцера 51
- Нищий (1826), М. П. Погодина 374
- Новая Элоиза (1761), Ж. Ж. Руссо 60, 63, 269, 410, 590
- Новейшее путешествие (1784), В. А. Левшина 56
- Новое киронаставление, Рамзе 55
- Новый Емеля, или Превращения (1845), А. Ф. Вельтмана 273, 274
- Ночь (1876), И. С. Тургенева 393, 456, 464, 585, 598
- Нума Помпилий (1786), М. М. Хераскова 48, 56
- Об архитектуре нынешнего времени, Н. В. Гоголя 341
- Обвал (1829), А. С. Пушкина 120
- О блаженном Моисее Угрине 27
- Обломов (1859), И. А. Гончарова 389, 392, 393, 514, 521, 523, 524, 531, 534, 536—559
- Обозрение русской литературы в 1814 году (1815), Н. И. Греча 257
- Обрученные (1857), А. В. Дружинина 385

- Обрыв (1869), И. А. Гончарова 11, 514, 559
- Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души» (1842), В. Г. Белинского 386
- Обыкновенная история (1847), И. А. Гончарова 368—370, 385, 386, 414, 514—537, 543, 559
- О влиянии страстей на счастье людей и народов (1796), де Сталь 304, 307
- О вражде к просвещению, замечаемой в новейшей литературе (1836), В. Ф. Одоевского 218
- О всеобщей истории (1834), М. П. Погодина 284
- О Германии (1810), де Сталь 281
- Ода к Фелице (1782), Г. Р. Державина 48
- О движении журнальной литературы (1836), Н. В. Гоголя 277, 290
- Одни сутки из жизни старого холостяка (1836), П. Н. Кудрявцева 384
- О книжной торговле и любви ко чтению в России (1802), Н. М. Карамзина 75
- Олимпий Радин (1845), Ап. Григорьева 304
- О литературном типе слабого человека (1858), П. В. Анненкова 499
- О любви к отечеству и народной гордости (1802), Н. М. Карамзина 76
- О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая» (1836), А. С. Пушкина 186
- О Московском мятеже в царствование Алексея Михайловича (1803), Н. М. Карамзина 77
- Она будет счастлива (1836), И. И. Панаева 381
- Онагр (1841), И. И. Панаева 381
- О народном воспитании (1826), А. С. Пушкина 209
- О народности в литературе (1826), А. С. Пушкина 209
- Опасные связи, Шодерло де Лакло 176
- О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова (1825), А. С. Пушкина 158
- О поэзии классической и романтической (1825), А. С. Пушкина 116
- О развитии революционных идей в России (1851), А. И. Герцена 9, 584
- О романах Л. Н. Толстого (1890), К. Н. Леонтьева 20
- О романе из народной жизни в России (1857), А. И. Герцена 9, 391, 443, 584
- О русских повестях и романах (1829), К. А. Полевого 223
- О русской повести и повестях Гоголя (1835), В. Г. Белинского 8, 9, 360—362, 374
- Освобожденный Иерусалим (1581), Т. Тассо 314
- О сказках и романах (1806), Н. М. Карамзина 74
- О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художества (1802), Н. М. Карамзина 77—78
- О современном направлении изящных искусств, Н. И. Надеждина 284
- О страстях и возможности сделать труд привлекательным, А. П. Беклемишева 308
- О страшном суде 53
- Остров (1838), И. В. Киреевского 268
- Остров Борнгольм (1793), Н. М. Карамзина 75
- Отрочество (1854), Л. Н. Толстого 425
- Отцы и дети (1862), И. С. Тургенева 11, 17, 22, 130, 378, 464, 484, 493—513, 585
- Отчего в наше время нет поэзии? (1837), б. п. 372
- Очерки бурсы (1862—1863), Н. Г. Помяловского 97
- Очерки гоголевского периода русской литературы (1855—1856), Н. Г. Чернышевского 11, 356
- Очерки из истории русского романа (1909—1910), В. Сиповского 18—20
- Очерки истории романа, новеллы, народной книги и сказки (1883—1884), А. Н. Веселовского 14
- Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских (1857), А. Н. Пыпина 16
- Памела (1741), Ричардсона 50
- Параша (1843), И. С. Тургенева 459
- Парижские тайны (1842—1843), Э. Сю 368
- Певцы (1850), И. С. Тургенева 432
- Педагогическая поэма (1933—1935), А. С. Макаренко 155
- Первая любовь (1860), И. С. Тургенева 475
- Первый винокур, Л. Н. Толстого 451
- Первый снег (1819), П. А. Вяземского 125
- Переписка (1856), И. С. Тургенева 378, 392, 458
- Переселенцы (1855—1856), Д. В. Григоровича 375, 449, 450, 452, 453
- Пересмешник (1766—1768), М. Д. Чулкова 53, 54, 57, 58, 65, 87
- Персидские письма (1721), Монтескье 55
- Перчатка (1831), В. А. Жуковского 181
- Песнь о вещем Олеге (1822), А. С. Пушкина 78, 245
- Песня о купце Калашникове (1838), М. Ю. Лермонтова 248
- Пестрые сказки (1833), В. Ф. Одоевского 288—289
- Петербург и Москва (1844), В. Г. Белинского 518
- Петербургская летопись (1847), Ф. М. Достоевского 424
- Петербургские вершины (1845—1846), Я. П. Буткова 380, 414
- Петр Иванович Выжигин. Нравописательный исторический роман XIX века (1831), Ф. В. Булгарина 215—217
- Петр Первый (1929—1945), А. Н. Толстого 201
- Петр Петрович Каратаев (1847), И. С. Тургенева 432
- П. И. Выжигин и Рославлев. Несколько замечаний (1831), М. 224

- Пиковая дама (1834), А. С. Пушкина 169, 170, 172—175, 252, 278, 300  
 Пионеры (1823), Ф. Купера 323  
 Письма Эрнеста и Доравры (1766), Ф. Эмина 10, 51, 60, 61  
 Письма из Франции и Италии (1847—1850), А. И. Герцена 583  
 Письма к другу (1816—1817), Ф. Н. Глинки 84, 204  
 Письма к другу в Германию (приписывается А. Д. Улыбышеву) 85  
 Письма русского офицера (1808, 1815—1816), Ф. Н. Глинки 83, 84, 259  
 Письма русского путешественника, Н. М. Карамзина 40, 62, 64, 69—71, 78, 83, 253  
 Пламир и Раида (1796), Д. П. Горчакова 64  
 Племянница (1851), Евгении Тур 249, 288, 382, 463  
 Повесть Белкина (1831), А. С. Пушкина 65, 191, 251, 288, 300, 414  
 Повесть, книги сея..., И. А. Катырева-Ростовского 33  
 Повесть о бедном Климе (1842—1843), Н. А. Некрасова 383  
 Повесть о Варлааме и Иоасафе 27  
 Повесть о гишпанском дворянине Карле и сестре его Софии 46  
 Повесть о Горе-Злочастии 37, 38, 42, 43  
 Повесть о Казарине 27  
 Повесть о Марфе и Марии 35, 42  
 Повесть о новомодном дворянине, В. А. Левшина 60  
 Повесть о приключении аглинского милорда Георга и о бранденбургской маркиграфине Фридерике Луизе (1782), изд. Матвеем Комаровым 46, 55  
 Повесть о Савве Грудцыне 37—39, 42, 43  
 Повесть о Семи мудрецах 45  
 Повесть о Ульянии Осорьбиной 35, 42  
 Повесть о Фроле Скобееве 57  
 Подросток (1875), Ф. М. Достоевского 11, 176, 178, 403, 430  
 Поездка в Германию (1831), Н. И. Греча 257, 259  
 Поездка в Полесье (1857), И. С. Тургенева 475  
 Поездка в Ревель (1821), А. А. Бестужева 85  
 Полярод, сын Кадма и Гармонии (1794), М. м. Хераскова 56  
 Поликушка (1863), Л. Н. Толстого 398, 490  
 Полинья Сакс (1874), А. В. Дружинина 385  
 Политико-экономические письма к президенту Соединенных Штатов Г. К. Кэре (1861), Н. Г. Чернышевского 509  
 Полководец (1835), А. С. Пушкина 529  
 Полтава (1828), А. С. Пушкина 186, 189, 190  
 Помещик (1845), И. С. Тургенева 459, 460  
 По поводу романов и рассказов из простонародного быта (1854), П. В. Анненкова 444  
 Порог (1878), И. С. Тургенева 460, 480, 488  
 Портрет (1835), Н. В. Гоголя 325, 353, 354  
 Последний визит (1844), П. Н. Кудрявцева 384  
 Последний из могикиан, Ф. Купера 323  
 Последний Новик, или Завоевание Лифляндии в царствование Петра Великого (1831—1833), И. И. Лажечникова 211, 222, 227—229, 231, 232, 236  
 Пословицы российские (1782), Н. И. Новикова 57  
 Постоялый двор (1835), А. П. Стенанова 265  
 Постоялый двор (1852), И. С. Тургенева 433  
 Поучение Владимира Мономаха 34  
 Похождение Телемака (1699), Фенелона 52, 55, 56  
 Похождения Жилблаза из Сантьяны (1715—1735), Лесажа 50, 59, 87, 90, 329—333, 367  
 Похождения Мирамонда (1763), пер. Ф. Эмина 51, 52, 64  
 Почта духов, И. А. Крылова 57, 91  
 Поэзия и правда (1811—1831), Гёте 590, 602  
 Преступление и наказание (1866), Ф. М. Достоевского 11, 403, 416, 429  
 Пригожая повариха (1770), М. Д. Чулкова 10, 57—59, 64, 86, 87  
 Признание (1826), А. С. Пушкина 164  
 Признания, Ламартина 602  
 Приключение Телемака (1699), Ф. Фенелона 19, 48, 49, 330  
 Приключения маркиза Г\*\*\*, или Жизнь благородного человека, оставившего свет (1728—1731), Прево 50  
 Приключения Нигеля (Ниджея) (1822), В. Скотта 302  
 Приключения, почерпнутые из моря житейского, А. Вельтмана 274, 275  
 Приключения русского Картуша, Ваньки Каина 67  
 Приключения Фемистокла (1763), Ф. А. Эмина 56  
 Причинами, замедлявшими ход нашей словесности (1824), А. С. Пушкина 158  
 Пролог (1871), Н. Г. Чернышевского 24, 585, 607  
 Проселочные дороги (1852—1853), Д. В. Григоровича 383, 439—441, 443, 446  
 Противоречия (1847), М. Е. Салтыкова 378  
 Процесс жизни (1861), Д. И. Писарева 503  
 Пуритане (1816), В. Скотта 303  
 Путеводитель в пустыне, Ф. Купера 323  
 Путешествие в Арузум (1835), А. С. Пушкина 277, 312—315  
 Путешествие в землю Офорскую г-на С..., шведского дворянина (ок. 1784), М. М. Щербатова 56  
 Путешествие в Казань, Вятку и Оренбург в 1800 году (1803), М. И. Невзоров 70  
 Путешествие в Малороссию (1803), П. И. Шаликова 70

- Путешествие в полуденную Россию (1800—1802), В. В. Измайлова 70
- Путешествие из Петербурга в Москву (1790), А. Н. Радищева 40, 63, 69, 71, 84, 101, 188, 200, 253, 266
- Путешествие по всему Крыму и Бессарабии (1800), П. И. Сумарокова 70
- Путешествие по Кавказу, Гамба 314
- Рабле и его роман (1878), А. Н. Веселовского 14
- Разбойники (1781), Ф. Шиллера 284
- Разговор о счастье (1797), Н. М. Карамзина 73
- Разделение поэзии на роды и виды (1841), В. Г. Белинского 363, 364
- Разжалованный (1856), Л. Н. Толстого 301
- Рассказ моей бабушки (1832), А. К. 194
- Рассказы Пирятинца (1837), Е. П. Гребенки 382
- Рассказы русского солдата (1834), Н. А. Полевого 374
- Рассуждение о причинах, замедляющих успехи нашей словесности (1814), Н. И. Гнедича 78
- Рассуждение о рабстве крестьян, В. Ф. Раевского 85
- Реальсты (1864), Д. И. Писарева 512
- Ревельский турнир (1824), А. А. Бестужева-Марлинского 85
- Ревизор (1836), Н. В. Гоголя 325—327, 342, 344, 357, 510
- Регентство Бирона (1834), К. П. Масальского 217, 218
- Редгоуплет, В. Скотта 185
- Рене (1802), Ф. Шатобриана 104, 163
- Риторика (1759), М. В. Ломоносова 47, 48
- Робинзон Крузо (1719—1720), Даниеля Дефо 314
- Роб-рой, Вальтера Скотта 185
- Родственники (1847), И. И. Панаева 381, 382, 386, 389
- Роза (1786), Н. Ф. Эмина 62
- Розан и Любима 67
- Роман в девяти письмах (1847), Ф. М. Достоевского 417
- Роман в письмах (1829), А. С. Пушкина 175, 177, 189, 260
- Роман и Ольга (1821), А. Марлинского 85
- Роман на Кавказских водах (1831), А. С. Пушкина 176, 189
- Роман русского помещика (1852—1857), Л. Н. Толстого 389, 397, 399, 401
- Рославлев (1831), А. С. Пушкина 174, 178, 188, 191, 194, 220, 221, 235, 278
- Рославлев, или Русские в 1812 году (1831), М. Н. Загоскина 211, 213—215, 220, 224
- Россиада (1779), М. Хераскова 64, 198
- Российская Памела (1789), П. Ю. Львова 62, 67
- Российский Жилбаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова (1814), В. Т. Нарезного 60, 86—98, 255, 337, 338
- Россиянин в Лондоне, или Письма к друзьям моим (1803—1804), П. И. Макарова 70
- Ростовское озеро (1795), В. В. Измайлова 64
- Рудин (1856), И. С. Тургенева 155, 378, 389, 392, 402, 455—476, 478, 481, 482, 484, 485, 494—496, 585, 586
- Руслан и Людмила (1820), А. С. Пушкина 54, 65, 168, 237
- Русская литература в 1841 году, В. Г. Белинского 99
- Русская литература в 1842 году, В. Г. Белинского 517
- Русская литература в 1843 году, В. Г. Белинского 180
- Русская литература в 1845 году, В. Г. Белинского 387, 518
- Русские ночи (1844), В. Ф. Одоевского 270
- Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народные и прочие оставшиеся чрез пересказывание в памяти приключения (1780—1783), В. А. Левшина 53—55, 57, 60, 65
- Русский Пелаг (1835), А. С. Пушкина 178, 189, 190
- Русский роман (1886), М. Вогюэ 16
- Русский роман за границей (1886), А. Н. Пыпина 16
- Русский роман и русское общество (1897), К. Головина 17
- Русский хронограф 31, 33
- Русский человек на rendez vous (1858), Н. Г. Чернышевского 11, 155, 458, 498
- Рыбаки (1853), Д. В. Григоровича 9, 375, 391, 443—450, 453, 584
- Рыцарь нашего времени (1802—1803), Н. М. Карамзина 73, 74, 178
- Саломея (1846—1848), А. Ф. Вельтмана 274, 275
- Сатирикон, Петрония 47
- Сбоев (1847), П. Н. Кудрявцева 384, 385
- Святославич, вражий питомец. Диво времени Красного Солнца Владимира (1835), А. Ф. Вельтмана 226, 227
- Свидание (1850), И. С. Тургенева 432
- Святоточные рассказы, Н. А. Полевого 374
- Севастопольские рассказы (1855—1856), Л. Н. Толстого 400, 433
- Сегодня и завтра (1837), И. И. Панаева 381
- Село Степанчиково и его обитатели (1859), Ф. М. Достоевского 417, 426, 429
- Семейная переписка, В. Ф. Одоевского 270
- Семейная хроника (1852), С. Т. Аксакова 264, 426, 587
- Семейное счастье (1859), Л. Н. Толстого 401
- Семейство Тальниковых (1848), А. Я. Панаевой 422
- Семейство Холмских. Некоторые черты нравов и образа жизни, семейно и одинокой, русских дворян (1832), Д. Н. Бегичева 264, 265

- Сен-Мар (1826), А. де Виньи 183, 186, 219, 223, 226, 249
- Сердце и думка (1838), А. Ф. Вельтмана 273—275
- Сереза (1841), В. Соллогуба 379
- Сиера Морена (1793), Н. М. Карамзина 75
- Синописис 53
- Сиф, царь египетский (1765), Террасона, перевод А. Волкова 55
- Сказание Авраамия Палицына 33
- Сказка о рождении тафтяной мушки, М. Д. Чулкова 58
- Славенские древности (1770—1771), М. И. Попова 53, 58
- Славянские вечера (1809), В. Т. Нарезного 54
- Словеса дней и царей, Ивана Хворостина 33
- Слово на антипасху, Кирилла Туровского 34
- Слово о полку Игореве (XII век), 31, 38, 54, 78, 240
- Собор Парижской богородицы (1831), В. Гюго 157, 183, 219, 223, 284
- Собственная господская контора (1859), И. С. Тургенева 464
- Сон Обломова (1849), И. А. Гончарова 524, 536, 554, 555
- Сорока-воровка (1846), А. И. Герцена 202, 375, 422, 566, 583
- Спальная светской женщины (1834), И. И. Панаева 381
- Станционный смотритель (1831), А. С. Пушкина 169, 172, 174, 388, 408, 414
- Старосветские помещики (1835), Н. В. Гоголя 510
- Старушка (1850), В. Соллогуба 379
- Стено (1834), И. С. Тургенева 458
- Степан Разин (1951), С. Злобина 201
- Степи (1829), Ф. Купера 323
- Стихи на качели, М. Чулкова 58
- Стих о жизни патриарших певчих 37
- С того берега (1850), А. И. Герцена 80, 583
- Сто рублей, Я. П. Буткова 380
- Страдания молодого Вертера (1774), Гёте 61, 410
- Странник (1831—1832), А. Ф. Вельтмана 273
- Странный человек (1831), М. Ю. Лермонтова 299, 301
- Страшная месть (1832), Н. В. Гоголя 235
- Стрельцы (1832), К. П. Масальского 217
- Судьбы русского романа (1894), П. Д. Боборыкина 18
- Схоластика XIX века (1861), Д. И. Писарева 503
- Счастливая ошибка (1839), И. А. Гончарова 386, 520, 524
- Счастье-несчастье (1863), А. Ф. Вельтмана 274
- Таинственный монах, или Некоторые черты из жизни Петра I (1834), Р. Зотова 217
- Тамань (1840), М. Ю. Лермонтова 293—297, 307, 319—321
- Тарангас (1840), В. А. Соллогуба 277, 379, 414, 441
- Тарас Бульба (1835), Н. В. Гоголя 96, 211, 222, 223, 235, 238—246, 251, 324, 356 386
- Театральный разъезд (1842), Н. В. Гоголя 326, 343, 440
- Телемак, Фенелона, см. Приключения Телемака
- Тилемахида (1776), В. К. Тредиаковского 55
- Тихий Дон, М. Шолохова 201
- Тонкий человек (1853—1855), Н. А. Некрасова 383
- Торжество дружбы или оправданный Александр Анфимович Орлов (1831), А. С. Пушкина 186
- Три встречи (1851), И. С. Тургенева 460, 475
- Три мушкетера (1844) А. Дюма 284
- Три страны света (1848—1849), Н. А. Некрасова и Н. Станицкого <А. Я. Панаевой> 383
- 3448 год. Рукопись Мартына Задека (1833), А. Ф. Вельтмана 270, 273
- Трудное время (1865), В. А. Слепцова 512
- Тысяча душ (1858), А. Ф. Писемского 389, 394, 395
- Тысяча и одна ночь (1707), в переделке Галлана 54, 55
- Ундина (1831—1836), В. А. Жуковского 181, 319
- Униженные и оскорбленные (1861), Ф. М. Достоевского 176, 389, 396, 429, 430
- Урок дочкам (1807), И. А. Крылова 89
- Утраченные иллюзии (1837—1843), О. Бальзака 518
- Утренники влюбленного (1775), В. Левшина 61
- Утро помещика (1856), Л. Н. Толстого 398, 399, 401
- Утро ростовщика (1829), В. Ф. Одоевского 270
- Учебная книга российской словесности (1820), Н. И. Греча 257, 259
- Учебная книга словесности для русского юношества, Н. В. Гоголя 329, 331, 333
- Ученая шайка, Ф. Эмина 50
- Уэверли (1814), В. Скотта 185
- Фаталист (1839), М. Ю. Лермонтова 293—297, 320, 321, 457
- Фауст (1808, 1832), Гёте 462
- Фауст (1856), И. С. Тургенева 460, 461, 475
- Физиологические эскизы Мошеотта (1861), Д. И. Писарева 503
- Физиология Петербурга (1845), 366, 414
- Хлыщ высшей школы (1856), И. И. Панаева 382
- Хлыщи (1856), И. И. Панаева 381
- Хождение богородицы по мукам 53
- Хозяйка (1847), Ф. М. Достоевского 424, 425, 428, 429
- Холостяк (1849), И. С. Тургенева 460
- Хорошее место, Я. П. Буткова 380
- Хорь и Калиныч (1847), И. С. Тургенева 432, 441, 444

- Цыганы (1823—1824), А. С. Пушкина 114, 115
- Чайковский, Е. П. Гребенки 414
- Чайльд-Гарольд (1812), Д. Г. Байрона 280
- Черная женщина (1834), Н. И. Греча 260
- Черная немочь, М. П. Погодина 374
- Черный год, или Горские князья (1829), В. Т. Нарезного 86, 92—95, 97
- Чертопханов и Недопоскин (1849), И. С. Тургенева 460
- Черты петербургской жизни (1847), В. А. Соллогуба 379
- 4338 год (1840), В. Ф. Одоевского 270
- Что делать? (1863), Н. Г. Чернышевского 11, 489, 512, 558, 561, 563, 564, 582, 585
- Что такое обломовщина? (1859), Н. А. Добролюбова 11, 500, 542, 543, 559
- Чувствительный и холодный. Два характера (1803), Н. М. Карамзина 81
- Чудодей (1849—1856), А. Ф. Вельмана 274
- Шехерезада 351, 368
- Шильонский узник (1822), В. А. Жуковского 181
- Шинель (1842), Н. В. Гоголя 285, 389, 408, 412, 414, 416
- Шотландские пуритане (1816), В. Скотта 302
- Шутливая повесть (1651), Скаррона 50
- Эвелина де Вальероль (1841), Н. В. Кукольника 249
- Энгельсоны (1858), А. И. Герцена 600
- Этюд о Бейле (1840), О. Бальзака 269
- Юлия (1794), Н. М. Карамзина 71, 72
- Юлия, или Новая Элоиза (1761), Ж. Ж. Руссо 49
- Юрий Милославский, или Русские в 1612 году (1829), М. Н. Загоскина 185, 186, 211—215, 218, 237, 245, 260
- Яков Пасынков (1855), И. С. Тургенева 475
-

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение ( <i>Г. М. Фридендер</i> ) . . . . .	Стр. 3
<b>У ИСТОКОВ РУССКОГО РОМАНА</b>	
Глава I. Прелюдии возникновения жанра романа в русской литературе ( <i>Д. С. Лихачев</i> ) . . . . .	26
Глава II. Зарождение романа в русской литературе XVIII века ( <i>Г. П. Мoiseeva</i> — § 1, <i>И. З. Серман</i> — §§ 2—6) . . . . .	40
Глава III. Русский роман первой четверти XIX века. От сентиментальной повести к роману ( <i>Е. Н. Куприянова</i> — §§ 1—6; <i>Л. Н. Назарова</i> — §§ 7—9) . . . . .	66
<b>ПУШКИН. РУССКИЙ РОМАН 30-х ГОДОВ</b>	
Глава I. «Евгений Онегин» ( <i>Б. С. Мейлах</i> ) . . . . .	100
Глава II. Путь Пушкина к прозаическому роману ( <i>А. В. Чичерин</i> ) . . . . .	157
Глава III. «Капитанская дочка» ( <i>Н. В. Измайлов</i> ) . . . . .	180
Глава IV. Исторический роман ( <i>С. М. Петров</i> ) . . . . .	203
Глава V. Нравописательный роман. Жанр романа в творчестве романтиков 30-х годов ( <i>Г. М. Фридендер</i> ) . . . . .	251
Глава VI. «Герой нашего времени» ( <i>Б. М. Эйхенбаум</i> ) . . . . .	277
<b>ГОГОЛЬ. РУССКИЙ РОМАН 40-х—НАЧАЛА 50-х ГОДОВ</b>	
Глава I. «Мертвые души» ( <i>Д. Е. Тмарченко</i> ) . . . . .	324
Глава II. Белинский о проблемах романа ( <i>Г. М. Фридендер</i> ) . . . . .	359
Глава III. Русский роман 40—50-х годов ( <i>П. И. Пруцков</i> ) . . . . .	372
Глава IV. «Бедные люди» ( <i>Г. М. Фридендер</i> ) . . . . .	403
Глава V. Путь Достоевского от «Бедных людей» к романам 60-х годов ( <i>Г. М. Фридендер</i> ) . . . . .	416
Глава VI. Григорович. Роман из народной жизни ( <i>Л. М. Логман</i> ) . . . . .	431
<b>РУССКИЙ РОМАН 50-х—НАЧАЛА 60-х ГОДОВ</b>	
Глава I. Романы Тургенева . . . . .	455
«Рудин» ( <i>Г. М. Фридендер</i> — § 1; <i>С. А. Малахов</i> — §§ 2—5) . . . . .	455
«Дворянское гнездо» ( <i>С. А. Малахов</i> ) . . . . .	476
«Накануне» ( <i>А. И. Батюто</i> ) . . . . .	484
«Отцы и дети» ( <i>Г. М. Фридендер</i> — § 1; <i>А. И. Батюто</i> — §§ 2—5) . . . . .	493
Глава II. Романы Гончарова . . . . .	514
«Обыкновенная история» ( <i>Н. И. Пруцков</i> ) . . . . .	514
«Обломов» ( <i>П. И. Пруцков</i> ) . . . . .	536
<b>ГЕРЦЕН И ПРОБЛЕМЫ РОМАНА</b>	
Глава I. «Кто виноват?» ( <i>П. И. Пруцков</i> ) . . . . .	560
Глава II. «Былое и думы» ( <i>Л. Я. Гинзбург</i> ) . . . . .	583
Указатель имен ( <i>И. А. Алексеев</i> ) . . . . .	608
Указатель произведений ( <i>И. А. Алексеев</i> ) . . . . .	617

ИСТОРИЯ РУССКОГО РОМАНА

ТОМ I

*Утверждено к печати  
Институтом русской литературы (Пушкинский Дом)  
Академии наук СССР*

Редактор Издательства В. А. Браиловский  
Художник Д. С. Давылов  
Технический редактор М. Е. Сендель  
Корректоры К. И. Видре, Л. Я. Комм, Н. Е. Фатина и Л. З. Фрадкина

Сдано в набор 14/IV 1962 г. Подписано к печати 28/VII 1962 г.  
РИСО АН СССР № 73109В. Формат бумаги 70×108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бум. л. 19<sup>5</sup>/<sub>8</sub>. Печ. л. 39<sup>1</sup>/<sub>4</sub>=53.77 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 55.83.  
Изд. № 1595. Тип. зак. № 651. М-42184. Тираж 12000.

*Цена 2 р. 45 к.*

Ленинградское отделение Издательства Академии наук СССР  
Ленинград, В-164, Менделеевская лин., д. 1

---

1-я тип. Издательства Академии наук СССР  
Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12



**ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ**

<i>Страница</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Должно быть</i>
71	18 снизу	погубившей	погубивший
114	30—31 сверху	отлиительными	отличительными
118	11 »	непроходящую	непреходящую
127	2 »	строку	строки
134	1 »	противоставлять	противопоставлять
»	11 »	интересам	интересам,
136	6—7 »	Федеевной	Фадеевной
139	2 »	«недоброходство»	«недоброхотство»
143	4 »	неизменным	неизменным
158	20 »	светлого	светского
447	5 »	порого	пороге
463	4 »	обращение	обращения
529	23 »	волнени	волнения
535	4 снизу	Гончров	Гончаров
613	31 сверху, II к.	1805	1803