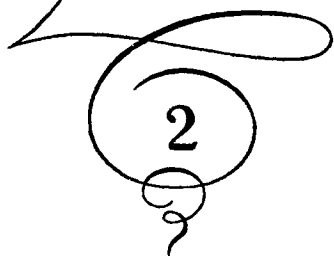


АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)



ИСТОРИЯ
РУССКОГО
РОМАНА

в двух томах



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА — ЛЕНИНГРАД
1 9 6 4

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

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

Редакторы второго тома:

Б. П. ГОРОДЕЦКИЙ, Н. И. ПРУЦКОВ

ПОРЕФОРМЕННАЯ РОССИЯ И РУССКИЙ РОМАН ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

1

Завоевания русского романа первой половины XIX века в значительной мере предопределили исторические судьбы и идейно-художественные принципы романа пореформенных десятилетий. Глубочайшая связь с освободительным движением, историзм мышления, прогрессивная устремленность героев и идеалов, особый интерес к человеку, озабоченному не личным преуспеянием, а исканием дела и осознающему свой долг перед обществом, народом, — таковы существенные тенденции, определившиеся в романах Пушкина и Лермонтова, Гоголя и Герцена, Тургенева и Гончарова. Непрерывность и преемственность в идейно-общественных исканиях отчетливо обнаруживаются в последовательной смене героев русского романа.

Пушкин и Лермонтов, Гоголь и Герцен, Тургенев и Гончаров создали русский социально-психологический роман еще в дореформенное время. Его идейно-художественная система не вмещается в привычные рамки западноевропейского романа. Развитие зарубежного романа было связано прежде всего с той действительностью и с теми идеями, которые сложились в результате буржуазной революции. Последняя и определила великий взлет западноевропейского романа XIX века. Но уже к середине столетия выдающиеся умы человечества (среди них многие русские писатели и мыслители) начинают осознавать, что идеи буржуазной революции исчерпали себя, более того — они опошлелись, выродились, а сложившаяся социальная действительность не соответствует провозглашенным революцией идеалам братства, равенства и свободы. И такое осознание отражало реальную картину жизни, в которой уже начинал действовать пролетариат, выковывалось и его теоретическое оружие — марксизм. Но писатели Запада середины XIX века не могли еще понять воодушевляющую историческую миссию пролетариата и всепобеждающую правду учения научного социализма; такое понимание придет значительно позже, в конце века, особенно же в XX столетии.

Поэтому в капиталистических странах Запада возникало острое ощущение кризиса, распада революционно-гуманистических идеалов прошлого и так или иначе связанного с этими идеалами высокого искусства. С другой стороны, как реакция на все эти процессы начали возникать (особенно после поражения революции 1848 года) «новые» веяния в социологии и философии, отступающие от заветов великих просветителей, утопистов-социалистов. Появились подобные веяния и в искусстве, и в них обнаружился отход от традиций великих реалистов.

Флобер, например, отчетливо понимал начавшийся процесс упадка западноевропейского реализма, он глубоко чувствовал трагедию художника в буржуазном мире, говорил о его разрыве с действительностью, о потере

им «руководящей нити», о вырождении творчества в изощренное мастерство ради мастерства. В письме к Луи Буйле от 4 июня 1850 года Флобер с горечью признал, что европейские романисты не имеют точки опоры, что у них под ногами колеблется почва. В европейской литературе, по его словам, есть таланты, накоплен богатый опыт мастерства. «Оркестр, — писал Флобер, — у нас сложный, палитра богатая, средства разнообразные. Во всяких уловках и завязочках мы смыслим, вероятно, больше, чем когда бы то ни было. Нет, вот чего нам не хватает — внутреннего начала, сущности, самой идеи сюжета».¹

Показательным для понимания тех трудностей, какие выпадали на долю художника в западноевропейском буржуазном обществе, был путь такого социально чуткого писателя, как Золя. Он настойчиво стремился не только осознать сущность современной ему эпохи, ознаменованной борьбой пролетариата и буржуазии, но и выразить глубокую симпатию к рабочему классу («Жерминаль»). Однако Золя, изучая и художественно изображая царство капитала и труда, так и не сумел разобраться во всей сложности социальных противоречий. Он оказался в зависимости от всякого рода буржуазных учений и теорий.

Русская литература и ее ведущий жанр — социально-психологический роман — развивались в других исторических условиях, имели иную почву, и поэтому уже в эпоху Пушкина, Лермонтова и Гоголя приобрели такие качества, которые обратили на себя особое внимание многих представителей зарубежной культуры. Французский писатель Ксавье Мармье еще в 1861 году в статьях о Пушкине и Лермонтове отмечал захватывающую силу реализма русских писателей и высказал предположение, что русский народ обладает всеми необходимыми качествами, чтобы скорее, чем кто-либо, развить тот реализм в литературе, который станет основой современного искусства. Неразрывная связь творчества Пушкина, Лермонтова и Гоголя с жизнью народа, соединение подлинного поэтического вдохновения («неосязаемой мечты») с трезвой мыслью, с правдой («трезвой действительностью»), конкретность и объективность художественного мышления и необыкновенная простота воплощения замысла — эти черты творений основоположников русского реализма и русского романа отмечены многими зарубежными литераторами.

Русский роман второй половины XIX века отражал складывавшуюся в России буржуазную действительность. Однако эта последняя, в силу национального своеобразия развития России, была особого рода. Естественно, что и ее воздействие на развитие русского романа привело к глубоко своеобразным результатам. Известно, что русская буржуазия и капитализирующееся дворянство не были способны до конца провести дело буржуазного преобразования России. Дальше крайне куцых буржуазно-либеральных реформ, проводимых сверху и обеспечивающих развитие капитализма по помещичьему, антидемократическому пути, они не шли. Это сразу же обнаружило и уродство развивающегося российского капитализма, и убожество российского либерализма.

Крестьянский вопрос, вопрос о демократических преобразованиях не были решены либеральными реформами 60-х годов. Поэтому бурно развивались другие, антилиберальные силы. Революционно-крестьянская, общенародная борьба за преобразование России всколыхнула всю пореформенную Россию, захватила классиков русского романа, а среди них и тех, которые субъективно, по своим убеждениям были далеки от идей буржуазно-крестьянской революции. Это и вдохнуло в реалистический русский роман такие идеи, породило такой тип художественного мышле-

¹ Густав Флобер, Собрание сочинений, т. VII, Гослитиздат, М., 1937, стр. 272—273.

ния, обусловило такие способы изображения народной жизни, которые стали органически присущи русскому реализму, русскому роману как выражение их национального своеобразия.

После 1861 года и вплоть до 1904 года в России шла трудная, но неуклонная подготовка буржуазно-демократической революции. С этим процессом и были прежде всего связаны судьбы реалистической русской литературы в целом, судьбы русского романа в особенности. Органическую связь русского романа с революционно-освободительным движением, с политической борьбой, с идейными, социально-философскими и эстетическими исканиями, со всей силой обнаружившуюся во второй половине XIX века, осознавали и передовые круги зарубежного общества, представители зарубежной литературы и общественной мысли.

В 1859—1861 годах в России сложилась революционная ситуация, определившая первый демократический подъем в стране. В судьбах русского романа, как и литературы в целом, первая революционная ситуация и общий перевал в социально-экономическом развитии России имели исключительное значение. Именно в 60-е годы появляются романы и повести о «новых людях» и — в противовес им — антинигилистическая беллетристика; формируется народный роман, создаются роман-эпопея и утопический социалистический роман, расцветает оригинальная проза писателей-демократов.

Чуткий ко всему новому, нарождающемуся, Тургенев одним из первых почувствовал перемены в судьбах русского романа, уловил его новые возможности и новые конфликты; он понял, что время Онегиных и Печориных, Бельтовых и Рудиных прошло и наступила эпоха разночинца — эпоха Инсаровых и Базаровых, людей общественного дела и борьбы. Романы Тургенева «Отцы и дети», «Дым» и «Новь» воспринимались в Западной Европе и Америке как художественный комментарий к русским революционным событиям 60—70-х годов. Тургеневу принадлежит выдающаяся роль в завоевании русской литературой мирового авторитета. Этому способствовали сила тургеневского реализма в художественном воспроизведении и оценке действительности, многочисленные переводы его произведений и широкие личные связи писателя с крупнейшими деятелями литературы Западной Европы.

За рубежом Тургенева называли гуманнейшим защитником прав своего народа и писателем-новатором, открывающим новые пути в литературно-художественном развитии человечества. Мопассан в своей статье о Тургеневе (1883) очень точно охарактеризовал одну из основных особенностей тургеневского романа. Она состоит в том, что русский романист отбросил столь характерные для зарубежной прозы старые формы романа с закулисными нитями действия, со всевозможными драматическими комбинациями и создал роман без искусственной интриги, без литературных происшествий, свободный от штампов и авторского произвола в построении фабулы, в обращении с героями и событиями. Мысль Мопассана о необходимости новой эстетики романа перекликается с суждениями Флобера об отсутствии в современной ему литературе точки опоры и господстве в ней формального искусства интриги. Оба писателя искали возможностей оздоровления искусства романа. Русские романисты указали путь к этому. Они создали роман, характеризующийся такими особенностями, которые утверждали эстетику «обычной жизненной нормы». Отвергая приемы построения занимательной, эффектной и произвольной фабулы, они думали прежде всего о правдивом изображении действительности, о социальной значимости рисуемых типов и событий. Именно Тургенев, опираясь на опыт Пушкина и Лермонтова, создал яркий роман о личности, интересы которой устремлены на поиски путей общественного служения. Тургеневский герой поставлен

в условия крупных общественно-политических событий, в условия переломных десятилетий в судьбах родины.

По-своему осознал кризис русского общества и перевал его истории Л. Н. Толстой. В центре его внимания стоят герои, которые, сталкиваясь с жизнью народа, начинают осознавать ложность помещичьего бытия. Они переживают глубокий духовный кризис, ведут упорную, мучительную борьбу с собой, тянутся к народу, пытаются найти с ним общий язык. Толстой мечтал создать такой «концепционный роман», в котором уложилась бы самая суть его раздумий над тем, что совершалось в русской действительности. «Главная мысль романа, — говорил он, — должна быть невозможность жизни правильной помещика образован[ного] нашего века с рабством. Все нищеты его должны быть выставлены и средства исправить указаны».²

Если Толстой был готов положительно ответить на свой вопрос — не лучше ли жизнь мужиков жизни дворянства, — то и Ф. М. Достоевский в «Записках из Мертвого дома» (1860—1862) признал, что многие из каторжан, которые совершили преступление, защищаясь от своих притеснителей, являются самыми даровитыми и сильными людьми.

Романы пореформенных лет стали более народными в том смысле, что идейные искания многих выдающихся романистов, а также и духовная жизнь создаваемых ими героев тесно связаны с думами о народе и зачастую протекают в условиях непосредственных отношений с народом. Крушение старых устоев жизни и поиски новых ее форм — типичный элемент сюжетов многих романов второй половины XIX века, начиная с романа революционного демократа-социалиста Чернышевского и кончая произведениями Эртеля. С потрясающей реалистической силой и гениальной глубиной это сознание необходимости коренного обновления жизни и человека выражено в романах Толстого и Достоевского, в прозе Щедрина.

Толстой обогатил русский и мировой роман художественным исследованием «диалектики души» и раскрыл связь диалектики духовного мира героя с самыми глубинными процессами жизни пореформенной России. Тургенев во многом способствовал распространению популярности Толстого за границей. Он устраивал в Париже вечера, посвященные Толстому, делал доклады о «Войне и мире», посылал толстовский роман Флоберу, Тэну, Абу. Автор «Отцов и детей» понимал противоположность толстовских романов господствующей манере французских романистов и все же был уверен, что французы должны понять силу и красоту романа «Война и мир».

К 80—90-м годам имя Толстого приобрело мировую известность. Содержание и форма толстовских романов произвели во всем мире огромное впечатление. Известный датский критик Георг Брандес в 1908 году в письме к редактору «Русских ведомостей» В. М. Соболевскому выразил изумление перед удивительной силой и жизненностью описаний в произведениях Толстого. Брандес подчеркнул необычайную глубину «Хозяина и работника» Толстого, его привел в восхищение роман «Воскресение».

В связи с работой над «Войной и миром» Толстой осознает новаторский характер, национальное своеобразие и жанровые особенности русского романа. Он говорит об отходе русского романа, начиная с Пушкина, от приемов романа западноевропейского. Об этом же пишут представители и зарубежной литературы. Романа Роллана восхищала не только толстовская сила индивидуализации в портретной галерее «Войны и

² Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений (юбилейное издание), т. 47, Гослитиздат, М., 1937, стр. 58.

мира». Обратил он внимание и на новую концепцию толстовского романа. Русский автор от романа о личной судьбе героев перешел к роману об армиях и народах, о больших человеческих массах и исторических эпохах. Ромен Роллан называл «Войну и мир» новейшей Илиадой, а вся западноевропейская критика видела в этом романе величественное возрождение эпоса.

Оригинальностью характеризуется проза М. Е. Салтыкова-Щедрина. Его новаторство отвечало живым запросам пореформенной России, в нем отразилось стремление великого сатирика создать такой тип художественной прозы, который явился бы могучим фактором в борьбе за изменение действительности, служил бы делу подготовки «почвы будущего». Достаточно сопоставить произведения Щедрина с произведениями таких выдающихся западноевропейских сатириков XIX века, как Диккенс и Теккерея, чтобы убедиться, что беспощадность отрицания и ясность политической устремленности, истинность и народность, насыщенность передовыми гуманно-демократическими идеалами, зрелость философской мысли и художественно-публицистическая выразительность обеспечили Щедрина в мировой литературе одно из почетных мест среди самых выдающихся художников-новаторов.

В щедринском реализме наиболее ярко и сильно обнаружались такие черты, которые в той или другой степени были присущи русскому роману вообще и роль которых особенно повысилась в пореформенных условиях. Непосредственная связь прозы с самыми актуальными (с точки зрения интересов народа) социально-политическими вопросами своего времени — такова одна из этих особенностей. Щедрин считал, что роман призван непосредственно изображать общественную жизнь. Главный источник зла Щедрин искал не в людях, а в общественных порядках, в политическом строе жизни. Это и определило черты щедринского романа, жанровые его особенности. Щедрин, развивая заветы Гоголя, раздвинул границы романа таким образом, что основным его предметом стала вся русская жизнь, Россия в целом. Об этом свидетельствует и роман-обозрение «Господа ташкентцы», и исторический роман-хроника «История одного города», и собственно социально-психологический роман с традиционной его формой «Господа Головлевы». В своем анализе психологии человека Щедрин проник до социальных и политических основ жизни.

Щедрин обогатил средства художественной литературы путем привнесения в нее научной, философской и политической публицистики. Такая тенденция уже обнаруживалась в истории русского романа, но гениально она развита и утверждена лишь в творчестве Щедрина. Он создал новый тип художественной прозы, новые типы романа. Щедрин блестяще использовал многообразие художественно-публицистических форм для многостороннего раскрытия действительности.

На развитие зарубежной литературы сильнейшее воздействие оказали романы Достоевского. Жанр психологического романа в мировой литературе он обогатил искусством художественного анализа бесконечно сложного и неисчерпаемо глубокого внутреннего мира человека. Выдающийся бельгийский поэт Эмиль Верхарн, испытавший влияние Достоевского, передал Брюсову свой отзыв о творце «Бедных людей». По мнению Верхарна, Достоевский исследует характеры до самых глубин, до того смутного и хаотического, что заложено в каждом человеке; его анализ безупречен, но в то же время он не остается холодным наблюдателем — он умеет быть и ангелом, и палачом в одно и то же время. Вот почему Достоевский кажется Верхарну писателем совершенно исключительным.³

³ См.: «Литературная газета», 1941, 4 февраля.

Зарубежные писатели и критики не всегда понимали, что хаотическое, запутанное, противоречивое и темное начало в духовном мире героев Достоевского было порождено в конечном счете не темпераментом человека и не национальными особенностями «иррациональной русской души», а общественными условиями пореформенной России. Но существенно то, что многие зарубежные поклонники Достоевского обратили внимание на его гуманизм, на его бунтарство против буржуазного мира. В тревожных и мучительных, часто трагически завершающихся исканиях героев Достоевского зарубежный читатель ощутил мятежную и в то же время гуманистическую силу. Сила эта служила борьбе с тем строем жизни, который обрекал на страдания и гибель миллионы людей.

Если Толстой раскрыл «диалектику души» в неразрывной связи с диалектикой жизни и нарисовал картину той великой ломки сознания и общественных отношений, которая привела Россию к революции, то Достоевский своим путем также пришел к мысли о необходимости коренных перемен в жизни, в человеческом характере. Он постиг уродливую сущность современного ему человека, развращенного крепостничеством и капиталистическим хищничеством, безудержной борьбой за власть одного человека над другим. Писатель настойчиво искал возможностей для возрождения человеческой личности, он верил в человека, в светлые судьбы своей родины, хотя так и не мог понять действительных ее путей. Романы Достоевского и других выдающихся русских романистов пореформенной поры были ярким свидетельством глубочайшего и все более обостряющегося кризиса русской жизни после 1861 года, ее неустойчивости и хаотичности. Но вместе с тем в них отражалось и поступательное развитие русского общества, которое завершилось социалистической революцией.

2

Переходная эпоха, когда совершалась «быстрая, тяжелая, острая ломка всех старых „устоев“ старой России»⁴ и укладывалась незнакомая, чуждая, непонятная и страшная широким массам новая буржуазная Россия, выдвинула новые реалистические принципы, оригинальные формы романа, новых его героев, характерные ситуации и конфликты, типические для времени обстоятельства. «Водоворот все усложняющейся общественно-политической жизни»⁵ формировал новый тип художественного мышления, вызывал серьезные сдвиги в жанровых формах повести и романа, очерка и рассказа. Бурная ломка старых форм всего строя жизни и психики, возникновение нового в духовном мире и общественных отношениях обогащали действительность, расширяли арену реализма, пробуждали в обществе и в человеке новые силы, создавали почву для дальнейшего развития нравственного мира индивидуальности, для проявления ее «человеческих сущностей». Все это предъявляло мастерству романиста очень сложные требования. Возникла необходимость в новом типе романа о современности, о смене эпох и культур, в романе, передающем драматизм переживаемого перевала русской истории. Процесс драматизации структуры романа и повести, их героев проник и в произведения тех художников, творческий облик которых вполне сложился в дореформенные десятилетия («Обрыв» Гончарова, «Дым» и «Новь» Тургенева и др.). Нарастающие темп и напряженность совершающихся в жизни и сознании людей процессов властно управляли сюжетом романа и пересоздавали всю его художественную систему. Сюжет романа вбирал

⁴ В. И. Ленин, Сочинения, т. 16, стр. 301.

⁵ Там же, т. 1, стр. 228.

в себя существеннейшие проблемы и конфликты, ситуации и процессы эпохи. Движение снизу и кризис верхов; «новые люди» и старая Россия; разнообразное проявление «знамений времени» в общественной жизни и в идейных исканиях; ломка отживших форм, норм жизни и мышления; история формирования личности из народа; пробуждение масс под влиянием новых обстоятельств их жизни; смена и борьба разных укладов и поколений; отношения плебейства и барства; поиски передовой личностью из разночинцев и дворянства возможностей к сближению с народом; мучительные попытки заимствования «веры» у мужика — таковы наиболее характерные сюжетные элементы прогрессивного романа второй половины XIX века.

Сюжетной основой многих романов пореформенной поры явилось воспроизведение истории пробуждения самосознания личности. В. И. Ленин говорил, что ломка крепостнических отношений и замена их капиталистическими, весь этот «экономический процесс отразился в социальной области „общим подъемом чувства личности“, вытеснением из „общества“ помещичьего класса разночинцами, горячей войной литературы против бессмысленных средневековых стеснений личности и т. п.»⁶ В этих условиях появился герой страстных исканий, герой, выламывающийся из своей родной среды, герой-протестант из народа и герой-революционер, носитель социалистического идеала.

Воспроизведение новой эпохи в русской жизни, истории пробуждения и подъема чувства личности, общественного самосознания, вскрытие и объяснение источников этого процесса, его хода и результатов требовали новой системы, новой поэтики романа и повести, новых способов типизации и индивидуализации. В прозе второй половины XIX века выпадает роль автора, который теперь зачастую выступает рассказчиком или комментатором, истолкователем и учителем жизни, приобретающим читателя к процессу своей мысли. Усилия романистов все более сосредотачиваются на раскрытии крайне противоречивой социальной психологии. В трактовке обстоятельств на первый план выдвигаются общественные, социально-экономические отношения. Все большую роль приобретает при этом сюжет как средство передачи всего образа жизни, ее форм, смены в ней двух эпох. Структура русского романа первой половины XIX века зачастую была связана с личной историей главного героя. В сюжете романа того времени существенную роль играли любовные отношения; в этом романы, как правило, изображался сравнительно небольшой круг лиц, связанных узами родственных отношений, дружбы, совместной жизни в дворянских гнездах и т. п. Особое внимание обращалось на индивидуальную психологию, на главного героя, который был центром романа. Во всем этом, конечно, просвечивало в той или иной степени и нечто общее в жизни всей страны, в ее общественных отношениях. Но, как правило, последние не являлись непосредственным предметом романа. В гостининой Ласунской («Рудин» Тургенева) еще недостаточно остро ощущалась жизнь крепостной деревни. Позже концепция романа решительно изменяется. В мир гостиных, в семейные гнезда и дружеские кружки властно и настойчиво входит жизнь народа, что пересоздает самую систему романа, вносит новое видение мира, открывает новые предметы изображения.

В «Дыме» и «Нови», сравнительно с «Рудиным» и «Дворянским гнездом», Тургенев лишь обогатил структуру своего романа, но не создал новую. То же самое следует сказать и об «Обрыве» Гончарова. Но как знаменательно и это обновление романической системы! В нем явно обнаружилось тенденции, характерные для пореформенной эпохи, рас-

⁶ Там же, стр. 394.

ширяющие масштабность самого повествования. Писемский и Достоевский пошли на более глубокую ломку своей поэтики романа.

Решетников, Гл. Успенский, Помяловский, Слепцов, Куцевский и другие беллетристы-демократы в структуре своих повестей и романов иногда отираются, как Щедрин и Толстой, от «принципа семейственности». Но данный принцип в реалистической системе этих писателей приобретает новое значение в связи с их выходом за рамки частной жизни в большую трудовую жизнь, в связи с вторжением в общие процессы, характеризующие движение жизни, идей и психики от старого к новому.

На первый взгляд сюжет романа Слепцова «Трудное время» кажется традиционным: передовой человек, революционер пробуждает сознание женщины, освобождает ее от иллюзий и ведет к разрыву с семьей, со всей той средой, в которой она жила. Но не любовь является силой, вдохновляющей Марию Николаевну на поиски новых путей жизни. Поэтому и сюжет романа не ограничен узким кругом семьи, личных отношений, изображением тех или других личных достоинств и недостатков. Как романист Слепцов связан с тургеневской традицией («Рудин», особенно «Накануне»), но вместе с тем, как бы в противовес ей, он создает и свою художественную концепцию жизни, характеров. Основная коллизия романа «Трудное время» не ограничена сферой семейных отношений Рязанова, Щетинина и Марии Николаевны. Революционер Рязанов, с одной стороны, как бы вводит Марию Николаевну в мир крестьянской жизни, а с другой — сбрасывает все покровы с грубо эгоистического, помещичьего отношения Щетинина к крестьянам. «Просветление» Марии Николаевны возникает и развивается не под воздействием чувства любви, а главным образом под влиянием реальной школы народной жизни. В зависимости от этого складывается духовная жизнь Марии Николаевны, история ее отношений с мужем, с Рязановым, с крестьянами.

В другой форме и на ином материале тот же принцип построения романа осуществляет и Решетников. Пусть не всегда умело, но он выходит из рамок частной жизни отдельных лиц и семейств в большую жизнь трудового народа. Писатель создает «народный роман», в котором главным типическим лицом выступает трудовой люд, «страдательная среда». Решетников первый доказал, как заметил Н. Щедрин, что простонародная жизнь дает достаточно материала для романа. Появление такого романа диктовалось самой действительностью, условиями пореформенной жизни народа, его пробуждением, но было подготовлено и традициями гоголевского направления. Для Решетникова был важен опыт Григоровича, автора романов из народного быта (среди них особенно «Переселенцы», а также «Рыбаки»). Однако художественная структура романов Решетникова, их идейная направленность, вся их поэтическая атмосфера глубоко отличны от идейно-художественной системы Григоровича. Композиция романа Решетникова «Где лучше?» наглядно передает процесс пробуждения чувства человеческого достоинства у героев из народа под влиянием всей совокупности обстоятельств их жизни.

Романисты пореформенной эпохи влечет к себе проблемный роман, роман общественно-правовенных исканий, влечет герои, которые в своем мышлении, в чувствованиях и поступках выходят из сферы личных, семейных отношений в большой мир жизни всей страны, ее народа, ее идейных, социальных и этических исканий. Этих героев воодушевляют идеи служения народу, общего блага, спасения родины и всего человечества, они ищут пути преобразования жизни и совершенствования человека. В романе «Война и мир» Толстой гениально слил в одно целое, в масштабах целой исторической эпохи, личные, семейные, сословно-классовые отношения своих героев и жизнь государства, нации, армии.

Внутренняя жизнь его героев, их стремления и идеалы формируются и развиваются на почве их отношений с жизнью всей страны. Искания, думы этих героев приобретают общенациональный характер и смысл. И в этом заключается их эпическая природа. Характерна и позиция автора. Он определяет и взвешивает ценность своих героев с точки зрения их способности выйти в своих мыслях, стремлениях и поступках из сферы частного, индивидуального, эгоистического в сферу общую, в область всеобщего блага, счастья. Все это определило исключительное жанровое своеобразие произведения Толстого. «Война и мир» — это национально-героическая эпопея, воссоздающая подвиг русского народа в одну из самых драматических эпох истории России. В то же время «Война и мир» — реалистический социально-психологический, исторический и философский роман. В нем воспроизведены общественные конфликты и духовные искания, присущие дореформенному периоду, но они насквозь проникнуты духом современности. В них видна позиция писателя как участника литературно-общественного движения 60-х годов. Эпопея Толстого могла возникнуть лишь в условиях бурной и глубокой ломки социального строя русской жизни, под воздействием массового крестьянского движения и идейных исканий 60-х годов.

Может показаться, что в романе «Анна Каренина» Толстой отошел от собственных завоеваний, достигнутых им в «Войне и мире». Основания для такого заключения дает и сам романист, указавший на то, что в романе об Отечественной войне его занимала мысль народная, а в романе об Анне Карениной — мысль семейная. Однако толстовский семейный роман обладает такими качествами, которые свидетельствуют о дальнейшем, после «Войны и мира», развитии реалистической системы. Исследователи установили, что проблема народа в «Анне Карениной» играет исключительно большую роль, но раскрыта она главным образом через духовные и нравственные искания героев.⁷ И в этом заключается глубокий смысл. Художник от романа о прошлом обратился к роману о современной ему действительности. Эта действительность подсказала Толстому новый способ изображения внутреннего мира героя — в его исканиях ограниченной связи с народной жизнью. Поэтому он в романе «Анна Каренина», именно в его заключительной части, сумел сделать тот огромный шаг вперед в понимании действительности, который явился началом решительного перелома в жизненной и творческой позиции писателя, во всем его мировоззрении.

Рамки традиционного любовно-семейного романа раздвинулись в «Анне Карениной». Толстой как будто искусственно присоединил к интимной истории Анны Карениной совершенно иную историю Константина Левина. Но в действительности такое построение романа было закономерным и необходимым. Оно не нарушало его цельности, значительно увеличивало масштабы воспроизведенной в нем действительности, ставило нравственные искания Левина в зависимость от крестьянской жизни. Да и интимная драма самой Анны в романе приобрела общественный смысл и не была, с точки зрения духа времени, чужеродна истории поисков Левиным жизни «для души, по правде, по-божьи». С этой точки зрения осознается и структура романа в целом, раскрывается смысл органического, «внутреннего», как говорил Толстой, а не фабульного единства в нем двух сюжетных линий, судеб двух его главных героев.⁸

Выдающиеся романисты второй половины XIX века осознавали и художественно воспроизводили новые формы и процессы пореформенной.

⁷ См. об этом в статье Б. И. Бурсова о Л. Н. Толстом в «Истории русской литературы» (т. 9, кн. II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 521—522).

⁸ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений (юбилейное издание), т. 62, 1953, стр. 377.

капитализирующей жизни. Даже Гончаров, наиболее устойчивый, неподатливый духу текущего времени, вынужден был в «Обрыве» значительно отойти от установившейся у него (на почве изображения дореформенной жизни) поэтики романа и расширить масштабность охвата жизни, средствами сюжета и композиции передать кризис старого и возникновение нового. И структура романов Тургенева, начиная с «Дворянского гнезда», приобретает новые черты. Рамки тургеневских романов раздвигаются, их сюжеты начинают вбирать в себя широкие картины народной и помещичьей жизни, общественного движения, идеологической и политической борьбы.

Ф. М. Достоевский, а затем и Гл. Успенский с наибольшей остротой, до трагической боли ощутили брожение и хаос в сознании и жизни людей переходного времени. Характерно, что в 60-е годы художественное мышление Гл. Успенского воплощалось преимущественно в привычных жанровых формах повести, рассказа и очерка. «Разоренье» воспринималось писателем в процессе его создания как роман. Начиная же с 70-х годов автор «Больной совести» остро осознает всю невозможность продолжения работы в своей прежней манере. Он решительно отказывается от стеснительных теперь для него традиционных жанров. Писатель ищет такие художественные формы, которые, по его представлению, могли бы передать со всей драматической остротой ощущение нарастающей тревожной неустойчивости и противоречивости русской жизни переходного времени, позволили бы в живой форме откликнуться на злобу дня, порожденную этим временем, а вместе с тем давали бы ему свободу в выражении собственных тревог и более за положение и судьбу русского человека.

Эпоха тревожной неустойчивости, полная драм и трагедий в судьбах народа и интеллигенции, «убила» в Успенском возможности к созданию романа, до крайности обострила все его художественное мышление, определила взволнованный, «личностный» тон его произведений. При этом не следует забывать, что острые впечатления от «переворотившейся» действительности падали на подготовленную почву. Вся психика художника, с ее повышенной чуткостью, обнаженностью нервов, была «открыта» для драматической действительности, которая терзала эту психику. С подобным душевным строем невозможно было создавать романы, добиваться художественности, оставаться на позициях органического мышления и творить в рамках привычных жанровых форм. Успенский, как и Щедрин, смело ломал эти формы. Достоевский по характеру своей душевной организации был близок Гл. Успенскому. Он улавливал распад и деградацию старого и пронизательно угадывал возникновение тех новых сил буржуазного общества, античеловеческая, разрушительная власть которых определяла трагические судьбы людей. Но это не привело Достоевского к отходу от романа и повести. «Дух нового времени» воплощался у него в этих формах. Однако их внутренняя художественная логика приобретала новые черты. Все особенности романов Достоевского, не исключая стиля, тона и форм повествования, несли на себе печать пореформенного времени. Структура его романов резко меняется после пережитого им духовного перелома 1863—1864 годов. В сюжеты романов Достоевского широкой волной вливаются «злоба дня», «текущий момент» — власть денег, игра нездоровых страстей, пробужденных новым временем, судебная хроника, политические процессы. Воспроизведение «низких», «грязных» бытовых подробностей сочетается у Достоевского с постановкой больших философско-этических вопросов своего времени. Хроника прошлого сливается с современностью в «Бесах» и «Братьях Карамазовых». Взлеты и падения, бунт и смирение, преступление и раскаяние, красота и безобразие, гармония и хаос — все эти противоположности совмещаются у Достоевского и являются своеобразным выражением беспорядочной,

трагически хаотической жизни. Достоевский поражает воспроизведением многообразных глубинных проявлений жизни и человеческого духа переходного времени. Стремление к обобщающему синтезу проблем, форм воспроизводимой действительности и форм повествования характеризует новаторство его романов. В художественно-философском обобщении фактов жизни он порой поднимается до романтического символа («Легенда о великом инквизиторе»).

Достоевский резко противопоставлял тип своего романа романам Тургенева и Гончарова, а особенно Толстого. Для характеристики различных тенденций в реализме второй половины XIX века показательна полемика Достоевского и Гончарова. Поводом для этой полемики явилось письмо Гончарова к Достоевскому от 11 февраля 1874 года. В нем автор «Обломова» утверждал, что зарождающееся не может быть типом, так как последний «слагается из долгих и многих повторений или наслоений явлений и лиц». Гончаров считал, что творчество «объективного художника» «может являться только тогда... когда жизнь установится; с новой, нарождающеюся жизнью оно не ладит».⁹ Через два года в статье «Намерения, задачи и идеи романа „Обрыв“» (1876) Гончаров вновь вернулся к вопросу о формах жизни, достойных искусства. «Искусство серьезное и строгое, — говорил он, — не может изображать хаоса, разложения... Истинное произведение искусства может изображать только устоявшуюся жизнь в каком-нибудь образе, в физиономии, чтобы и самые люди повторились в многочисленных типах под влиянием тех или других начал, порядков, воспитания, чтобы явился какой-нибудь постоянный и определенный образ формы жизни и чтобы люди этой формы явились во множестве видов или экземпляров... Старые люди, как старые порядки, доживаяют свой срок, новые пути еще не установились... Искусству не над чем остановиться пока».¹⁰

Достоевский отвергает положения Гончарова о том, что подлинное искусство не может иметь дело с современной неустоявшейся действительностью. Ответное письмо Достоевского на письмо Гончарова от 11 февраля 1874 года не сохранилось. Но в «Дневнике писателя» (за январь 1877 года), а также в романе «Подросток» («Заключение») Достоевский полемизирует с Гончаровым по вопросу о формах современной ему действительности и возможностях ее воспроизведения в романе. «Если в этом хаосе, — шипит он, — в котором давно уже, но теперь особенно, пребывает общественная жизнь, и нельзя отыскать еще нормального закона и руководящей нити даже, может быть, и шекспировских размеров художнику, то, по крайней мере, кто же осветит хотя бы часть этого хаоса и хотя бы и не мечтая о руководящей нити? Главное, как будто всем еще вовсе не до того, что это как бы еще рано для самых великих наших художников. У нас есть, бесспорно, жизнь разлагающаяся... Но есть, необходимо, и жизнь вновь складывающаяся, на новых уже началах. Кто их подметит и кто их укажет? Кто хоть чуть-чуть может определить и выразить законы и этого разложения и нового созидания?».¹¹

Автор «Подростка» и считает себя художником, улавливающим процессы разложения старого и созидания нового. Он противопоставляет себя писателям, которые воспроизводят законченные формы и сложившиеся типы действительности и которые на этой основе создают произведения, характеризующиеся завершенностью и целостностью. Такие писатели, по убеждению Достоевского, не могут изображать современность, лишенную устойчивости, полноты выражения. Они невольно

⁹ И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. 8, Гослитиздат, М., 1955, стр. 457.

¹⁰ Там же, стр. 212—213.

¹¹ Ф. М. Достоевский, Дневник писателя за 1877 год. СПб., 1883, стр. 35—36.

должны будут обратиться к историческому роду творчества и в прошлом искать «приятные и отрадные подробности», «красивые типы», создавать «художественные законченные» картины. Достоевский пронизывает над подобными писателями. К их числу он готов отнести всех своих выдающихся современников, особенно Толстого. В оценках Достоевским творчества своих великих современников было много субъективного. Толстого уже в предреформенные годы властно захватила современность, эпоха ломки и брожения. Его творческое воображение особенно поразило характер, находящийся в непрерывных напряженных поисках истины и правды, в состоянии духовного кризиса и перелома, разрыва со своей средой, с привычной обстановкой жизни. И своего любимого героя из дворян Толстой под воздействием жизни и собственных исканий должен был все более сближать с народом. В последнем же романе Толстого, «Воскресении», Нехлюдов становится отщепенцем своего сословия. Романист вводит его в ту «виноватую Россию», в которой с такой потрясающей силой обнаружил он трагическую судьбу трудового народа. И именно в этой среде отверженных Толстой теперь находит настоящих своих героев. Его Катюша Маслова, различные типы революционеров — совершенно новые герои из народа.

Достоевский, как и Щедрин, осознает себя художником «смутного времени». «Работа, — заявляет он, — неблагоприятная и без красивых форм. Да и типы эти (порожденные переживаемым «беспорядком и хаосом», — *Ред.*) ... еще дело текущее, а потому и не могут быть художественно законченными. Возможны важные ошибки, возможны преувеличения, недосмотры. Во всяком случае, предстояло бы слишком много угадывать. Но что делать, однакож, писателю, не желающему писать лишь в одном историческом роде и одержимому тоской по текущему? Угадывать и... ошибаться».¹² Таким и был Достоевский-романист. Всем стилем своих романов он передавал динамику, биение пульса современной ему «переворотившейся» и «укладывающейся» жизни. И подобно Толстому, но своими путями, он сумел это осуществить, проникая в глубины человеческой души. В этом отношении уже показательна и самая композиция романов Достоевского. История формирования характеров, воспроизведение разнообразных обстоятельств этого формирования, что так характерно для романов Гончарова и Толстого, — все это не входит прямо в сюжет его романа, а предшествует ему, отодвигается в предысторию. Главное же в сюжете — конечные драматические и трагические конфликты и катастрофы, события и страсти, столкновения идей и следствия всего этого. Эпическое воспроизведение действительности Достоевский, имеющий дело с драмой мятежно ищущей и страдающей души своего героя, решал драматическим способом. Драматизм присущ не только композиционному построению романов Достоевского. Драматическими средствами он воспроизводит и характеры.

С этим связана огромная роль в романах Достоевского внутренней речи героев, их записок и исповедей, а также диалога, дискуссий. Драматизм событий и внутренней жизни героев был присущей романам Достоевского формой выражения напряженного биения пульса современной ему действительности.

3

В пореформенные десятилетия шла не только бурная ломка старого. В этом водовороте рождалась новая Россия, противоречия буржуазного развития, переплетаясь с крепостническими пережитками, становились

¹² Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений, т. 8, Гослитиздат, М., 1957, стр. 625.

все более острыми. Ни один из насущных вопросов не был разрешен, а поэтому «подземные ключи жизни» продолжали свою великую работу.

В 1879—1881 годах сложилась вторая революционная ситуация в России, она определила новый демократический подъем в стране, который, как и в 1859—1861 годах, не вылился в массовую революционную борьбу и сменился годами реакции. 1881 год — конец золотого века русского революционного народничества, начало его перерождения в мещанско-кулацкий либерализм. Своей непосредственной цели — «пробуждения народной революции», как указывает В. И. Ленин, народники «не достигли и не могли достигнуть».¹³

Торжество буржуазного порядка, разгром революционных сил в стране и разгул реакции после 1881 года вызвали и соответствующие настроения в русском обществе. Эти настроения проникали в журналистику, в литературу, в русский роман. Решительный отход от революционного наследия 60—70-х годов, сознательное стремление оклеветать или оношлить это наследие, противопоставление ему теории «малых дел», забвение политики и игнорирование злободневных вопросов народной жизни — таковы основные тенденции в настроениях той части русского образованного общества, которое решило «поумнеть» и слиться с новыми условиями жизни. «Поумнел» — так назвал Боборыкин свою повесть 1890 года, а в романе «За работу!» он сделал попытку развенчать русского писателя-демократа, его служение русскому мужику.

Изживание бывшими демократами своих верований в социализм, в мужика и в боевое искусство, общее понижение идейного уровня литературы, а также обмельчание духовного мира интеллигента, широкое распространение обывательских настроений — вся эта мутная волна захватила Боборыкина и Засодимского, Потапенко и Бажина. Она же породила и целую плеяду новых беллетристов, типичных «восьмидесятников» — Лугового, Баранцевича и др. Творчество этих прозаиков было в количественном отношении очень обильным, оно заслоняло классический роман, крупнейшие представители которого (Тургенев, Достоевский, Гончаров) в рассматриваемый период уже завершали свой творческий путь.

Для понимания особенных условий этого сложного периода в истории русского романа следует вспомнить ту характеристику, какую дал этой реакционной эпохе в истории России В. И. Ленин. «Ведь в России, — писал он, — не было эпохи, про которую бы до такой степени можно было сказать: „наступила очередь мысли и разума“, как про эпоху Александра III! ... Именно в эту эпоху всего интенсивнее работала русская революционная мысль, создав основы социал-демократического миросозерцания».¹⁴ И в высшей степени знаменательно, что именно в эту эпоху титан русского и мирового реализма Л. Толстой создал роман «Воскресение», идейно-художественная концепция которого является ключом для понимания новых судеб русского романа в ту переломную эпоху русской жизни. Главный герой романа Нехлюдов стоит в ряду предшествующих толстовских «ищущих» героев. И в этом смысле «Воскресение» связано с прошлым, с пройденной автором ступенью в видении мира. Однако значительно меняется способ раскрытия образа Нехлюдова. Как справедливо пишет Б. Бурсов, Нехлюдов «занят не столько тем, что происходит с ним самим, сколько тем, что происходит с другими».¹⁵ И последнее имеет принципиальное значение, так как ведет

¹³ В. И. Ленин, Сочинения, т. 23, стр. 235.

¹⁴ Там же, т. 10, стр. 230.

¹⁵ Б. И. Бурсов. Чехов и русский роман. Сб. «Проблемы реализма русской литературы XIX века», Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 283.

героя к признанию объективной силы вещей, не зависящей от его желаний и воли. Эта тенденция пробивала себе путь в литературе не только в романах, но и в других прозаических жанрах, подготавливавших будущий расцвет русского романа в новых условиях и на новых основаниях. В этом плане исключительно велика роль Чехова, хотя он писал не романы, а рассказы, повести и новеллы. В этих жанрах он освещал проблемы такого характера, которые были «подвластны» русскому классическому роману, а их структура зачастую обладает особенностями миниатюрного романа.

В художественном методе чеховских рассказов и повестей несомненно продолжение традиций русского классического романа, но вместе с тем Чехов и здесь был новатором, сказавшим свое новое слово. Неизменно торжествующая объективность в воспроизведении жизни проникнута внутренним светом, тем пафосом лиризма, который органически присущ русской прозе, русскому роману. Строгая сдержанность, совершенная уравновешенность и удивительная простота повествовательной формы, целостность и единство, полнота художественного воспроизведения, органичность художественного мирозерцания — все это роднит чеховскую прозу с лучшими образцами русского романа XIX века и позволяет сказать об особом значении для Чехова пушкинской повествовательной традиции. Если же обратиться к чеховским принципам изображения и способам освещения действительности, то следует напомнить глубокую связь Чехова и с гоголевской традицией. Гоголь и Чехов углубляются в обыденную жизнь, в тину повседневных мелочей, и оба честно и откровенно говорят людям, погрязшим в хаосе эгоистических побуждений, о скуке и позоре их жизни. В. Г. Белинский говорил, что Гоголь разанатомировал жизнь до мелочей и пустяков и придал им общее значение, показав, что на этих пустяках и мелочах вертится целая сфера жизни. Таким методом пользуется и Чехов. Но если Гоголь умел возводить мелочи и пустяк, весь «дряг жизни» к общему устройству жизни, то Чехов уже идет дальше. В мелочных дрягах он прозревает необходимость иного порядка жизни.

Итак, необходимо подчеркнуть объективно существующую связь чеховского рассказа с русским общественно-психологическим романом. Но почему же все-таки Чехов избрал не форму общественно-психологического романа, а жанр сравнительно небольшого рассказа? Отвечая на этот вопрос в общей форме, следовало бы сказать, что в ту или иную историческую эпоху бывают не только господствующие идеи времени, но и господствующие формы их художественного воплощения. И эти формы художник берет из рук самой действительности, которая их и предопределяет. Здесь существенна роль общественной позиции писателя. Жизнь, сплетенная из мелочей, требовала рассказа, очерка, серии рассказов или очеркового цикла. Но зоркий, пронизательный художник Чехов улавливал в этих мелочах и большие, общие процессы. На этой основе он и создавал в 90—900-е годы свои рассказы-романы. Характерно и то, что расширение горизонта видения мира у Чехова в эти годы вызвало в нем и потребность непосредственного обращения к роману.¹⁶

Из всего сказанного следует, что судьбы русского романа 80—90-х годов не могут быть поняты, если оставаться в пределах лишь одного жанра романа и руководствоваться количественным соотношением сил в нем. Важно учесть общие тенденции в критическом реализме конца XIX века, те процессы, которые совершались в прозе таких мастеров, как Успенский, Чехов и Короленко. В истории русского романа XIX века были

¹⁶ Более подробно об этом смотри в названной статье Б. И. Бурсова «Чехов и русский роман».

такие периоды, когда выработка его форм и присущих ему способов изображения жизни совершалась в рассказе и очерке, в повести и повелле. И любопытно, что подобное совершалось в эпохи переломные — в 30—40-е годы, затем в 60-е и, наконец, в 80—90-е годы. В такие периоды малые прозаические жанры расчищали путь для романа. Поэтому речь должна идти не об упадке русского классического романа конца XIX века, а о появлении в русской прозе таких тенденций, которые были симптомом исканий новых форм романа, иных способов изображения жизни. Наиболее бурно, глубоко и разносторонне этот процесс, естественно, должен был обнаружиться в самую критическую эпоху в жизни России, когда она оказалась в преддверии буржуазно-демократической и социалистической революции, и в творчестве такого писателя, который явился буревестником этой революции.



РУССКИЙ РОМАН 1860—1870^х ГОДОВ

ГЛАВА I

ЧЕРНЫШЕВСКИЙ И БОРЬБА ЗА ДЕМОКРАТИЧЕСКИЙ РОМАН

«ЧТО ДЕЛАТЬ?»

1

Наиболее заметное отличие романа 60-х годов, рожденное условиями и потребностями эпохи, было заключено в стремлении полнее и шире развернуть изображение положительных сил общественной жизни. Пока Россия была, по выражению Ленина, «забита и неподвижна», пока общественный застой и политическая реакция определяли духовную атмосферу, в реалистическом романе неизбежно преобладала художественная критика действительности. Именно на этом поприще возникли достижения того реализма, родоначальником которого Чернышевский считал Гоголя: «Кто, кроме романиста, говорил России о том, что слышала она от Гоголя?» — спрашивал он в 1856 году.¹ Исторический оптимизм, вера в скрытые силы народа и в его будущее получали тогда подлинно художественное выражение по преимуществу через энергию отрицания, сказывалась в разящей силе художественной критики. Вплоть до 50-х годов преобладание критического начала оставалось незыблемым; недаром лучших писателей, начавших свою литературную деятельность в предреформенное десятилетие, — Тургенева, Гончарова, Салтыкова-Щедрина, Григоровича — Чернышевский считал представителями «гоголевского направления», художниками, идущими по пути, проложенному Гоголем.

Неудачи самых гениальных писателей того периода были связаны с их попытками на современном материале художественно воплотить свои положительные идеалы. «Изображение идеалов, — писал Чернышевский, — было всегда слабейшею стороною в сочинениях Гоголя и, вероятно, не столько по односторонности таланта, ... сколько именно по силе его таланта, состоявшей в необыкновенно тесном родстве с действительностью... действительность не представляла идеальных лиц или представляла в положениях, недоступных искусству, — что оставалось

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 304. Все последующие ссылки на это издание (тт. I—XVI, 1939—1953) даются в тексте (том и страница); «Что делать?» цитируется по XI тому, в тексте указываются только страницы.

делать Гоголю?» (III, 10—11). Образы второго тома «Мертвых душ», которые «произошли от сознательного желания Гоголя внести в свое произведение отрадный элемент», не удались, по убеждению Чернышевского, вовсе не случайно — эта закономерность вытекала из содержания эпохи, отраженной в романе; она сказывалась на всем развитии романа этого периода.

В западноевропейском романе первой половины века Чернышевский также отмечал недостаток художественной силы в изображении «отрадных элементов» действительности. Романам Диккенса и Жорж Санд, которые высоко ценили передовые русские люди 40—50-х годов, он придавал то же значение в мировом литературном развитии, какое признавал за творениями Гоголя для России. Вслед за Белинским Чернышевский отводил Жорж Санд и Диккенсу роль лучших романистов века, так как их романы служат «тем идеям, которыми движется век»: они «внушены идеями гуманности и улучшения человеческой участи» (III, 302).² И все же главную художественную слабость этих романистов Чернышевский видел в неопределенности, экзальтации, мечтательности, недостаточной жизненной достоверности и естественности тех «отрадных элементов» жизни, которые нашли отражение в их произведениях. Эти художественные недостатки, по мнению Чернышевского, перекрываются умением названных романистов откликнуться на самые существенные, назревшие и неотложные потребности общественного развития, глубоким влиянием их на идейную жизнь своего времени (III, 341—342).

Особое значение Диккенса в развитии романа и близость его к интересам русской жизни Чернышевский видел в том, что «это защитник низших классов против высших, это каратель лжи и лицемерия» (I, 358). В Диккенсе Чернышевского привлекали демократическое сочувствие угнетенным низам общества и художественная критика господствующего порядка и господствующей морали. Но и у Диккенса он отмечал бедность и неубедительность «отрадных элементов» в общей картине эпохи, и Диккенса, по его словам, «можно упрекнуть в идеализации положительной стороны жизни» (II, 801). У Диккенса мечтательная сентиментальность связана с представлением о неизбежности, непреодолимости основ господствующего порядка вещей, с неверием в возможность коренного преобразования жизни на началах человечности и справедливости.³

Суждения Чернышевского о русском и западноевропейском романе, и в особенности о Диккенсе и Жорж Санд, важны потому, что они показывают, как понимал он пути развития и задачи современного ему романа. Еще важнее другое: именно в этих романистах, да еще, пожалуй, и в Годвине с его романом «Калеб Вильямс», Чернышевский видел своих предшественников, когда обдумывал роман «Что делать?». На их традиции и завоевания в области социального романа он опирался, их недостатки и слабости хотел преодолеть, для того чтобы сделать следующий шаг в развитии романа, в дальнейшем сближении его с потребностями общественной жизни.

Насколько сознательно и продуманно Чернышевский подходил к этим вопросам, видно из рассуждений Веры Павловны о Диккенсе и Жорж Санд: «Как это странно, — думает Верочка после первой серьезной беседы с Лопуховым, — ведь я сама все это передумала, переживала, что он

² См. о переводах романов Жорж Санд в 1840-е годы и об отношении Чернышевского к писательнице: А. П. Скафтымов. Чернышевский и Ж. Санд. В кн.: А. П. Скафтымов. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958, стр. 203—227; Э. Х. Либинзон. Чернышевский о западноевропейском романтизме. «Ученые записки Горьковского гос. педагогического института им. А. М. Горького», т. 16, Филологическое отделение, 1955, стр. 168—187.

³ См.: М. Л. Селиверстов. Диккенс и Теккерей в оценке Чернышевского. Фрунзе, 1954.

говорит и о бедных, и о женщинах, и о том, как надобно любить, — откуда я это взяла? Или это было в книгах, которые я читала? Нет, там не то: там все это или с сомнениями, или с такими оговорками, и все это как будто что-то необыкновенное, невероятное. Как будто мечты, которые хороши, да только не сбудутся!» (56). Верочку Розальскую не удовлетворяет в лучших романах недавнего прошлого то же самое, что Чернышевский-критик расценивал как их слабость, — романтическая экзальтация, излишняя мечтательность и сентиментальность там, где речь идет о вещах, которые представляются автору «Что делать?» и его героине естественной необходимостью, неотложной потребностью современного развитого человека: об уничтожении социального неравенства и зависимого положения женщины, установлении разумных отношений между людьми в общественной и личной жизни, равенстве в любви, солидарности всех членов общества в труде и в быту. Короче говоря, речь идет о необходимости торжества новых принципов в практике жизни, о коренном преобразовании действительности.

Чернышевский утверждает, что все это воспринимается Верочкой как естественные и неотложные потребности ее человеческой природы: «А мне казалось, что это просто, проще всего, что это самое обыкновенное, без чего нельзя быть, что это верно все так будет, что это вернее всего! — продолжает она свои размышления. — А ведь я думала, что это самые лучшие книги. Ведь вот Жорж Занд — такая добрая, благо нравная, — а у ней все это только мечты! Или наши — нет, у наших уж вовсе ничего этого нет» (56). В самом тексте «Что делать?» более четко, чем в критических статьях, писанных семью годами раньше, определены различия между Жорж Занд и Диккенсом и общая их слабость с точки зрения Чернышевского: «Или у Диккенса — у него это есть, только он как будто этого не надеется; только желает, потому что добрый, а сам знает, что этому нельзя быть. Как же они не знают, что без этого нельзя, что это в самом деле надобно так сделать и что это непременно сделается, чтобы вовсе никто не был ни беден, ни несчастен. Да разве они этого не говорят? Нет, им только жалко, а они думают, что в самом деле так и останется, как теперь, — немного получше будет, а все так же. . . А вот он (Лопухов, — *Ред.*) говорит, что его невеста растолковала всем, кто ее любит, что это именно все так будет, как мне казалось, и растолковала так понятно, что все они стали заботиться, чтоб это поскорее так было» (56).

Таким образом, главная слабость социального романа на Западе заключается, по мнению Чернышевского, в том, что идеи социальной справедливости выступают там как прекраснодушная мечта, не имеющая корней в самой действительности и поэтому не дающая стимула к действию, к практической борьбе за осуществление положительного идеала. Задача русского романа заключалась в том, чтобы показать, как эти идеалы из области сентиментальных мечтаний переходят постепенно в сферу реальной практической деятельности, доступной простым и обыкновенным людям, таким, как Вера Павловна и Лопухов.

Эстетическая задача сводилась, следовательно, к требованию реалистического, свободного от романтической экзальтации и от сентиментальной мечтательности изображения «положительной стороны жизни». Чернышевский стремился создать роман, который был бы реалистичен не только в критике существующего строя, но и в изображении прогрессивных сил общественной жизни, способных бороться за преобразование действительности и несущих в своих характерах и отношениях реальные черты будущего.

Насколько эта задача была осуществима по условиям эпохи и в какой мере писателю удалось осуществить ее в романе «Что делать?». Сама постановка такой задачи стала возможна только благодаря тому соеди-

нению интересов демократической революции с идеями утопического социализма, которое было характернейшей исторической особенностью русского революционно-демократического движения 60-х годов. Идея борьбы за революционный выход из общественного кризиса, имевшие глубокие корни в русской жизни, открывали широкие возможности реалистического изображения действительности. С другой стороны, идеалы социализма, хотя они еще не успели стать массовыми и носили утопический характер, способствовали как революционной критике действительности, так и положительным исканиям в области новых форм общественной жизни.

Крестьянская реформа не разрешила ни одного из коренных противоречий русской действительности, не сняла с повестки дня ни одной из проблем, решения которых требовали интересы развития страны. Поэтому Чернышевский и его единомышленники считали и демократическую революцию делом не только необходимым, но и близким, требующим немедленного практического осуществления. Это оказалось иллюзией, но только в смысле близости исторических сроков. Носители «демократической тенденции» в реформе 1861-го года, казавшиеся тогда (и долгое время спустя) беспочвенными одиночками, *оказались* на деле неизмеримо более „почвенными“, — оказались тогда, когда созрели противоречия, бывшие в 1861-м году в состоянии почти зародышевом». ⁴ Поэтому пропаганда прямого перехода самых передовых и самых стойких людей к революционной практике и поддержки их деятельности со стороны прогрессивной части русского общества уже в эти годы вовсе не была беспочвенной и бесперспективной. Надежды Чернышевского и героев его романа на массовую крестьянскую революцию не оправдались, но борьба за нее не была исторически бесплодной: «... революционеры играли величайшую историческую роль в общественной борьбе и во всех социальных кризисах *даже тогда*, когда эти кризисы непосредственно вели только к половинчатым реформам. Революционеры — вожди тех общественных сил, которые творят все преобразования; реформы — побочный продукт революционной борьбы.

«Революционеры 61-го года остались одиночками и потерпели, по видимому, полное поражение. На деле именно они были великими деятелями той эпохи». ⁵

Создавая своих положительных героев — «обыкновенных новых людей» и «особенного человека», Чернышевский отражал не только вполне реальные, но и самые существенные черты эпохи, выдвинувшей на арену исторической деятельности целый слой разночинной интеллигенции, на сочувствие которой опиралось и из среды которой рекрутировало своих деятелей революционно-демократическое движение. Это был, по выражению Герцена, «новый кряж людей, восставший внизу и вводивший исподволь свои новые элементы в умственную жизнь России... Отщепенцы всех сословий, эти *новые люди*, эти нравственные разночинцы, составляли не сословие, а *среду*, в которой на первом плане были учителя и литераторы, — литераторы-работники, а не дилетанты, студенты, окончившие и не окончившие курс, чиновники из университетских и из семинаристов, мелкое дворянство, обер-офицерские дети, офицеры, выпущенные из корпусов, и проч.» ⁶ Еще слишком малочисленная для того, чтобы породить массовое движение, но достаточно деятельная и близкая к интересам народной жизни, чтобы представлять эти интересы на общест-

⁴ В. И. Ленин, Сочинения, т. 17, стр. 90.

⁵ Там же, стр. 100.

⁶ А. И. Герцен, Собрание сочинений в 30 томах, т. XVII, Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 101—102.

венной арене, эта среда уже вырабатывала свои формы быта, свою мораль, свое отношение к обществу, к народу, к труду, формируя человеческие характеры, совершенно своеобразные, не похожие на передовых людей предшествующей эпохи.

Таким образом, по объективным условиям времени Чернышевский мог в своем романе «Что делать?» избежать недостатков, свойственных романам Жорж Санд, которая, по ее собственным словам, стремилась изобразить человека таким, каким он должен быть, но не таким, каким он представляется глазам читателя. Несмотря на то что главное внимание в романе «Что делать?» сосредоточено на изображении «положительной стороны жизни», Чернышевский мог при этом оставаться на почве реальной действительности, а значит, и в манере воспроизведения ее сохранять естественность и простоту, не впадая в экзальтацию и не становясь на котурны. Именно так понимал свою задачу сам Чернышевский. Он говорит о своих «новых людях»: «Где проглядывает у меня хоть малейшая тень мысли, что они уж бог знает как высоки и прекрасны, что я не могу представить себе ничего выше и лучше их, что они — идеалы людей? ... Что они делают превысшего? Не делают подлостей, не трусят, имеют обыкновенные честные убеждения, стараются действовать по ним, и только — экое какое геройство, в самом деле! Да, мне хотелось показать людей, действующих, как все обыкновенные люди их типа, и надеюсь, мне удалось достичь этого» (227).

Распространено представление, что Чернышевский решил сделаться романистом только потому, что был вынужден к этому обстоятельствами: для заключенного в Петропавловской крепости писателя были закрыты иные возможности прямого участия в идейной борьбе своего времени, поэтому он и решил развернуть пропаганду своих идей в беллетристической форме. Это представление справедливо только отчасти. Подобные соображения высказывались Чернышевским лишь в тот период, когда он готовился начать работу над «Что делать?». 5 октября 1862 года он писал из крепости жене о намерении написать книгу «с анекдотами, сценками, остротами, так чтобы ее читали все, кто не читает ничего, кроме романов» (XIV, 456). Задача будущей книги ставилась чисто просветительская: «Чепуха в голове у людей, потому они и бедны и жалки, злы и несчастны; надобно разъяснить им, в чем истина и как следует им думать и жить» (XIV, 456). И вскоре роман был написан (декабрь 1862 года — апрель 1863 года).

Однако было бы неверно видеть в «Что делать?» простую иллюстрацию готовых теоретических представлений и взглядов, выработанных автором заранее. Там, где ощущается «заданность» некоторых идей романа, там возникают элементы схематизма и иллюстративности. Но Чернышевский отнюдь не ограничивается иллюстрацией готовых идей. Роман несет в себе богатейшее содержание, которое не поддастся отвлеченно-теоретическому осмыслению и может быть полнее всего охвачено именно в беллетристической форме — в прямом изображении конкретных человеческих характеров и взаимоотношений, еще не отраженных в художественной литературе.

Тургеневскому типу «нигилиста» Чернышевский противопоставил свои типы «новых людей». Роль Базарова в романе Тургенева сводится к непримиримому отрицанию всех устоев жизни и морали дворянского общества, всех господствующих в этом обществе взглядов на природу, науку, искусство. В отличие от героев Помяловского Базаров обладает широким кругозором, ясным самосознанием, могучим общественным темпераментом, но не имеет возможности энергию революционного отрицания перенести в практику общественной жизни — в революционно-преобразующее действие. Он остается в пределах чисто теоретического

всеобъемлющего скептицизма по отношению к существующим формам материальной и идейной жизни дворянского общества и чисто профессиональной практики.

С точки зрения Тургенева, интеллигенты-разночинцы не могут создать своей среды, своего бытового уклада и морали и не способны ничего изменить в ходе исторической жизни общества. Поэтому Базаров остается фигурой трагически неустроенной, не находящей своего места в действительности. Как бы ни были сильны и богаты заключенные в его характере возможности и задатки, они обречены на неизбежную гибель.

Базаровский тип разночинца не был выдумкой романиста, простым образным воплощением его симпатий и антипатий. В типе Базарова с громадной художественной силой и пронизательностью воплощена одна из тенденций развития тогдашней разночинной демократической интеллигенции, в годы создания «Отцов и детей» и «Что делать?» едва лишь намечавшаяся, но позднее окрепшая и усилившаяся по мере того, как яснее обнаруживалась иллюзорность надежд на близость буржуазно-демократической революции в России.

Как крупнейший выразитель противоположной тенденции — цельного и последовательного революционного демократизма, видевшего единственный приемлемый путь в коренных революционных преобразованиях, Чернышевский, естественно, был непримирим к тому истолкованию образа революционного демократа, которое давал Тургенев в своем романе. «Но вот, — картина, достойная Дантовой кисти, — что это за лица — исхудалые, зеленые, с блуждающими глазами, с искривленными злобной улыбкой ненависти устами, с немывтыми руками, с скверными сигарами в зубах? Это — нигилисты, изображенные г. Тургеневым в романе „Отцы и дети“. Эти небритые, нечесаные юноши отвергают всё, всё: отвергают картины, статуи, скрипку и смычок, оперу, театр, женскую красоту, — всё, всё отвергают, и прямо так и рекомендуют себя: мы, дескать, нигилисты, все отрицаем и разрушаем» (X, 185), — писал он в статье «Бездежье», предназначавшейся для апрельской книжки «Современника» за 1862 год. В романе «Что делать?» ему особенно важно было, поставив в центре внимания читателей «новых людей» разночинно-демократической среды, раскрыть в их образах как можно полнее не только черты революционеров — разрушителей старого, но в первую очередь те взгляды и свойства характеров, которые показали бы их как строителей новых отношений, творцов более высоких форм жизни.

Задачи этой полемики требовали изображения «новых людей» как особой общественной среды, недавно сложившейся, но уже вносящей во все области деятельности свои начала, свое положительное содержание. Чернышевскому важно было утвердить превосходство этих новых начал и отношений над устоявшимся укладом и традиционными представлениями дворянского общества. Это определяет своеобразие сюжетного и композиционного построения романа «Что делать?»: характер жизненных конфликтов и пути их разрешения отражают рождение и развитие новых человеческих отношений в среде разночинно-демократической интеллигенции 60-х годов.

2

О композиции романа «Что делать?» Луначарский писал: «Чернышевский во время заключения в Петропавловской крепости проделал большую умственную архитектурную работу, чтобы построить это изумительное здание. Но важно его внутреннее построение, которое идет по четырем поясам: пошлые люди, новые люди, высшие люди и сны».⁷

⁷ А. Луначарский. Русская литература. Гослитиздат, М., 1947, стр. 164.

Повествование разворачивается в романе таким образом, чтобы цельная картина эпохи раскрывалась в ее историческом движении и перспективе, в живой и нерасторжимой связи прошедшего, настоящего и будущего. Эта живая связь передана не только всем развитием идей романа, не только в публицистических отступлениях, разговорах с «проницательным читателем», в снах, но и в сюжетной структуре, в движении событий и взаимоотношений между героями.

Сюжет «Что делать?» складывается из первых трех названных Луначарским «поясов». «Пошлые люди» — это люди «старого мира», исторически уже обреченного, хотя еще уверенного в своей неизбежности; это прошлое в настоящем, мертвое, которое хватается за живое и тщится помешать его рождению и росту. «Новые люди» — это прежде всего люди *современные*, воплощающие в себе тот уровень духовного развития человека, который стал уже *естественным*, нормальным для своего времени (хотя далеко еще не господствующим и массовым), ибо в них, в этих «новых людях», проявляется «движение, то есть жизнь». Наконец, «особенные люди», по энергии мысли, человечности и широте чувства, железной последовательности воли составляющие редкое исключение среди своих современников, — это люди будущего в настоящем. Они не могут гармонически развернуть все возможности своей одаренной природы и потому сознательно ограничивают эти возможности и потребности, подчиняя все силы ума и сердца одному неумолимому «нужно». Но разве в умении Рахметова подчинять всю свою жизнь избранной великой цели не достигаются высшее развитие человеческой целесообразной воли, максимально возможная в пределах антагонистического общества внутренняя свобода? И разве его страстная целеустремленность не приводит к наиболее полному осуществлению всех богатейших физических и духовных задатков его природы? В личности Рахметова полнее всего воплощено единство настоящего и будущего, связь революционного демократизма и социализма.

Сюжетное построение романа, составляющее событийную основу композиции, подобно правильной пирамиде, основанием которой является картина традиционного быта «пошлых людей», а вершиной — судьба «особенного человека». Общее движение сюжетного действия, соединяющее основание с вершиной и дающее цельность произведению, составляют судьбы «обыкновенных порядочных людей», пути их восхождения из тупиц «старого мира» к личной независимости и разумному творческому труду, к внутренней свободе и активному участию в борьбе за революционное преобразование действительности, за интересы светлого будущего. Поэтому развитие основного событийно-психологического сюжета связано с историей духовного формирования Веры Павловны, ее интеллектуальных, трудовых и личных взаимоотношений с «обыкновенными новыми людьми», в первую очередь с Лопуховым и Кирсановым.

Тема «пошлых людей» и тема «особенного человека» раскрыты тоже сюжетно, но это особые, достаточно самостоятельные и по-своему законченные сюжеты, связанные с движением основного действия так, чтобы дать верное представление о реальном соотношении всех этих явлений в русской жизни. Композиционно эти самостоятельные сюжеты замкнуты в отдельных главах романа.

Так, сфера жизни «пошлых людей» почти целиком исчерпана уже в первой главе — «Жизнь Веры Павловны в родительском доме», главным событием которой является попытка родителей выдать Веру Павловну замуж за богатого пошляка Сторешникова. Эта банальная, встречавшаяся во многих повестях история, в высшей степени характерная для повседневной практики «пошлых людей», получает нетрадиционную развязку только потому, что «новые люди» уже не редкость в русской

жизни. Романист сам указывает на решающее значение для сюжета «Что делать?» того обстоятельства, что «порядочные люди стали встречаться между собою», что они составляют свою собственную среду. Чернышевский утверждает, что в другое время, когда люди нового типа были слишком еще редки и одиноки, Вера Павловна не встретила бы с Лопуховым, и ее судьба сложилась бы совершенно иначе: «Известно, как в прежние времена оканчивались подобные положения: отличная девушка в гадком семействе; насильно навязываемый жених — пошлый человек, который ей не нравится, который сам по себе был дрянноватым человеком, и становился бы чем дальше, тем дряннее... Так бывало прежде, потому что порядочных людей было слишком мало: такие, видно, были урожаем на них в прежние времена, что рос „колос от колоса, не слышать и голоса“. А век не проживешь ни одинокою, ни одиноким, не зачехнувши, — вот они и чахли или примирались с пошлостью. Но теперь чаще и чаще стали другие случаи» (43).

Вторгаясь в обычное развитие подобных ситуаций, Лопухов придает банальному сюжету новый, характерный для начавшейся эпохи поворот событий: коллизия разрешается бегством Веры Павловны из дому и ее самостоятельным замужеством.

Банальность основной сюжетной ситуации и облика ее участников в первой главе романа нисколько не мешает романисту дать новое художественное освещение кругу жизненных явлений и характеров, вовсе не новых в жизни и литературе. Это новое художественное качество рождено не столько оригинальностью жизненного материала, сколько самостоятельностью точки зрения романиста, его пониманием сущности и смысла изображаемого, его идейной позицией.

На философские источники этой позиции есть указание в самом тексте первой главы — ссылка на книгу Людвига Фейербаха «Лекции о сущности религии», знакомство с которой показано как важный момент в умственном и нравственном высвобождении Веры Павловны из-под власти традиционных представлений «пошлых людей». Эту книгу приносит Лопухов Верочке Розальской. Прямо назвать ее по цензурным условиям было невозможно, и Чернышевский прибегает к неожиданному сближению совершенно различных понятий и явлений. Марья Алексеевна спрашивает у Сторешникова о характере книг, которые Лопухов приносит Верочке: «Михаил Иванович медленно прочел: „О религии, сочинение Людвига“ — Людовика-четырнадцатого, Марья Алексеевна, сочинение Людовика XIV; это был, Марья Алексеевна, французский король, отец тому королю, на место которого нынешний Наполеон сел.

«— Значит, о божественном?»

«— О божественном, Марья Алексеевна» (63).

Это пасмешка над безграмотностью Марьи Алексеевны и ее «консультанта» Сторешникова, который еле разбирает по-немецки и считает Людовика XIV отцом Луи-Филиппа, и одновременно эзоповский способ указать на круг чтения демократической молодежи.

Важно отметить, что Чернышевский использовал и развил именно те положения немецкого философа-материалиста, которые впоследствии В. И. Ленин охарактеризовал как «зачаток исторического материализма».⁸ Исходя из тезиса Фейербаха о том, что «натуральные ноги, на которых базируются мораль и право, это — любовь к жизни, интерес, эгоизм», а также из его утверждения, что «имеется не только одиночный или индивидуальный эгоизм, но также и эгоизм социальный, эгоизм семейный, корпоративный, общинный, патриотический»,⁹ Чернышевский по-

⁸ В. И. Ленин, Сочинения, т. 38, стр. 66.

⁹ Людвиг Фейербах, Избранные философские произведения, т. II, Госполитиздат, М., 1955, стр. 829, 830.

своему обосновывает мысль о противоположности интересов различных сословий и классов как о реальной основе представлений о добре и зле: «Очень часты случаи, в которых интересы разных наций и сословий противоположны между собою или с общими человеческими интересами; столь же часты случаи, в которых выгоды какого-нибудь отдельного сословия противоположны национальному интересу. Во всех этих случаях возникает спор о характере поступка, учреждения или отношения, выгодного для одних, вредного для других интересов: приверженцы той стороны, для которой он вреден, называют его дурным, злым; защитники интересов, получающих от него пользу, называют его хорошим, добрым» (VII, 286).

Эти противоречащие друг другу представления о добре и зле вовсе не равноценны, потому что неравноценны «выгоды» различных людей или различных социальных слоев, лежащие в их основе: «На чьей стороне бывает в таких случаях теоретическая справедливость, решить очень не трудно: общечеловеческий интерес стоит выше выгод отдельной нации, общий интерес целой нации стоит выше выгод отдельного сословия, интерес многочисленного сословия выше выгод малочисленного» (VII, 286). А раз так, всякое индивидуальное, сословное, классовое или национальное своекорыстие оказывается уже не добром, а ложным представлением о добре.

Таким образом, слишком отвлеченное определение добра у Фейербаха — «добро есть не что иное, как то, что отвечает эгоизму (т. е. интересам, пользе, выгоде, — *Ред.*) всех людей»¹⁰ — наполняется у Чернышевского конкретным социально-историческим содержанием, так как моральное понятие — добро он связывает с представлением о неразрывной зависимости «выгод», интересов отдельного человека от интересов сословия, нации, человечества.

Работа над романом оказалась своего рода проверкой этих теоретических идей. Проверенные жизнью, обстоятельствами реальной российской действительности, они теряли присущую им абстрактность, освобождались от непоследовательности, получали дальнейшее развитие и конкретизацию. В первую очередь это относится к вопросу о том, являются ли источником социальной несправедливости и нравственной приниженности или испорченности людей заблуждения, ошибки, иллюзии целых сословий и народов относительно своих выгод или же, наоборот, материальные, не зависящие от воли и сознания людей социальные отношения порождают эти заблуждения. По сравнению с многими более ранними публицистическими и философскими статьями Чернышевского роман дает более глубокое решение этого вопроса. Жизненное поведение «пошлых людей» выступает здесь не только как результат их пред-рассудков и заблуждений в понимании собственной пользы, но и наоборот: например, иллюзии и ошибки Марьи Алексеевны — неизбежное следствие объективных обстоятельств ее бытия, которые определяют всю ее практическую деятельность. Жесткие законы житейской необходимости, вытекающие из всего строя отношений «старого мира», являются источником ее психологии и ее взглядов на жизнь.

Марья Алексеевна сама, с присущим ей здравым смыслом, разъясняет дочери, что ее судьба, характер и взгляды сформированы обстоятельствами, несколько от нее не зависевшими, что *порядок вещей* определил тот образ действий и образ мысли, которого она придерживается всю жизнь. Она сама признается, что она «человек злой и нечестный», но доказывает, что иной при существующих обстоятельствах и не могла быть. Чернышевский идет еще дальше. Во втором сне Веры Павловны он

¹⁰ Там же, стр. 834.

приближаясь к диалектическому решению вопроса, показывает, что хитрость и житейская изворотливость Марьи Алексеевны, которые в условиях крепостнических отношений явились единственным доступным ей средством для того, чтобы выбиться в люди, наряду со злом принесли и добро; они позволили ей дать образование дочери, а это открыло перед Верой Павловной дорогу к новой, более доброй и чистой жизни: «Ты ученая — на мои воровские деньги учена. Ты об добром думаешь, а как бы я не злая была, так бы ты и не знала, что такое добром называется. . . — говорила Марья Алексеевна, явившаяся во сне дочери. — Кабы я не такая была, и ты бы не такая была. Хорошая ты — от меня дурной; добрая ты — от меня злой. Пойми, Верка, благодарна будь» (123—124).

И не только связь отдельных судеб, но и связь общеисторического развития обнаруживает такую же взаимозависимость добра и зла, ибо «злые бывают разные: одним нужно, чтобы на свете становилось хуже, другим, тоже злым, чтобы становилось лучше: так нужно для их пользы» (124). Чернышевский различает в современной ему общественной жизни «фантастическую грязь» — зло, которое мешает тому, «чтобы люди стали людьми», и «реальную грязь» — зло, которое часто, само того не желая, «дает простор людям становиться людьми» и даже создает для этого средства (119—120). «Теперь мне нельзя без таких злых, которые были бы против других злых», — говорит «Невеста своих женихов, сестра своих сестер» (124). Все эти мысли Чернышевского свидетельствуют о глубоком понимании им реальных исторических противоречий его эпохи. Как видно из «Что делать?», у Чернышевского в период работы над романом возникала мысль, что для окончательной победы социализма (когда люди скажут: «ну, теперь нам хорошо») Россия должна будет пройти не через одну, но, может быть, через несколько революционных бурь (145).

Поскольку различные формы нравственного зла неравноценны по своей общественно-исторической роли, отношение романиста к разным типам «пошлых людей» неодинаково, и изображаются они тоже по-разному. «Дрянные люди» — Сторешников, его мамаша, Соловцев и др. — безоговорочно дискредитированы самой манерой изображения, открытым презрением и прямой насмешкой. К таким «пошлым людям», как Марья Алексеевна, Чернышевский подходит с более серьезной проницательностью, раскрывающей комические, порою гротесковые противоречия характера, рожденные противоречивым положением персонажа в самой действительности.

Марья Алексеевна не просто «пустой человек». Она, несомненно, умнее и «дельнее», практичнее Сторешниковых, поэтому она и выходит из самых невыгодных ситуаций в отношении с ними победительницей. Но в столкновении с Лопуховым она обнаруживает всю несостоятельность своего практицизма, всю недалекость своей житейской опытности и проницательности. Если ей во всех случаях удастся обмануть Сторешниковых, то Лопухову даже не приходится ее обманывать — дело разворачивается так, что она весьма успешно сама себя обманывает, «проводит за нос» в отношениях с ним. Чернышевский воспроизводит ход мысли, характерный для Марьи Алексеевны; он обнаруживает алогизм ее мышления в тех случаях, когда ближайшая выгода расходится с ее же собственными наблюдениями и умозаключениями. Обрадованная тем, что Лопухов дал обмануть себя в плате за уроки, она совершенно не замечает, как это противоречит ее же собственному мнению об его «основательности» и хитрости, а в результате теряет бдительность и дает Лопухову возможность «похитить» Веру Павловну.

Но это не просто глупость. Такая непоследовательность оказывается общим законом мышления, ослепленного своекорыстием и потому неспособного предвидеть опасности, реально грозящие этим же своекорыстным инте-

ресам. Чтобы подчеркнуть это, Чернышевский от изображения психологии Марьи Алексеевны переходит к размышлению о том, что люди и покрупнее ее не свободны от подобных же просчетов непоследовательного мышления: «Уж на что, кажется, искусники были Луи-Филипп и Меттерних, а ведь как отлично вывели сами себя за нос из Парижа и Вены, в места злачные и спокойные буколично наслаждаться картиною того, как там, в этих местах, Макар телят голяет. А Наполеон I как был хитр, — гораздо хитрее их обоих, да еще при этакой-то хитрости имел, говорят, гениальный ум, — а как мастерски провел себя за нос на Эльбу, да еще мало показалось, захотел подалше, и удалось, удалось так, что дотащил себя за нос до Св. Елены! А ведь как трудно-то было, — почти невозможно, — а сумел преодолеть все препятствия к достижению острова Св. Елены! Прочтите-ко „Историю кампании 1815 г.“ Шарраса — даже умилительно то усердие и искусство, с каким он тащил тут себя за нос! Увы, и Марья Алексевна не была пзъята от этой вредной склонности» (61).

Свобода ассоциаций, с которой Чернышевский переходит от общего к частному и, наоборот, от конкретной детали к широким обобщениям, от бытового или психологического «казуса» к размышлениям о всемирной истории, создает совершенно особый, только Чернышевскому свойственный, стиль авторской речи. Стиль авторской речи в «Что делать?» принадлежит к лучшим и своеобразнейшим образцам художественно-публицистической прозы, строго отвечающей композиции и жанру первого в России политико-публицистического романа.

Художественное своеобразие романа «Что делать?» проявляется не столько в полноте непосредственного пластического воспроизведения жизненных явлений, сколько в живости мысли, гибкой и разносторонней, одушевленной юмором и иронией, проникающей в сущность изображаемого и вносящей в роман подлинную и совершенно своеобразную поэзию. Благодаря этому «пошлые люди», занимающие центральное место в первой главе «Что делать?», освещены по-новому и выступают не только как продукт и порождение устоявшегося быта и морали узкой социальной среды, но и как вчерашний день истории, обреченный на исчезновение, каким бы неизбежно прочным и живучим он ни казался.

Однако целая маленькая повесть, заключенная в первой главе романа, оказывается лишь экспозицией основного сюжета, а необычная развязка обыденной истории о продаже дочери богатому пошляку лишь завязывает основной сюжет. Своим замужеством Вера Павловна пробивает брешь в замкнутой системе отношений «пошлых людей» и делает первый шаг навстречу своей судьбе, которая в дальнейшем разворачивается уже в кругу «новых людей», в соответствии с нравственными нормами этой среды. с теми новыми формами общественно-трудовых и личных отношений, которыми эта среда впервые для себя вырабатывала.

3

Дальнейшее развитие событий, завязку которых составляет бегство Веры Павловны из среды «пошлых людей», придает сюжетную связь и единство всему жизненному материалу романа. Характер сюжетных коллизий и способ их разрешения отражают здесь уже не устоявшиеся формы быта, а взаимоотношения и судьбы людей, представляющих новое явление русской общественной жизни, совсем недавно только народившееся. Это прямо и резко подчеркнуто романистом.

Несмотря на малочисленность и новизну этого типа людей, только еще создающих свою среду, превращающихся во влиятельную общественную силу русской жизни, в глазах романиста именно эти люди составляют современную норму духовного развития. Лопухов, Кирсанов, Вера Павловна и их

друзья — это «обыкновенные новые люди»; для того чтобы стать такими, как они, не нужно никаких исключительных и выдающихся природных способностей и дарований. Их делает «новыми людьми» умение добиться личной независимости при помощи разумного труда, передовое сознание, стоящее на уровне прогрессивных идей своего времени.

Лопухов и Кирсанов вступают в роман уже вполне сложившимися людьми — пути их духовного формирования изложены в отступлениях, поясняющих, но не толкающих вперед развитие сюжета. В отличие от них Вера Павловна изображена в процессе становления характера. Поэтому она и поставлена в центр повествования: пути ее духовного формирования, процесс ее превращения в женщину нового типа и составляет главную связующую нить сюжета «Что делать?».

Такую роль в сюжете романа о «новых людях» Чернышевский придавал женскому характеру, разумеется, не случайно. Это, во-первых, позволило ввести в роман тему раскрепощения женщины и равенства ее с мужчиной — вопрос, которому русские революционеры-демократы отводили одно из первых мест в системе своих освободительных идей.

Во-вторых, поставив в центре сюжета наиболее трудный случай (потому что путь восхождения из трущоб и подвалов «старого мира» к сознательной общественно-трудовой деятельности для женщины того времени был, несомненно, сложнее, чем для мужчины), Чернышевский резко подчеркнул мысль, что предлагаемый романом ответ на вопрос «что делать?» доступен каждому нормальному и разумному человеку даже в тогдашних условиях.

Наконец, это позволяло строить событийный сюжет на сложных семейно-бытовых коллизиях в таком их разрешении, которое стало впервые возможно лишь на основе новых этических представлений, выработанных русской разночинно-демократической интеллигенцией того времени.

История взаимоотношений Лопухова, Веры Павловны и Кирсанова, развернутая в главах «Первая любовь и законный брак», «Замужество и вторая любовь», «Второе замужество», не была великом выдуманна Чернышевским для доказательства или иллюстрации своих этических идей. В отношениях между людьми этой среды нередко возникали подобные жизненные коллизии, и разрешались они так, как показывает Чернышевский, и до и после появления романа «Что делать?». Об этом свидетельствует, например, Н. Шелгунов.¹¹ Фиктивный брак как путь освобождения девушки из семейной кабалы (когда не удавалось найти более простого способа достигнуть этой цели) или расторжение брака и заключение нового по новой взаимной любви (в обход церковных законов и господствующих обычаев) — такие факты уже входили в практику разночинно-демократической интеллигенции. Чернышевский не изобрел эти коллизии и способы их разрешения, а нашел их в жизни и в свою очередь способствовал их пропаганде.¹² Его задача заключалась в художественном раскрытии и психологическом обосновании их внутреннего смысла и нравственного содержания.

Лопухов и Кирсанов в своем поведении руководствуются не сухой рассудочностью, а глубоким убеждением, что счастье или несчастье каждого из них неразрывно связано со счастьем или несчастьем других людей, и в первую очередь тех, которые так или иначе от них зависят. Поэтому Ло-

¹¹ Н. Шелгунов. Воспоминания. ГИЗ, М.—Ипр., 1923, стр. 116.

¹² Долгое время считалось, что в основе сюжета «Что делать?» лежит сходная история замужества М. А. Обручевой. Но С. А. Рейсер доказал, «что все перипетии романа М. А. Обручевой с П. И. Воковым и И. М. Сеченовым относятся ко времени после написания „Что делать?“ и, стало быть, вопреки общераспространенному мнению никакого отношения к фабуле романа не имеют» (С. А. Рейсер. Легенда о прототипах «Что делать?» Чернышевского. «Труды Ленинградского гос. библиотечного института им. Н. К. Крупской», т. II, 1957, стр. 123).

цухов отказывается от ученой карьеры, чтобы скорее вызволить Веру Павловну из ее семейства; поэтому же Кирсанов в течение трех лет прячет и подавляет свою любовь к Вере Павловне, угрожающую мирному благополучию семьи Лопуховых, и сама Вера Павловна долго не хочет признаться себе в новом чувстве. Поскольку новая любовь, пройдя через испытания временем и разлукой, не была подавлена, а только укрепилась в силе и стойкости и, значит, была не мимолетным капризом чувства, а серьезной, глубокой потребностью героев, Лопухов, всесторонне обдумав интересы всех трех участников конфликта, принимает решение о самоустрашении. Способ, каким он это делает, инсценируя самоубийство, подсказан практическими соображениями и внешними обстоятельствами: тем, что общественно-трудовые интересы Веры Павловны как «хозяйки» мастерской требуют безупречного официального положения и репутации; тем, что сам Лопухов собирается ехать за границу и переходить на нелегальное или полунелегальное положение, и т. д.

Реакционный литературно-общественный лагерь истолковал такое разрешение конфликта как отрицание прочной семьи, святости брака и даже как пропаганду распущенности и разврата.¹³ В этом выразилось лишь лицемерие официальной морали, легко мирившейся с адюльтером в жизни и в распространенных «великодушских» романах, но непримиримой к искренности и честности героев Чернышевского.

Писарев справедливо подчеркивал, что решение семейно-бытового конфликта, найденное героями Чернышевского, не является единственным способом разрешения подобных коллизий. Это подлинно человеческий и разумный выход из положения только для людей того нравственного уровня и духовного развития, который исключает легкомыслие или тем более распущенность.

Неверно было бы думать, что семейно-бытовые отношения и проблемы этики занимают главное место в идейно-художественном содержании романа. Эта сторона жизни и взаимоотношений героев подчеркнута названием глав и движением событийного сюжета вовсе не потому, что она составляет *главное* содержание интересов «новых людей» и направляет развитие их судеб. Общественные воззрения и содержание общественно-трудовой деятельности своих героев Чернышевский вынужден был — по условиям цензурной печати — раскрывать лишь в отдельных моментах и эпизодах сюжетного действия или в намеках, аллегориях и отступлениях внесюжетного характера. Однако этими средствами романист достаточно ясно и недвусмысленно подчеркивает решающее значение интеллектуальных и общественно-трудовых интересов в личной судьбе и даже в личных взаимоотношениях «новых людей». Ведь уже первая любовь и законный брак Веры Павловны возникли из сердечного доверия и дружбы, рожденных в борьбе за ее освобождение от семейного гнета, за *гражданскую* независимость ее личности. Да и вторая любовь, изображенная уже как стихийная сердечная страсть, даже она в трактовке Чернышевского была неизбежна в значительной мере из-за того, что в первом браке Вера Павловна не могла развернуть все богатство своих духовных и трудовых возможностей. Второе замужество было необходимым и благотворным в ее судьбе именно потому, что оно пробудило новые потребности духовного роста и творческого труда, открыв путь уже не только к формальному, но и к фактическому, реальному равенству ее с мужем — равенству интеллектуальному и практическому.

¹³ См.: А. Фет. «Что делать?». Из рассказов о новых людях. Роман Н. Г. Чернышевского. «Литературное наследство», № 25—26, Журнально-газетное объединение, М., 1936, стр. 513, 532; В. Е. Рудаков. Последние дни цензуры. «Исторический вестник», 1911, № 9, стр. 983.

Формальное равноправие женщины — это лишь необходимое условие для борьбы за действительное равенство. Вырвавшись из семейного рабства, Вера Павловна уже не испытывает гнета бесправия с таким мужем, как Лопухов. Однако между ними «еще не было тогда равенства». Только самостоятельная и осмысленная работа по организации швейных мастерских ставит ее на ноги как самостоятельную личность. Это — важный этап в развитии характера Веры Павловны как «нового человека», поэтому один из важных моментов и в развитии сюжета. Здесь впервые она не только для себя добивается практического и духовного раскрепощения, но и сама оказывает поддержку другим людям, сама осуществляет нравственные принципы, которыми руководствуются все «новые люди» в общественной и личной жизни и которые в свое время выручили ее из «подвала».

В жизни Веры Павловны, точно так же как и в жизни Лопухова, Кирсанова, Рахметова, личные отношения и личное счастье неразрывно связаны с интересами труда и общественной деятельности. В той и другой области они проводят одинаковые идеи и принципы, и это единство составляет одно из величайших завоеваний духовного развития той эпохи.

Мысль об определяющем значении труда в развитии человека — одна из главных идей романа, лежащая в основе всех его образов, в основе приемов художественной типизации, присущих Чернышевскому.

Паразитическое тунеядство общественных классов, исторически отживших и неспособных к какому бы то ни было участию в производстве материальных или духовных ценностей, — это почва, на которой произрастают не «просто дурные», «пошлые», но «дрянные люди», — люди, ни к чему не пригодные, практически и нравственно несостоятельные, в отличие от «просто дурных» людей, которые тоже живут по законам своекорыстия и эксплуатации, однако лишь для того, чтобы самим не стать жертвами своекорыстия и эксплуатации, которые все же практически деятельны и не чужды труда, а, значит, при ином социальном порядке способны направить свои усилия не во вред, а на пользу другим людям — пусть только это будет им выгодно. Мысль эта раскрывается в публицистической форме во втором сне Веры Павловны.

Наиболее устойчивым, постоянным, действующим во все эпохи и во всяком обществе источником положительных сил человеческой природы является, по мысли Чернышевского, труд в самом широком значении этого понятия, включая все формы общественно необходимой, целесообразной физической и духовной деятельности. Искажение и распад лучших свойств человеческой природы, нравственная деградация и практическая никчемность характеров имеют своим источником паразитизм, бездеятельность или подмену целесообразности мнимой, «фантастической» деятельностью: «Да, отсутствие движения есть отсутствие труда ... потому что труд представляется в антропологическом анализе коренною формою движения, дающею основание и содержание всем другим формам ... А без движения нет жизни, то есть реальности, потому это грязь фантастическая, то есть гнилая» (120).

Однако еще определеннее и полнее мысль о созидательной роли труда в духовном развитии человека раскрывается в положительных героях Чернышевского.

«Новые люди» в подавляющем большинстве случаев складывались в обстановке, требующей с отроческого возраста трудовых усилий. Они и в дальнейшем «грудью, без связей, без знакомств, пролагали себе дорогу» к образованию, к независимости и к тем формам общественно полезного труда, которые отвечают их личным склонностям и способностям; благодаря этому они свободны от подавляющего влияния господствующих представлений, от раболепства, чиновничества, преклонения перед денежным богатством — от обезличивающего давления «старого мира».

Очевиднее всего это проявляется опять-таки в общественно-трудовой практике положительных героев Чернышевского. Разумный труд, осмысленный в его *общественном* значении, понятый как деятельность на благо других людей и всего общества, является их *личной* нравственной потребностью, основой их личного достоинства, первым условием их наслаждения жизнью. Это «черты не индивидуумов, а типа, типа до того раззначающегося от привычных тебе, пронизательный читатель, что его общими особенностями закрываются личные разности в нем», — замечает Чернышевский (144).

Однако не только общие всему этому типу черты, но и черты индивидуального своеобразия, личные особенности каждого из своих героев Чернышевский связывает с многообразием форм труда и общественной деятельности. Каждый из положительных героев романа представляет одну из возможных и необходимых по условиям времени форм служения общественному благу. Лопухов и Кирсанов, при всей общности типовых черт, различаются между собой тем, что у одного преобладает над всеми прочими склонность к научной деятельности, а у другого — к деятельности общественно-просветительской. Пропаганда передовых идей среди студенческой молодежи, организация и воспитание более широкого круга разночинной интеллигенции в духе революционного демократизма вызывают у Лопухова наибольший интерес, и эта склонность в такой же мере, как желание поскорее вызволить Веру Павловну из-под власти семейного гнета, определила его отход от научных занятий в области медицины: при первой возможности он бросает частные уроки, считая их для себя «малоинтересными», но продолжает занятие в заводской конторе, «потому что оно важно, дает влияние на народ целого завода, и... он кое-что успевает там делать» (193). После «выстрела на мосту» он едет за границу с поручениями Рахметова, а затем переходит на полулегальное положение и действует в России под чужим именем.

Кирсанов же, в соответствии со своими личными склонностями, отдает главное внимание и все силы научной деятельности, видя ее смысл также в подготовке условий для счастливого будущего народа. Оба они исходят из одинаковых убеждений и стремлений; Кирсанов, разумеется, горячо сочувствует деятельности Лопухова и Рахметова и всегда готов оказать им любое содействие, однако наука является *основной* формой его служения обществу, и это определяет особенности его быта и формы его общения с людьми.

Близость и различия индивидуальных характеров этих персонажей отражают одну из типичных особенностей русской жизни того времени — глубокую внутреннюю связь между освободительным движением 60-х годов и подъемом русской материалистической науки, давших миру таких выдающихся ученых-демократов, как Сеченов, Мечников, Менделеев и др. Индивидуальные различия выступают здесь как форма существования и развития типического, как различные тенденции исторического развития типического. В начале 60-х годов Лопухов и Кирсанов представляют еще один и тот же ясно определившийся тип разночинно-демократической молодежи. Но индивидуальные различия между ними, сказывающиеся в их общественно-трудовой практике, являются зачатком двух близких, но совсем не тождественных типов, определившихся окончательно в последующие годы русской жизни: это тип революционера-просветителя, непосредственного участника освободительной борьбы, и тип передового ученого-материалиста.

Если социальная практика, подчиненная законам и нормам эксплуататорского общества, обезличивает людей, делая их по душевному строю похожими друг на друга, то практика борьбы с угнетением и социальной несправедливостью, деятельность, направленная на дело общественного

прогресса, рождает громадное многообразие индивидуальных характеров. Чернышевский говорит о «новых людях»: «... в этом, по-видимому, одном типе разнообразие личностей развивается на разности более многочисленными и более отличающиеся друг от друга, чем все разности всех остальных типов разнятся между собою» (145). Это та сторона художественного метода Чернышевского, которая делает его роман особенно близким *социалистической литературе*. Как известно, Горький видел главную свою заслугу перед русской литературой в том, что он «понял величайшее значение труда, — труда, образующего все ценнейшее, все прекрасное, все великое в этом мире».¹⁴ Такой подход к художественному осмыслению действительности Горький считал основой всей социалистической литературы: «Основным героем наших книг мы должны избрать труд, то есть человека, организуемого процессами труда... человека, в свою очередь организующего труд более легким, продуктивным, возводя его на степень искусства. Мы должны выучиться понимать труд как творчество».¹⁵

Лучшие писатели русской революционной демократии — Некрасов, Салтыков-Щедрин, Чернышевский — были ближайшими предшественниками социалистической литературы в первую очередь в изображении труда. Однако именно Чернышевский в своем романе более других писателей-современников приблизился к пониманию моральной функции «труда как творчества». Общественно полезную трудовую деятельность он изображает как первую нравственную потребность «порядочного» человека и как основу всестороннего творческого и духовного роста личности; осмысленный общественно полезный труд «дает основание и содержание всем другим формам» жизненной деятельности его положительных героев, определяя характер всех отношений их с людьми, как общественных, так и личных. Высокие нравственные потребности и выводят их, по мере их внутреннего роста, на дорогу революционно преобразующей деятельности. В этом коренное отличие этики Чернышевского от этических теорий более ранних просветителей.

Важнейшая черта этической теории Чернышевского заключается в том, что она не признает никаких нормативов или «заповедей», но исходит из учета конкретных характеров и обстоятельств. Это не догматическая мораль, прилагающая общую мерку ко всем людям без разбора, насильственно подавляющая присущие данному характеру потребности и чувства, не позволяющая им естественно развиться до того уровня человечности, при котором «уж никак нельзя опасаться, что натура их повлекла бы к безнравственности» (222). Этика Чернышевского основывается на глубоком доверии к человеческой природе, к ее потребностям и возможностям. Подавлять, по мнению героев романа, следует только фальшивые, неестественные, т. е. «фантастические», чувства и потребности, возвращенные в человеке уродливыми и несправедливыми обстоятельствами социального неравенства. Подавление человеческих потребностей, не имеющих дурных социальных корней, не только не укрепляет нравственное достоинство человека, но может даже подорвать его. Старание заглушить такие потребности, по словам Лопухова, «не ведет ни к чему хорошему. Оно приводит только к тому, что потребность получает утрированный размер, — это вредно, или фальшивое направление, — это и вредно и гадко, или, заглушаясь, заглушает с собою и жизнь, — это жаль» (182).

«Теория расчета выгод», которой придерживаются в области этики Чернышевский и его положительные герои, — это по существу не «тео-

¹⁴ М. Горький, Собрание сочинений, т. 24, Гослитиздат, М., 1953, стр. 395.

¹⁵ Там же, т. 27, 1953, стр. 320.

рия разумного эгоизма», как ее обычно называют, а скорее «теория разумной целесообразности». В области общественно-политической практики — это мораль *революционной целесообразности*; в области личных отношений — это целесообразность, продиктованная интересами наибольшего духовного роста, благополучия и счастья *всех* лиц, в этих отношениях участвующих.

Необходимость постоянно вдумываться и подвергать анализу не только явления общественные, но и самые интимные свои побуждения, чувства и отношения с близкими определяет особенности психологии героев Чернышевского, делаая Лопухова и Кирсанова людьми рационалистического склада. В этом отношении Чернышевский находится в согласии со своими героями. Ему не свойственна та способность непосредственного поэтического воспроизведения «диалектики души», потока противоречивых чувств и переживаний, которую он сам отмечал как сильнейшую особенность таланта Л. Толстого. Он заменяет воспроизведение хода чувств и противоречивых побуждений своих героев вдумчивым анализом сердечных переживаний с точки зрения этической «теории расчета выгод». Этот анализ развертывается главным образом через размышления самих участников коллизии и только отчасти от лица автора. Каждый из них судит о деле со своей точки зрения и приходит к выводам и решениям своим путем, вытекающим из его особенного положения в коллизии. В своих рассуждениях они нередко противоречат друг другу и даже самим себе, принимают недальновидные решения, а когда обнаруживается их несостоятельность, отказываются от них; постепенно в этой борьбе противоречивых суждений и чувств они приходят к правильным решениям.

При всем несходстве с психологизмом таких великих современных ему романистов, как Толстой и Достоевский, свойственный Чернышевскому метод психологического раскрытия внутренней жизни его героев насколько не противоречит жизненной и художественной правде, поскольку вполне отвечает складу и особенностям характеров его положительных героев. В таком способе изображения внутреннего мира людей есть своя поэзия.

Если в психологическом анализе характеров и отношений иногда и проступают рассудочность и рационалистический схематизм, это связано не с сущностью художественной манеры Чернышевского, а с непоследовательностью ее осуществления. Недостаточно последовательно осуществляется в романе, например, глубокое понимание взаимосвязи типического и индивидуального. Индивидуальные различия характеров Лопухова и Кирсанова, Веры Павловны и Полозовой, как они проявляются не в труде и общественной деятельности, а в личной жизни (в любви и семейных отношениях, в развлечениях и отдыхе), Чернышевский объясняет не многообразием исторически развившихся форм действительности, а исключительно «разностью натур», т. е. врожденным различием природных свойств отдельной человеческой личности. Так, Лопухов по натуре человек спокойный и замкнутый, нуждающийся в уединении. Наоборот, Вера Павловна от природы порывиста, имеет склонность к шумной общительности. И это главная причина, по которой они не могут быть вполне счастливы в семье, поэтому и возникла «вторая любовь» ее к Кирсанову: «Я принадлежу к людям необщительным, она — к общительным. Вот и вся тайна нашей истории», — разъясняет Лопухов (230). Для того чтобы создать прочную семью, он должен был встретиться с Полозовой — девушкой, у которой, так же как у него, склонность к уединению и спокойствие характера происходят «из собственной ее натуры» (307). Для взаимной любви и прочного семейного счастья требуется как обязательное условие полное *совпадение*,

гождество всех индивидуальных особенностей, составляющих своеобразие личности.

Индивидуальное своеобразие личности проявляется преимущественно в отдыхе: «В труде мы действуем под преобладающим определением внешних рациональных надобностей; в наслаждении — под преобладающим определением других, также общих потребностей человеческой природы. Отдых, развлечение — элемент... вводимый в жизнь уже самую личность; тут личность хочет определяться собственными своими особенностями, своими индивидуальными удобствами» (229—230). Таким образом, оказывается, что «натура» отдельного человека состоит как бы из двух слоев: из «общих потребностей человеческой природы», определяющих одинаковые для всех людей формы труда и наслаждения, и из индивидуальных особенностей, которые полнее всего обнаруживаются в способности человека отдыхать и развлекаться.

Сведение индивидуального своеобразия характеров преимущественно к сфере отдыха и развлечений является уступкой метафизическому представлению как о самой «натуре», о человеческой природе, так и об индивидуальном своеобразии личности. «Натура» выступает как некая извечная сила, предопределяющая сердечные склонности и страсти людей: «... против своей природы человек бессилён» (230), — говорит Лопухов и поэтому отказывается от ломки своего характера и характера Веры Павловны для сохранения семейных отношений.

Непоследовательность Чернышевского в области мысли порождает непоследовательность также и в художественном методе. Поэзия мысли, пропозывающая повествование, открывающая в реальных жизненных явлениях все новые и новые грани, местами утрачивается, превращаясь в схематизм и иллюстративность. Это происходит там, где сама мысль романиста утрачивает гибкость и живое движение, где она не развивается из анализа реального содержания характеров и отношений, а привносится в роман как бы извне, а затем иллюстрируется образными средствами.

Сильнее всего это сказывается как раз в изображении частного быта и отдыха героев, где, по утверждению романиста, «натура просит себе наиболее простора» и «человек наиболее индивидуализируется» (230). Так индивидуальные особенности Веры Павловны выражаются в ее любви к хорошим сливкам и хорошей обуви, в склонности пить кофе в постели, шумно веселиться на людях и наслаждаться «тихой нежностью» в интимных отношениях. Сцены и эпизоды, демонстрирующие эти черты, едва ли не самые слабые в романе.

4

Кульминацию семейно-психологического сюжета составляет фиктивное самоубийство Лопухова. Оно определяет дальнейшее развитие судеб всех главных участников коллизии: второе замужество Веры Павловны и ее переход к научной работе в области медицины, превращение Лопухова в профессионального революционера, его отъезд за границу и возвращение уже на нелегальном положении, его женитьбу на Полозовой. Между тем сам этот эпизод вынесен из третьей главы (где ему надлежало быть по хронологической последовательности событий) в начало романа. В чем смысл этой сюжетной инверсии? Чернышевский процически объясняет этот прием стремлением «завлечь читателя». Это объяснение адресовано «проницательному читателю», который на протяжении всего романа выступает как собирательный образ, воплощающий все предрассудки эстетической рутины, морального догматизма и политического недомыслия.

На самом деле этот композиционный прием совмещает несколько функций. Он необходим романисту не только для усиления внешней занимательности, но и выполняет более серьезные задачи, способствуя выдвиганию в центральной части романа на подобающее ему место образа Рахметова. Главка «Особенный человек», посвященная Рахметову, является идейной кульминацией романа. Вот почему она и занимает в романе место традиционной, сюжетной кульминации.

В развитии сюжетного действия романа роль Рахметова совсем ничтожна: он приносит Вере Павловне известие, что Лопухов вовсе не застрелился, доставляет его письмо, наконец объясняет дважды потрясенной героине, что образ действий ее законного мужа вовсе не какой-нибудь особый героизм, а естественная норма поведения при данных обстоятельствах. С развитием событий главного сюжета Рахметов, таким образом, связан довольно внешне. Зато в идейном замысле Чернышевского и в идейной композиции романа он занимает центральное место: в его образе находит наиболее прямое и конденсированное выражение «идея идей» произведения — утверждение необходимости революционного действия, неотложности борьбы за народную революцию, против самодержавно-помещичьего гнета.

Первым условием художественности Чернышевский считал строгую связь всех элементов беллетристической формы и подчинение их общему идейному замыслу: «Как бы замысловата или красива ни была сама по себе известная подробность — сцена, характер, эпизод, — но если она не служит к полнейшему выражению основной идеи произведения, она вредит его художественности» (III, 663).

Образ Рахметова занимает центральное место в концепции романа не только потому, что он важен сам по себе, но и потому, что он дает истинное освещение всем остальным героям и событиям романа, играет роль критерия, мерила их подлинного значения и масштаба: «Человек, который не видывал ничего, кроме лачужек, сочтет изображением дворца картинку, на которой нарисован так себе, обыкновенный дом. Как быть с таким человеком, чтобы дом показался ему именно домом, а не дворцом? Надобно на той же картинке нарисовать хоть маленький уголок дворца; он по этому уголку увидит, что дворец — это, должно быть, штука совсем уже не того масштаба, как строение, изображенное на картинке, и что это строение, действительно, должно быть не больше, как простой, обыкновенный дом, в каких, или даже получше, всем следовало бы жить. Не покажи я фигуру Рахметова, большинство читателей сбилось бы с толку насчет главных действующих лиц моего рассказа» (228).

Главка «Особенный человек» заключает в себе самостоятельный сюжет — историю духовного формирования Рахметова как профессионального революционера, организатора подпольной борьбы с самодержавием и крепостничеством. В отличие от «обыкновенных порядочных людей» Рахметов не разночинец, всем опытом жизни подготовленный к восприятию передовых идей. Становление характера «особенного человека» происходит по несколько иным законам. И это отражено в сюжетном построении главки о Рахметове. Исходной точкой его духовного развития являются не условия среды и обстоятельства воспитания: богатое и знатное дворянское семейство могло, согласно взгляду Чернышевского, изложенному во втором сне Веры Павловны, вырастить из него лишь «дряного человека».

Исходной точкой его формирования как «нового человека», а затем «особенного человека» являлась встреча одаренной натуры с условиями времени — с эпохой, которую переживала страна, с идеями, открывшими новую полосу в развитии русской общественной мысли. Он начинает

с революционной теории, с выработки передового мировоззрения, а все дальнейшее его развитие является уже практическим применением этих убеждений, в первую очередь к собственной жизни. Рахметов создает для себя своеобразную жизненную школу теоретической и практической подготовки к революционной борьбе.

Если «обыкновенные порядочные люди» показаны в романе в своей среде, в кругу разночинной интеллигенции, то образ «особенного человека» соизмеряется иными масштабами: Рахметов соотнесен с исторической эпохой и показан на фоне народной жизни. Он овладевает знаниями и идеями только по «самобытным» книгам — по первоисточникам, а народную жизнь он осваивает еще и практически, в скитаниях по стране, овладевая навыками наиболее тяжелых профессий физического труда. Таким путем он вырабатывает качество народного героя — богатыря, черты Никитушки Ломова в соединении с чертами передового мыслителя и способностями организатора революционного подполья.

Роман «Что делать?» — существенный шаг вперед в художественном осмыслении общественной природы человека как по сравнению с предшественными романами, так и по сравнению с теоретическими представлениями самого Чернышевского. Особенно явственно это сказывается как раз в образе Рахметова. Социальная сущность его характера отнюдь не сводится к тому, что заложено в нем породившей его сословно-классовой средой. Наоборот, она проявляется *вопреки* влиянию среды и социального происхождения и выражается в решительном разрыве героя с практическими и духовными традициями своего класса. Но общественная природа характера Рахметова оказывается также шире, чем у его новых друзей из среды разночинной интеллигенции. Он не ограничивается, как Лопухов или Кирсанов, демократическим сочувствием народу, готовностью способствовать улучшению его положения и борьбе за его интересы. Это не мешает, например, Кирсанову жить преимущественно интересами развития науки и пользоваться теми благами и удобствами, которые дает ему его положение ученого. Иное дело Рахметов. «Бывают на свете люди... которым чужое горе щемит сердце так же мучительно, как свое личное горе; люди, которые не могут чувствовать себя счастливыми, когда знают, что другие несчастны» (VI, 338), — писал Чернышевский в одном из своих политических обзоров. К этой категории принадлежит Рахметов. Бедствия народных масс для него не повод к сочувствию или негодованию, но жестокая нравственная необходимость практической борьбы против его угнетателей. В этом источник нравственного «ригоризма» Рахметова; он не мучник абстрактного долга, но человек, не умеющий забывать о несчастях и угнетении других людей: «Вообще видишь не веселые вещи; как же тут не будешь мрачным чудовищем?» (217), — возражает он Вере Павловне, давшей ему это прозвище.

Интересы всего общества и народа стали его органическими, личными интересами, неотъемлемым содержанием его нравственной жизни. Это тот уровень развития человеческой природы, при котором с наибольшей полнотой проявляется общественная сущность человека. Малочисленность таких людей вовсе не уменьшает их значения в жизни общества.

Каков же источник нравственной чуткости, общественного темперамента, творческих способностей «особенного человека»? Чернышевский ссылается на особенности его «натуры», т. е. на *природную*, врожденную одаренность личности: «здатки в прошлой жизни были, — говорит он о Рахметове, — но чтобы стать таким особенным человеком, конечно, главное — натура» (201). Столь же серьезное, порою решающее значение придает «натуре» и Рахметов: «...невозможно вполне заменить натуру ничем, натура все-таки действует гораздо убедительнее» (216). С просветительской точки зрения положительные силы и способности

человека, составляющие его человеческую сущность, рассматривались как продукт природы; обстоятельства общественной жизни понимались только со стороны их отрицательного, искажающего человеческую природу влияния. Чернышевский в своей публицистической деятельности разделял этот взгляд. Человек «по природе своей всегда имеет склонность к доброжелательству и правде» (IV, 279), — писал он в статье о «Губернских очерках». Если эта естественная «склонность к добру», одинаково присущая всем людям, не проявляется в практике и характерах всех людей, виною этому несправедливый и неразумный общественный порядок, при котором «обстоятельствами и учреждениями подавлена в народе энергия и нет простора умственной деятельности» (V, 697).

Однако Чернышевский-романист не останавливается на чисто просветительском решении этого вопроса, которое разделял Чернышевский-публицист, а идет дальше, к пониманию того, что не только отрицательные, но и положительные силы человеческих характеров и самой человеческой «натуры» являются не столько продуктом природы, сколько порождением общественной истории.

Воссоздавая пути формирования своих положительных героев, Чернышевский приходит к мысли, что все они не могли бы стать «новыми людьми», т. е. развить и выработать те душевные качества и нравственные потребности, те силы ума и воли, которые соответствуют подлинной человеческой природе, если бы не обстоятельства исторической жизни общества, сложившиеся в России в середине 50-х годов. Этот новый тип людей мог возникнуть только на определенном этапе исторического развития. В предшествующую эпоху он не существовал. «Недавно зародился у нас этот тип. Прежде были только отдельные личности, предвещавшие его; они были исключениями и, как исключения, чувствовали себя одинокими, бессильными, и от этого бездействовали, или унывали, или экзальтировались, романтизировали, фантазировали, то есть не могли иметь главной черты этого типа, не могли иметь хладнокровной практичности, ровной и расчетливой деятельности, деятельной рассудительности. То были люди, хотя и той же натуры, но еще не развившиеся до этого типа, а он, этот тип, зародился недавно» (144).

«Лишние люди», предвещавшие появление «новых людей», не имели возможности по условиям общественной жизни того времени развить в себе «деятельной рассудительности», того единства мысли, чувства и воли, без которого не может реализоваться «человеческая сущность». Понадобилось наступление новой полосы исторической жизни — эпохи общественного кризиса и назревающей революционной ситуации, чтобы в иной, различно-демократической среде люди «той же натуры» исторически *развились* до нового типа, уже полнее и глубже воплощающего в себе «человеческую сущность» — общественное содержание характера и нравственной жизни. В эпохи общественного застоя или замедления исторического развития этот тип исчезает, становится незаметен, но выработанные им человеческие свойства и духовные потребности продолжают существовать. Достигнутый «новыми людьми» уровень развития общественного человека исчезает не навсегда: тип «новых людей» возрождается в более полном, массовом, развитом виде в каждую новую революционную эпоху, с тем чтобы в конце концов стать «общей натурой всех людей», гармоническим воплощением «сущности человека» во всех членах общества: «И пройдут года, и скажут люди: „после них стало лучше; но все-таки осталось плохо“. И когда скажут это, значит, пришло время возродиться этому типу, и он возродится в более многочисленных людях, в лучших формах, потому что тогда всего хорошего будет больше, и все хорошее будет лучше; и опять та же история в новом виде. И так пойдет до тех пор, пока люди скажут: „ну, теперь нам хорошо“, тогда

уж не будет этого отдельного типа, потому что все люди будут этого типа, и с трудом будут понимать, как же это было время, когда он считался особенным типом, а не общею натурою всех людей» (145).

Так Чернышевский путем художественного исследования положительных характеров, сформированных русской жизнью середины прошлого века, вдумываясь в конкретно-историческое содержание этих характеров, в пути и возможности их дальнейшего обогащения и распространения, пришел к выводам, новым не только для него самого, но и для всей русской философско-исторической мысли: не только «золотой век» человечества находится не в прошлом, а в будущем, но и «естественный человек» тоже является не исходным пунктом общественной истории, а ее высшим достижением и результатом; понадобится еще длительный путь столь же противоречивого и неравномерного развития, еще несколько сменяющих друг друга эпох революционного подъема и общественной апатии и застоя, чтобы эти богатейшие возможности человеческой природы получили полное развитие и осуществление во всех людях, составляющих человеческое общество. «Обыкновенные новые люди» — это тот уровень развития общественной природы человека, который уже достигнут историческим этапом русской жизни. Рахметов и вообще «особенные люди» являются пока что чрезвычайно редкостным зерном будущего в настоящем. Его образ — наиболее полное и органическое воплощение единства революционно-демократических и социалистических идей, поэтому он и занимает центральное место в романе «Что делать?».

В пятой главе, которая так и называется — «Новые лица и развязка», дан конечный результат разрешения морально-бытовых и идейных коллизий, которые составляли кульминацию романа. Достигнув полного семейного счастья, две супружеские пары — Кирсановы и Лопуховы — устанавливают прочную дружбу между собой, добиваются гармонии трудовых и сердечных интересов. Но эта гармония еще несовершенна. Герои чувствуют себя на пороге великих событий, находятя в ожидании надвигающейся революционной грозы. В сценах пикника основная линия сюжетного действия сходится с дальнейшим развитием темы «особенных» людей, темы революционного действия: именно здесь в полной мере раскрываются страстная заинтересованность «обыкновенных новых людей» в революционном преобразовании страны и готовность их к любым испытаниям и опасностям, чем бы они ни грозили их семейному благополучию. Перспектива перехода к более высоким формам самоотверженного служения народу и составляет истинную развязку основной в романе сюжетной линии — истории духовного роста «новых людей».

Шестая глава — «Перемена декораций», заключающая роман, дает ожидаемую Чернышевским развязку общественно-политического конфликта эпохи. Здесь, в этом крошечном отрывке, названном шестой главой, содержится только намек на великие события, о которых автор не имеет возможности сказать полнее по условиям цензуры. Действие приурочено к ближайшему будущему — к 1865 году. Хотя в 1863 году, когда создавался роман, «волна революционного прибоя была отбита»,¹⁶ революционное возбуждение 1861—1862 годов еще поддерживало у Чернышевского веру в близость массовой народной революции. Поэтому конец романа возвращает к мысли о неизбежности и близости революции. Глава «Перемена декораций» рисует светлый день исполнения желаний лучших людей России.

5

Материалистическая этика, которую обосновывает и пропагандирует Чернышевский в «Что делать?», больше, чем что-либо иное в идейном со-

¹⁶ В. И. Ленин, Сочинения, т. 5, стр. 41.

держании романа, является *социалистической*, ибо в основе ее лежит гениальная догадка об общественной природе нравственного мира и нравственных потребностей современного человека. Не случайно В. И. Ленин особенно высоко ценил эту сторону содержания «Что делать?»: «Величайшая заслуга Чернышевского в том, что он не только показал, что всякий правильно думающий и действительно порядочный человек должен быть революционером, но и другое, еще более важное: каким должен быть революционер, каковы должны быть его правила, как к своей цели он должен идти, какими способами и средствами добиваться ее осуществления. Пред этой заслугой меркнут все его ошибки, к тому же виноват в них не столько он, сколько неразвитость общественных отношений его времени».¹⁷

Ясно, что речь идет не о практических способах и средствах революционной борьбы — о них Чернышевский в условиях подцензурной печати мог говорить лишь намеками и аллегориями. Речь идет о путях *нравственной* подготовки и воспитания характера революционера, о способах и средствах формирования того единства слова и дела, мысли и чувства, личного и общественного, которое необходимо для успешного социалистического преобразования действительности и которое приближает лучших людей того времени к человеку социалистического будущего.

В какой мере удалось Чернышевскому осуществить поставленную перед собой задачу — создать *социалистический роман*, не отступая от реализма, оставаясь на почве конкретно-исторической действительности? Насколько в обстановке полукрепостнической России 60-х годов реалистически обоснован призыв автора к своим современникам работать на социалистическое будущее?

Кое-что из социалистического будущего герои Чернышевского умели «переносить в настоящее» — в свою собственную жизнь и во взаимоотношения с людьми, не покидая при этом реальной почвы, не выходя за пределы своего времени, хотя и обгоняя его. Относится это, как было показано выше, к области нравственной жизни и личного поведения — к нравственным ценностям, воплощенным в духовном облике лучших людей эпохи. Как только Чернышевский пытался в «Что делать?» утвердить идеи социализма за этими пределами, образно представить их в картинах труда и быта, он неизбежно переходил к иллюстративному методу, демонстрации заданных идей, еще не имевших тогда корней в реальном развитии общества.

После выхода в свет романа «Что делать?» в среде разночинно-демократической интеллигенции не раз возникали попытки создать бытовые коммюны и производственные артели с социалистическими принципами труда и распределения по образцу мастерских Веры Павловны. Они, как известно, оказывались нежизнеспособными не только из-за полицейских преследований (которые предвидел Чернышевский в «Что делать?»), но и по внутренним своим возможностям. Отдельные искусственные островки социалистического производства, естественно, не могли существовать в отсталой мелкокрестьянской и буржуазно-помещичьей России. Такое прямолинейное восприятие мастерских Веры Павловны, как образца для подражания, вовсе и не соответствовало замыслу Чернышевского. Страницы, посвященные описанию этого любимого детища героини, не были прямым ответом на вопрос «что делать?» в условиях русской самодержавной государственности. Скорее это было пропагандой тех переходных к социализму форм, которые, по мысли автора, можно и нужно было

¹⁷ Ленин о Чернышевском и его романе «Что делать?». (Из книги Н. Валентинова «Встречи с В. И. Лениным»). Вступительная статья Б. Рюрикова. «Вопросы литературы», 1957, № 8, стр. 134.

создавать после победы крестьянской революции в условиях мелкотоварных отношений, которые тогда должны были стать господствующими. Эта идея Чернышевского тоже была утопична, поскольку победа крестьянской революции представлялась ему достаточным условием для последующего перехода к социализму.

В первоначальном варианте романа содержалось прямое указание на то, что мастерских, какие создала Вера Павловна, в русской действительности не существует, что автор поставил их на место других форм деятельности, вполне осуществимых в тогдашних условиях: «Есть в рассказе еще одна черта, придуманная мною. . . На самом деле Вера Павловна хлопотала над устройством не мастерской; и таких мастерских, какую я описал, я не знал: их нет в нашем любезном отечестве. На самом деле она [хлопотала над] чем-то вроде воскресной школы или — ближе к подлинной правде — вроде ежедневной бесплатной школы, не для детей, а для взрослых» (638).

Таким образом, в этих эпизодах он и сам не претендовал на художественный реализм; они и написаны в суховатой форме очерка, даже не претендующего на художественность: выкладки и расчеты, информация и описательность. В первоначальном же варианте прямо сказано, что эта подмена одного из звеньев сюжета, ничего не меняющая в его развитии, оправдана задачами пропаганды: «. . . для хода самого рассказа ведь это все равно, а мне показалось, что вместо дела, более или менее известного, [лучше] описать такое, которое очень мало известно у нас!» (638).

Если в сценах, изображающих мастерские Веры Павловны, не получается органического единства социалистической идейности и реализма, то тем более это относится к той картине социалистического будущего, которая дана в четвертом сне Веры Павловны. В примечаниях к Миллю Чернышевский сам отмечал, что в настоящее время невозможно даже теоретически сколько-нибудь полно представить или предугадать формы жизни развитого социалистического общества, потому что «со временем, конечно, будет представлять действительность данные для идеалов, более совершенных; но теперь никто не в силах отчетливым образом описать для других или хотя бы представить самому себе иное общественное устройство, которое имело бы своим основанием идеал более высокий» (IX, 465).

Что всякая попытка дать образную картину далекого будущего получится неизбежно условной и неточной — это понимали все последовательные и вздумчивые деятели революционно-демократической литературы. В частности, Салтыков-Щедрин писал на страницах «Современника», что Чернышевский в своем романе не мог избежать «некоторой произвольной регламентации подробностей, и именно тех подробностей, для предугадания и изображения которых действительность не представляет еще достаточных данных».¹⁸ Здесь проявлялась общая особенность всего домарковского утопического социализма, отмеченная в свое время В. И. Лениным. В работе «Что такое „друзья народа“ и как они воюют против социал-демократов?» Ленин писал: «Всякий знает, что, напр., „Капитал“ — это главное и основное сочинение, излагающее научный социализм — ограничивается самими общими намеками насчет будущего, прослеживая только те, теперь уже имеющиеся налицо, элементы, из которых вырастает будущий строй. Всякий знает, что по части перспектив будущего неизмеримо больше давали прежние социалисты, которые со всеми подробностями разрисовывали будущее общество, желая увлечь человечество картиной таких порядков, когда люди обходятся без борьбы, когда их

¹⁸ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. VI, Голитиздат, М., 1937, стр. 326.

общественные отношения основываются не на эксплуатации, а на истинных началах прогресса, соответствующих условиям человеческой природы. Однако — несмотря на целую фалангу талантливейших людей, излагавших эти идеи, и убежденнейших социалистов, — их теории оставались в стороне от жизни, их программы — в стороне от народных политических движений, пока крупная машинная индустрия не вовлекла в водоворот политической жизни массы рабочего пролетариата и пока не был найден истинный лозунг его борьбы».¹⁹

В картинах будущего, так же как и на страницах, посвященных мастерским Веры Павловны, Чернышевский ставил перед собой задачу утвердить в сознании своих читателей социалистические идеи и стремления, социалистический общественный идеал.

Луначарский справедливо указывал, что «Чернышевский... как революционер не мог вписаться в рамки настоящего. Подлинный смысл его роман приобретает только в живой связи с будущим».²⁰ Эта живая связь с будущим передана не только, даже не столько картиной будущего; она выражена всем развитием идей романа и определяет всю его внутреннюю структуру, всю его композицию.

Идея исторической связи прошлого, настоящего и будущего раскрывается в романе не только постановкой и соотношением его действующих лиц, не только его сюжетом и композицией. Этому назначению служат также сны Веры Павловны. Они неравноценны по силе поэтического обобщения, но их поэтичность прямо пропорциональна силе, оригинальности, интенсивности развития заключенной в них мысли. К лучшим страницам романа относится первая половина «Четвертого сна Веры Павловны», где дается «серия совершенно блестящих по своей живописности и по верности изображения эпохи картин»²¹ развития человечности чувства. Чернышевский прослеживает историческое развитие отношений между мужчиной и женщиной, историю человеческого чувства любви от древнейших времен до современности и будущего социалистического общества. Здесь интересно отметить близость некоторых идей Чернышевского к выводам марксизма по этому вопросу. Он подходит к мысли о том, что только полное уничтожение социального неравенства обеспечит действительное равноправие женщины с мужчиной. У Маркса и Энгельса это положение обосновано научно. Чернышевский высказывает гениальную догадку, не обосновывая ее теоретически.

Во всех существовавших до того классовых, эксплуататорских обществах — в античном, феодальном, современном буржуазном — любовь развивалась и обогащалась по мере развития от низших общественных форм к высшим. Но, отражая общественное неравенство, она носила всегда характер господства и подчинения. Только в будущем обществе, свободном от социального неравенства, восторжествуют истинно человеческие отношения между мужчиной и женщиной. Царица новой любви говорит Вере Павловне: «Я заменяю всех, они исчезнут, я одна останусь царствовать над всем миром. Но они должны были царствовать прежде меня; без их царства не могло прийти мое» (273). Чернышевский подчеркивает, что прекрасное будущее не отделено глухой стеной от настоящего: его элементы, его зародыши возникают в настоящем. «Новые люди», в частности Вера Павловна, знают счастье любви между равными людьми, счастье полного и всестороннего взаимопонимания и взаимопомощи во всех областях жизни. Они переносят в настоящее отдельные элементы жизни людей будущего.

¹⁹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 1, стр. 168.

²⁰ А. Луначарский. Русская литература, стр. 165.

²¹ Там же, стр. 171.

Август Бебель говорил об этом изображении исторического развития человеческого чувства любви: «...жемчужиной среди всех эпизодов представляется мне сравнительная характеристика любви в различные исторические эпохи, облеченная в форму снов Веры. Это сравнение, пожалуй, лучшее, что XIX век до сих пор сказал о любви».²²

Идея живой и неразрывной связи прошедшего с настоящим и будущим раскрыта в четвертом сне вполне конкретно и в то же время несет в себе обобщение всемирно-исторического масштаба; всю историю человечества писатель осмысливает как историю развития от низших форм к высшим не только в области гражданской жизни и быта, но одновременно как историю очеловечивания чувств и непосредственных отношений между людьми, подготавливающую торжество социалистического строя жизни.

6

Глубоко продуманное и, может быть, как раз в силу этого слишком правильное и симметричное построение романа оказалось бы схематичным, если бы не одна из главных особенностей Чернышевского-беллетриста, составляющая его неоспоримое своеобразие. Эта особенность заключается в том, что заранее продуманные сюжетные и композиционные схемы освещены изнутри развивающейся, напряженной, проникнутой страстью и проницательной авторской мыслью. Если «Что делать?», вопреки бесчисленным прямым или косвенным нападениям эстетствующих снобов, является произведением, выдерживающим самые высокие эстетические критерии, то это достигнуто в первую очередь не совершенством пластического воспроизведения жизни, а энергией, живостью и красотой мысли, которая изнутри освещает все элементы содержания и формы этого романа.

Ведущая роль ищущей мысли по отношению к художественной фантазии определяет серьезные поэтические достижения лишь при известных условиях; главное из них — чтобы сама мысль романиста была не только прочувствованной, страстной и гибкой, но и новой, пронизательной и самостоятельной мыслью, а не простым повторением или приложением общеизвестных идей. Мало того, даже вполне оригинальные мысли становятся подлинно поэтическими, дают жизнь образам и событиям произведения лишь в том случае, если они не иллюстрируются, как «заданные идеи», но развиваются и обогащаются, открывают новые грани явлений в самом ходе повествования, превращая роман в своеобразное беллетристическое исследование действительности. Этим условиям, как мы видели, целиком отвечает роман «Что делать?».

Сам Чернышевский прекрасно отдавал себе отчет в том, что составляет его силу и своеобразие как романиста. Более того, он ясно указывал и на литературно-эстетические традиции, которые он наследовал и развивал в своих романах. Это традиции мирового и русского публицистического романа, так тесно связанного с развитием просветительской мысли.

Впервые обращаясь к беллетристической форме, Чернышевский не рассчитывал обнаружить в себе поэтический талант. Но после завершения романа «Что делать?» он приходит к иному взгляду на свои возможности: «Главное в поэтическом таланте — так называемая творческая фантазия. Я, никогда не занимавшийся в себе ничем, кроме того, чем заниматься заставляла жизнь, полагаю, что во мне эта сторона способностей очень слаба; она, действительно, была неважна для меня, пока я не вздумал стать романистом. Но когда я писал „Что делать?“, во

²² «Литературное наследство», т. 67, 1959, стр. 190.

мне стала являться мысль: очень может быть, что у меня есть некоторая сила творчества. Я видел, что я не изображаю своих знакомых, не копирую, — что мои лица столь же вымышленные лица, как лица Гоголя» (XII, 682).

Тут же Чернышевский подчеркивает, что характер свойственной ему творческой силы качественно иной, чем у Гоголя, Диккенса, даже у Помяловского, ибо поэтическая верность созданных им характеров и картин достигается не столько силой творческой фантазии, сколько пронизательностью и гибкостью мысли, постигающей скрытую связь явлений: «Я не хочу сказать этим, что у меня такая же сила творчества, как у Гоголя. Нет, этим я и не интересуюсь. Я столько вдумывался в жизнь, столько читал и обдумывал прочтенное, что мне уже довольно и небольшого поэтического таланта для того, чтобы быть замечательным поэтом» (XII, 682). Чернышевский дважды подчеркивает, что речь идет не о большем или меньшем поэтическом достоинстве, а о различии качественном — об ином типе поэтического воспроизведения действительности: «Очень сомнительно, чтобы поэтический талант был у меня велик. Но мне довольно и небольшого, чтобы писать хорошие романы, в которых много поэзии. Я не претендую равняться с великими поэтами. Но успеху моих романов не мог бы помешать и Гоголь. Я был бы очень замечен и при Диккенсе» (XII, 682—683).

Противопоставляя себя современным молодым писателям, у которых, по его убеждению, «есть сильный талант», Чернышевский утверждает: «Они мне не соперники. Моя сила не в том... Они — сами по себе, я — сам по себе. То люди одной карьеры с Диккенсом, Жоржем Зандом. Я хотел идти по такой карьере, как Годвин» (XII, 683). В чем же видит Чернышевский свою близость к Годвину? Этот вопрос он разъясняет, сопоставляя Годвина с Бульвер-Литтоном, который, по мысли Чернышевского, одарен был большею силою воображения, но обладал гораздо меньшею силою мысли, был ниже по уровню понимания общественной жизни и человека: «Один из моих любимых писателей — старик Годвин. У него не было такого таланта, как у Бульвера. Перед романами Диккенса, Жоржа Занда, из стариков — Фильдинга, Руссо, романы Годвина бледны... Но бледные перед произведениями, каких нет ни одного у нас, романы Годвина неизмеримо поэтичнее романов Бульвера, которые все-таки много лучше наших Обломовых и т. п. Бульвер — человек пошлый, должен выезжать только на таланте: мозгу в голове не имеется, в грудь вместо сердца вложен матерью-природою сверток мочалы. У Годвина при посредственном таланте была и голова, и сердце, поэтому талант его имел хороший материал для обработки» (XII, 682).

Нетрудно заметить, что в этом сопоставлении, хотя и в иной интонации, с большей резкостью суждения, повторяется то же сопоставление двух типов романистов, которое делал Белинский в своем знаменитом «Взгляде на русскую литературу 1847 года», говоря о первых романах Герцена и Гончарова. Упоминание о втором романе Гончарова в связи с Бульвером-Литтоном можно считать даже своеобразной ссылкой на рассуждение Белинского. Имени Герцена Чернышевский не мог упомянуть, поскольку все, писанное в крепости, внимательно прочитывалось чинами III Отделения. Думается, однако, что Чернышевский имел в виду именно Герцена, как ближайшего своего предшественника в области романа, одушевленною поэзией мысли, когда писал: «Очень может быть, что у меня перед глазами, как человек одной со мной карьеры, не один Годвин, а я еще кто-нибудь, сильнее Годвина. Говорить об этом — неудобно. Не для моего самолюбия, а потому, что это больше дело истории, чем современности. Но вы можете быть уверены, что я вполне понимаю то, что пишу» (XII, 684).

Не располагая материалом, делаемым эту догадку бесспорной, мы во всяком случае можем утверждать, что все, сказанное Белинским об особенностях Герцена-беллетриста, в высшей степени справедливо также и по отношению к Чернышевскому-романисту. Белинский видел в особенностях Герцена-беллетриста не чисто индивидуальное свойство, присущее исключительно и только этому писателю: «Нет, такие таланты так же естественны, как и таланты чисто художественные. Их деятельность образует особую сферу искусства, в которой фантазия является на втором месте, а ум — на первом».²³ Это явление закономерно в литературном развитии именно потому, что поэзия теснее других искусств связана с развитием мысли, что «пределы ее обширнее, нежели пределы всякого другого искусства», и в этих пределах вполне умецаются не только «поэты-художники», но и «поэты мысли».

Маркс назвал Чернышевского и Добролюбова «двумя социалистическими Лессингами». Характерно, что Чернышевский относил Лессинга к тому же разряду писателей, к которому Белинский относил Герцена и к которому Чернышевский относил Годвина, Герцена и самого себя. Он ссылается на суждение Лессинга об особенностях своей природы как драматурга: «...относительно всего, что только есть сносного в моих последующих драмах, я очень твердо знаю, что всем этим я обязан исключительно критическому размышлению» (IV; 98). И вслед затем разъясняет уже свое отношение к Лессингу как художнику: «Поэтического таланта, без сомнения, было у него не меньше, нежели у кого-нибудь из немецких поэтов, кроме Гете и Шиллера, далеко превосходивших его в этом отношении, — он только хотел сказать, что натура его вовсе не такова, как натура людей, созданных исключительно быть поэтами, подобно Шекспиру или Байрону; что у него творчество слишком слабо в сравнении с силою вкуса и мысли и действует не самопроизвольно, как у Шекспира или в народной поэзии, а только по внушению и под влиянием обсуждающего ума» (IV, 99).

Все это полностью можно отнести также к самому Чернышевскому. Разве его «Предисловие» — первое объяснение романиста с «добрейшей публикой» — не является иронически заостренным изложением тех же мыслей?

Поэзия мысли требует, конечно, от читателя способности к размышлению, вдумчивого отношения к книге. Не только до «проницательного», но и до поверхностного или наивного читателя она до сих пор часто не доходит — только в этом источник пренебрежительного отношения к литературно-художественному достоинству и значению романа. Против такого восприятия романа энергично протестовал В. И. Ленин в разговоре с Валентиновым: «Под его влиянием сотни людей делались революционерами, Могло ли это быть, если бы Чернышевский писал бездарно и примитивно? Он, например, увлек моего брата, он увлек и меня. *Он меня всего глубоко перепатал.* Когда вы читали „Что делать?“ Его бесполезно читать, если молоко на губах не обсохло. Роман Чернышевского слишком сложен, полон мыслей, чтобы его понять и оценить в раннем возрасте. Я сам попробовал его читать, кажется, в 14 лет. Это было никуда негодное, поверхностное чтение. А вот после казни брата, зная, что роман Чернышевского был одним из самых любимых его произведений, я взялся уже за настоящее чтение и просидел над ним не несколько дней, а недель. Только тогда я понял глубину. Это вещь, которая дает заряд на всю жизнь».²⁴

²³ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 318.

²⁴ «Вопросы литературы», 1957, № 7, стр. 132.

Разумеется, та особая «натура таланта», которая связана с преобладанием мысли над непосредственностью воспроизведения жизни, имеет свои границы, свои сильные и слабые стороны с точки зрения чисто эстетической. Такой талант способен первым подметить только еще возникающую жизненную закономерность и сделать из этого наблюдения наиболее глубокие и последовательные выводы. Но крупный «поэт по природе», заметив ту же закономерность или противоречие, раскрывает их полнее, шире, разностороннее, превратит их в значительное художественное открытие, хотя, может быть, и не придет к тем идейным выводам, которые из этих художественных открытий вытекают. Об этом свидетельствует дальнейшее развитие русского романа — от Л. Толстого до Горького.

«ПРОЛОГ»

1

Роман «Что делать?» был написан Чернышевским в начале 60-х годов, в условиях демократического подъема и ожидания близкой революции. Свой второй большой роман, «Пролог», написанный на каторге, Чернышевский создавал в иных исторических условиях — после победы реакции и спада революционной волны начала 60-х годов.

По замыслу Чернышевского «Пролог» составлял вторую, центральную часть большой повествовательной трилогии. Являвшийся первой частью ее роман «Старина» был закончен и отправлен Чернышевским двоюродному брату А. Н. Пышину в 1866 году, но был уничтожен последним из боязни полицейских преследований.²⁵ Третью часть должны были составить «Рассказы из Белого зала». О романе «Старина» мы можем судить только по пересказам и свидетельствам С. Стахевича, П. Николаева и В. Шаганова — товарищей Чернышевского по каторге. Из их воспоминаний, опубликованных в разное время, — начиная с 1906 по 1928 год, — явствует с совершенной очевидностью, что роман «Старина» был вполне закончен. В нем была дана широкая картина жизни русского общества в эпоху, непосредственно предшествовавшую подготовке реформы, были отражены те скрытые еще «во глубине России» процессы, которые привели к необходимости преобразований после смерти Николая I. Важное место в романе занимало изображение крестьянского освободительного движения. В основу этого изображения была положена мысль о необходимости союза между революционной интеллигенцией (Волгин) и крестьянством (эпизод мужицкого бунта).

Над романом «Пролог» Чернышевский работал в Александровском заводе в 1867—1870 годах. Посылая рукопись вместе с другими произведениями и отрывками, он так характеризовал его в описи, приложенной ксылке: «Роман „Пролог пролога“. Продолжение „Старины“, которая была послана прежде. Начинается самостоятельно; все понятно и не читавшему „Старины“... „Дневник Левицкого“. Начало второй части „Пролога“, брошенное мной» (XIV, 506).

Таким образом, роман дошел до нас в незавершенном виде. Тем не менее Чернышевский придавал большое значение его публикации. Он настоятельно просил Пыпина позаботиться об его как можно более быстром издании в России и за границей: «Прошу напечатать, сколько возможно по цензурным условиям. Если уцелеет хоть половина, и то хорошо. Я писал с мыслью издать во французск[ом] или английск[ом] переводе» (XIV, 506).

²⁵ Об этом имеется свидетельство Н. Ф. Даниельсона в письме к К. Марксу от 16/28 января 1873 года, см.: Переписка К. Маркса и Ф. Энгельса с русскими политическими деятелями. Изд. 2-е, Госполитиздат, 1951, стр. 92.

Публикация иностранных переводов романа необходима была для того, чтобы вызвать интерес и сочувствие передовых сил Европы к русской революции, дать им ясное представление о соотношении и подлинной природе социально-политических лагерей русского общества, чтобы передать опыт русской революционной демократии.

Несмотря на просьбу Чернышевского, либерально настроенный Пыпин романа не опубликовал. Но через четыре года, в 1874 году, другой экземпляр рукописи «Пролога» был доставлен Г. Лопатиным в Лондон. Это была копия, снятая М. Муравским во время его совместного пребывания с Чернышевским в Александровском заводе. После своего освобождения и возвращения в Россию Муравский передал ее Глебу Успенскому, от которого она попала в руки Г. Лопатина.

Г. Лопатин познакомил с рукописью романа К. Маркса, который проявлял большой интерес к судьбе Чернышевского. По свидетельству Г. Лопатина, К. Маркс утверждал, что «политическая смерть Чернышевского есть потеря для ученого мира не только России, но и целой Европы».²⁶

Вокруг вопроса об издании «Пролога» за границей разгорелась острая политическая борьба. В письме к П. Лаврову, предпринявшему издание романа в Лондоне, Пыпин обвинял его в пренебрежении к интересам Чернышевского и его семьи и даже требовал «уничтожить издание и молчать о нем». Через украинского либерала-националиста Драгоманова Пыпин пытался принудить Лаврова к отказу от издания. В переписку с Лавровым был втянут и М. А. Антонович, который в отличие от Пыпина не исключал возможности издания романа за границей: «Если повесть до такой степени важна, — писал он Лаврову 19 января 1877 года, — что Вы не считаете возможным удерживать ее под спудом, то Вы можете напечатать ее без имени, щадя несчастного автора. Людям, пользующимся благодеяниями свободы, следует, по моему мнению, наблюдать крайнюю, даже щепетильную осторожность в своих действиях относительно людей, лишенных этих благодеяний».²⁷ Лавров принял совет Антоновича, и в 1877 году первая часть романа «Пролог пролога» была опубликована в Лондоне без имени автора. Затем «Пролог пролога» печатался в эмигрантском журнале «Знамя» (1883).

После выхода романа в свет Драгоманов писал секретарю редакции революционно-народнической газеты «Вперед», пытаясь принизить его значение: «О романе, значит, переговоры кончены!.. Вдобавок теперь вижу, что роман мог весьма легко подождать и не месяц, так как он в художественном отношении не представляет ровно никаких достоинств, а в политическом тоже имеет мало значения, а интересен больше всего для характеристики личности автора».²⁸ Буржуазно-либеральная критика в дальнейшем перепевала на все лады эти утверждения Драгоманова.

Только через 17 лет после первого заграничного издания роман получил достойную оценку в работе В. И. Ленина «Что такое „друзья народа“ и как они воюют против социал-демократов?». В. И. Ленин увидел в романе образцовое по глубине и верности изображение самых существенных сторон целой исторической эпохи — эпохи крестьянской реформы: «Нужна была именно гениальность Чернышевского, чтобы тогда, в эпоху самого совершения крестьянской реформы (когда еще не была достаточно освещена она даже на Западе), понимать с такой ясностью ее основной буржуазный характер, — чтобы понимать, что уже тогда в русском „обществе“ и „государстве“ царили и правили общественные классы,

²⁶ Там же, стр. 188.

²⁷ «Русская мысль», 1911, № 9, стр. 143.

²⁸ Чернышевский в Сибири, вып. 2. СПб., 1913, стр. XLVIII.

бесповоротно враждебные трудящемуся и безусловно предопределявшие разорение и экспроприацию крестьянства».²⁹ В. И. Ленин широко цитирует «Пролог» для характеристики основных политических лагерей русского общества того времени, для анализа положения крестьянских масс в буржуазно-помещичьей России и говорит о гениальных предвидениях Чернышевского, которые теперь стали фактом.³⁰ Начиная с 1894 года, на протяжении более чем 20 лет В. И. Ленин многократно обращается к «Прологу», используя это произведение для борьбы против реакционных либералов-реформистов, для разоблачения либеральных народников, для анализа и характеристики движущих сил русского освободительного движения на разных этапах его развития.

В России «Пролог» вышел впервые в 1906 году, когда сын писателя М. Н. Чернышевский предпринял издание первого полного собрания его сочинений. Здесь была напечатана не только первая, но и вторая часть романа — «Дневник Левицкого». Все последующие издания осуществлялись уже в советскую эпоху. Лишь после Октября начинается и специальное изучение романа. Одной из первых работ, посвященных роману «Пролог», является статья А. В. Луначарского «Н. Г. Чернышевский как писатель»: «Чернышевский написал... изумительный роман — „Пролог“... Я эту книгу читал с неподдельным восхищением, я не мог от нее оторваться. Хотя я и обладаю известным опытом, должен сказать, что почерпнул в этой книге много поучительного не только в смысле знания эпохи, но и в смысле новых горизонтов, — по крайней мере укрепления старых горизонтов. Будет преступлением с нашей стороны, если мы не ознакомим сейчас с Чернышевским нашу молодежь».³¹

2

Роман «Пролог» составляет новую ступень не только в творческой эволюции Чернышевского-романиста, но и в развитии русского политико-публицистического романа вообще. Чернышевский не утратил здесь ни одной из коренных особенностей, составляющих поэтическое своеобразие романа «Что делать?». Энергия, страстное воодушевление и гибкость мысли, проникающей в сущность человеческих отношений и характеров, глубокая продуманность формы, сознательно подчиненной художественно-публицистической задаче произведения, умение использовать все средства, доступные роману, для содержательного развития и эстетического утверждения любимых идей — все это в «Прологе» проявляется с той же силой и последовательностью, как и в «Что делать?».

Не менее существенны, однако, новые черты, присущие «Прологу» в отличие от первого романа Чернышевского. Они тем заметнее, что время действия в обоих произведениях почти совпадает: в «Что делать?» оно относится к 1856—1863 годам; события, изображенные в «Прологе», происходят в 1857 году, в год подготовки и обнародования правительственного рескрипта — первого официального заявления о намерении отменить крепостное право. Одна и та же полоса русской исторической жизни получает в двух произведениях Чернышевского различное художественное освещение. Это сказывается в выборе жизненных конфликтов и в формах их сюжетного раскрытия, в способах и приемах создания характеров (в первую очередь положительных героев), во всем строе повествования и стиле авторской речи.

В последнее время возникла тенденция объяснять эти действительно очень существенные различия между романами тем, что в 1863—1870 го-

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

³⁰ Там же, стр. 264.

³¹ А. Луначарский. Русская литература, стр. 172.

дах существенно изменилась общественная позиция самого Чернышевского, в частности его оценка предреформенной эпохи и вообще его понимание условий русской общественной жизни и перспектив ее дальнейшего развития. Преобладание иронии над утверждающим пафосом, исповеди над проповедью, вытеснение романтической приподнятости Рахметова житейской и психологической достоверностью образа Волгина некоторые исследователи склонны объяснять разочарованием Чернышевского в возможностях близкого революционного преобразования русской жизни, крушением «романтических иллюзий» автора «Что делать?» относительно готовности общества к революционно-демократическому преобразованию действительности.³²

На самом деле вопрос этот значительно сложнее. Чернышевский не приписывает Волгину, действующему в обстановке 1857 года, тех взглядов и представлений, к которым сам он пришел якобы к концу 60-х годов. Есть достаточно оснований утверждать, что и сам Чернышевский задолго до реформы 1861 года, так же как и герой его «Пролога», далек от «романтических иллюзий», от необоснованной уверенности в близкой и победоносной крестьянской революции и тем более в том, что она приведет к социалистическим порядкам. В 1857 году он писал: «...когда находишь в себе спокойствие посмотреть на настоящее как на историческую эпоху, а не как на источник собственных надежд и разочарований, тогда видишь, что и в настоящем действуют те же законы, по которым вечно совершалось движение вперед; и, переставая надеяться при своей жизни дожидаться исполнения хотя сотой части того, что желал бы видеть исполнившимся, тем крепче уверяешься, что все-таки кое-как и кое-что улучшается, развивается. . . История, если хотите, разочаровывает человека, но с тем вместе делает его в известном смысле оптимистом. Многого не ждешь ни от чего, зато от всего ждешь хотя немногого. Да, будем оптимистами» (IV, 860).

В конце 1859 года, когда уже складывалась революционная ситуация в России и возможность революционного взрыва становилась все более реальной, Чернышевский так оценивал положение в Западной Европе и в России: «Горячий материал есть — как не быть ему; но погода вообще такая сырая, что пламя вспыхнуть никак не может, а только идет в промокшей массе медленное гниение» (VI, 475).

Во всяком случае после осуществления реформы и за год до создания «Что делать?» в замечательных своих «Письмах без адреса» Чернышевский не только вскрыл помещичий характер «освобождения», но дал также достаточно суровую и трезвую оценку возможностей нового революционного разрешения тех назревших противоречий, которые не разрешила и не могла разрешить реформа «сверху». Результат ее, по словам Чернышевского, «оказался такой, что изменены были формы отношений между помещиками и крестьянами с очень малым, почти незаметным изменением существа прежних отношений» (X, 99). А это значит, что интересы крестьянства и теперь толкают его на борьбу с прежними своими угнетателями, что задачи революционного преобразования по-прежнему остаются в силе. Речь идет не о близости или отдаленности сроков революционного взрыва, а о его необходимости и исторической не-

³² А. Лебедев пишет: «...оценка исторического момента и (что самое интересное) оценка отношения к этому моменту Чернышевского, почерпнутая современным уже читателем именно из „Пролога“, незаметно переносятся этим читателем на всю деятельность вождя русской революционной демократии, хотя несоответствие между оценкой исторического момента в „Что делать?“ и в „Прологе“ остается совершенно очевидным. Это происходит несомненно потому, что историческое мышление автора „Пролога“ оказывается более истинным, нежели романтические иллюзии творца „Что делать?“» (А. Лебедев. Герои Чернышевского. Изд. «Советский писатель», М., 1962, стр. 193).

избежности — о направлении исторического процесса и задачах подлинных революционеров.

Что же касается сроков, то Чернышевский и в 1862 году считал, что они целиком зависят от активности крестьянских масс, а это не поддается сколько-нибудь точному предвидению. Поэтому он, с одной стороны, констатирует недостаток активности в народных массах: «Вы говорите народу: ты должен идти вот как; мы говорим ему: ты должен идти вот так. Но в народе почти все дремлют» (X, 91). А с другой стороны, он выражает надежду, что обман народа пресловутым царским «освобождением» ускорит вызревание революционного гнева масс: «Когда люди дойдут до мысли: „ни от кого другого не могу я ждать пользы для своих дел“, они непременно и скоро сделают вывод, что им самим надобно взяться за ведение своих дел. Все лица и общественные слои, отдельные от народа, трепещут этой ожидаемой развязки» (X, 92).

Чем же по своему существу отличаются эти взгляды Чернышевского, сформулированные им до написания романа «Что делать?», от мыслей, которые высказывает по этим вопросам Волгин и утверждает всей картиной предреформенной борьбы автор «Пролога»? Где здесь «романтические иллюзии», которые как будто объясняют строй идей и образов «Что делать?» Где основание говорить о том, что «Пролог» — переосмысление эпохи реформ задним числом?

Дело не в том, что Чернышевский испытал разочарование в возможностях народной революции в России. Не это привело к изменению всего художественного освещения событий в романе «Пролог». Дело скорее в том, что существенно изменилась сама обстановка русской жизни, а значит и задачи романиста, как их понимал Чернышевский. Когда издавался роман «Что делать?», еще не исключена была возможность широкого народного возмущения в ответ на грабительскую реформу. Не ясно ли, что в такой обстановке Чернышевский видел свою задачу как романиста именно в том, чтобы готовить своих читателей к прямому революционному действию. Сама энергия реакционных репрессий против активных революционеров подтверждала, что они представляют вполне реальную силу тогдашней политической жизни. Своим романом Чернышевский служил собиранию и умножению этой силы, готовил революционно-демократическую молодежь к сознательному и активному участию в событиях в случае, если крестьянское возмущение примет массовый характер. Дело здесь не в «романтических иллюзиях», а в служении единственно правильной и достойной революционера идейной задаче, вытекающей из всей обстановки и политической жизни этого периода, потому что «в то время... никто не мог еще предвидеть дальнейшего хода событий, никто не мог определить действительной силы сопротивления у правительства, действительной силы народного возмущения».³⁵ И необходимо было делать все возможное для усиления революционного натиска и активизации демократических сил страны. Поэтому в «Что делать?» преобладает страстная и прямая проповедь демократических и социалистических идей; поэтому в образе Рахметова так силен призывно-героический пафос, в снах Веры Павловны развернута перспектива исторического движения к социалистическому будущему и финал романа рисует не действительно существующее, а желаемое и должное развитие ближайших исторических событий.

Совсем иные задачи выдвинула перед идеологом революционной демократии социально-политическая обстановка конца 60-х годов, когда произошел спад крестьянского движения и было подавлено общественное недовольство, когда стало очевидно, что возможность революционного

³⁵ В. И. Ленин, *Сочинения*, т. 5, стр. 26.

взрыва отодвинулась на неопределенные исторические сроки, и это породило растерянность и идейный разброд в среде передовой разночинной интеллигенции. Призыв к прямому революционному натиску в этих условиях был бы действительно «романтической иллюзией»; на очередь встали более суровые, но не менее сложные идейные задачи.

«Да, мы, революционеры, далеки от мысли отрицать революционную роль реакционных периодов, — писал В. И. Ленин. — Мы знаем, что форма общественного движения меняется, что периоды непосредственного политического творчества народных масс сменяются в истории периодами, когда царит внешнее спокойствие, когда молчат или спят (по-видимому, спят) забитые и задавленные каторжной работой и нуждой массы, когда революционируются особенно быстро способы производства, когда мысль передовых представителей человеческого разума подводит итоги прошлому, строит новые системы и новые методы исследования».³⁴

Чернышевский очень близко подходил к пониманию диалектики истории, ее скачкообразного развития. Еще в 1859 году он писал об этом: «История движется медленно, но все-таки почти все свое движение производит скачок за скачком, будто молодой воробушек, еще не оперившийся для полета, еще не получивший крепости в ногах, так что после каждого скачка падает, бедняжка, и долго копошится, чтобы снова стать на ноги, и снова прыгнуть, — чтобы опять-таки упасть... Таков общий вид истории: ускоренное движение и вследствие его застои и во время застоя возрождение неудобств, к отвращению которых была направлена деятельность, но с тем вместе и укрепление сил для нового движения, и за новым движением новый застой и потом опять движение, и такая очередь до бесконечности» (VI, 13).

В понимании этой закономерной смены периодов революционной активности и застоя, в понимании того, что эпохи реакции — это в то же время эпохи укрепления сил и подготовки к новому натиску революции, Чернышевский видел источник неистребимого исторического оптимизма, основанного не на иллюзиях, а на готовности продолжать мужественно работать на завтрашний день и в периоды длительной реакции и застоя: «Кто в состоянии держаться на этой точке зрения, тот не обольщается излишними надеждами в светлые эпохи одушевленной исторической работы: он знает, что минуты творчества непродолжительны и влекут за собою временный упадок сил. Но зато не унывает он и в тяжелые периоды реакции: он знает, что из реакции по необходимости возникает движение вперед, что самая реакция prepares и потребность, и средства для движения» (VI, 13—14).

Именно эта смелая точка зрения и является основой идейных задач «Пролога». Осмысление опыта идейной борьбы вокруг «дела освобождения» и причин поражения демократических сил, всестороннее освещение реального соотношения сил, столкнувшихся в этой борьбе, углубленная разработка философско-исторических, социально-политических и этических идей, в более общей форме уже развернутых в «Что делать?», но теперь требующих уточнения и развития в применении к сложным условиям длительного общественного застоя, — все это нужно Чернышевскому для идейно-эстетического утверждения той же последовательно-демократической и последовательно-революционной позиции, для воспитания выдержки и стойкости, верности великим задачам революционного преобразования действительности.

Значение «Пролога» для своего времени заключалось именно в том, что идейному разброду, настроениям разочарования и растерянности перед силами реакции Чернышевский противопоставил мужественную

³⁴ Там же, т. 10, стр. 230.

позицию исторического оптимизма, не рассчитывающего на быстрый успех и преодолевающего трудности кропотливой идеологической подготовки «средств для движения». Роман служил духовному вооружению демократического читателя своеобразным революционным стоицизмом, основанным на самой трезвой, суровой оценке реального положения вещей и далеко от каких-либо иллюзий, но столь же далеко и от уныния, бездеятельного скептицизма, бесперспективности. Эти новые идейные задачи и порождают те новые черты художественной манеры и стиля «Пролога», которые отличают его от первого романа Чернышевского.

3

Основу сюжета романа «Пролог» составляют события и конфликты, центральные для периода подготовки крестьянской реформы. Обращение к этому периоду было, разумеется, не случайным: оно диктовалось потребностью подвести итоги прошлому, чтобы полнее и глубже понять настоящее — послереформенную действительность. В сюжетных конфликтах романа Чернышевский сумел с удивительной зоркостью показать борьбу основных политических сил, двух главных тенденций социально-политической жизни, определивших ход исторического развития России на протяжении целого полувека, хотя, по словам В. И. Ленина, тогда эти тенденции еще «только намечались в жизни, только-только обрисовались в литературе».³⁵ Поскольку реформа 19 февраля не разрешила ни одного из коренных противоречий русской жизни, и в первую очередь не разрешила крестьянского вопроса, так называемое великое освобождение — всего лишь «Пролог» к революции, а подготовка реформы и связанная с этим политическая борьба — только «Пролог пролога». Таков смысл заглавия романа и названия его первой части.

В такой постановке темы уже сказывается непоколебимое убеждение Чернышевского, что революция в России исторически необходима и неизбежна, каковы бы ни были исторические сроки ее осуществления. И в этом проявились дальновидность, широта и масштаб исторического мышления Чернышевского-романиста. Пореформенная Россия действительно была чревата революцией. Не случайно В. И. Ленин в статьях о Толстом называл всю послереформенную эпоху, с 1861 по 1905 год, эпохой подготовки первой русской революции, а в предисловии к русскому изданию писем К. Маркса и Ф. Энгельса к Ф. А. Зорге указывал, что начиная с 70-х годов «Маркс и Энгельс были полны самой радужной веры в русскую революцию и в ее могучее всемирное значение. На протяжении почти двадцати лет мы видим в данной переписке это страстное ожидание революции в России».³⁶

Первая часть романа — «Пролог пролога» — заключает в себе вполне самостоятельный сюжет, который завязывается как будто бы в области частной жизни. Однако уже в экспозиции сюжета — в эпизодах прогулки супругов Волгиных — не только очень умело введены все основные действующие лица политического конфликта, но намечаются и его полюсы. Вмешательство Волгиной в интимную историю взаимоотношений Савеловой—Нивельзина—Савелова позволяет почувствовать за противоположностью моральных представлений и взглядов на семью, любовь, брак более глубокую противоположность политических коллизий. Уже здесь выясняется, что Левицкий «поклонник» Волгина и ищет сближения с ним, что, с другой стороны, Волгин от души презирает Рязанцева и его либеральный салон, в частности и за то, что там постоянно бывают такие люди, как «бестия» и «шельма» Савелов.

³⁵ Там же, т. 17, стр. 48.

³⁶ Там же, т. 12, стр. 335—336.

Дальнейшее развитие интриги, связанной с любовью Савеловой и Нивельзина, с вмешательством Волгиных в их отношения, раскрывает глубокое внутреннее единство общественно-политической и частной жизни. Так же как невозможно осуществить в социально-политической области самые правильные и передовые идеи, если общество само не созрело до их понимания и осуществления, без того чтобы не получилась «мерзость», точно так же и в частной жизни людей, в их личных отношениях самые бесспорные и высокие моральные принципы не могут осуществиться, если сами эти люди по уровню духовного развития и нравственных потребностей не доросли до этих принципов. Поэтому ничего не получается из затей спасти Савелову из-под гнета семейного рабства. «Для одних, например, счастье в любви; для других любовь приятное чувство, но есть вещи дороже ее», — объясняет Волгин Нивельзину причину отказа Савеловой бежать с возлюбленным за границу. — «Вас она любит; но с мужем у нее такая блистательная карьера!» (43).³⁷

Этические принципы передовой морали «разумного расчета выгод» не терпят механического применения, без учета конкретных особенностей характеров в каждом отдельном случае.

«Нельзя приневоливать человека быть счастливым по-нашему, потому что у разных людей разные характеры» (43). Пока человек сам, на собственном опыте, не придет к сознанию невыносимости рабства, пока в нем не созреют глубокая потребность и решимость изменить условия своего существования, до тех пор ему никто не сможет помочь. Одно разъяснение истинных понятий не поможет делу.

В разговоре с женой Волгин упрекает себя за непростительные иллюзии, которым он поддался в истории с Савеловой, будто бы можно только добрыми намерениями и правильными советами изменить жизнь человека. Для Волгина этот бытовой случай явился новым подтверждением большой и глубокой мысли, имеющей значение применительно не только к бытовой, но и к общественной жизни. Изменить условия существования общества также невозможно до тех пор, пока в самом обществе не выработаются сознание необходимости коренных перемен и решимость непримиримо бороться за изменение жизни. Как бы правильны ни были идеи передовых людей, как бы ясно ни понимали они пути революционного преобразования жизни, но пока основная масса общества — народ не придет в практике борьбы к сознанию необходимости перемен, сам не возьмется за решение своей судьбы, до тех пор никакая высокая и правильная теория не поможет делу. Трагизм положения Волгина в том, что народ, подлинные интересы которого он так хорошо понимает, которому он готов служить всеми силами и самою жизнью, сам еще «не способен поддерживать вступающих за него», поэтому практически ему невозможно пока помочь, так как «один воин в поле не рать» (30).

Дальнейшее развитие событий очень быстро выводит сюжет далеко за пределы одних только бытовых коллизий и связанной с ними этической проблематики. Встреча и стремительное душевное сближение Волгина с Левицким вводит читателя в основную внутреннюю и по существу своему трагическую коллизию — в противоречивое положение идеологов революционной демократии: Волгин и Левицкий со всей ясностью понимают, что настоящее разрешение коренных вопросов русской жизни возможно лишь путем массовой крестьянской революции, но народ еще не готов к революционной активности, поэтому они вынуждены выжидать или ограничиваться печатной и устной пропагандой, деятельностью, которая представляется им слишком мелкой и незначительной по сравне-

³⁷ Все цитаты из романа «Пролог» даются по XIII тому (1949), в тексте указываются только страницы.

нию с подлинными задачами, которые стоят перед страной, тем более что эта пропаганда обращена не прямо к народу и урезана цензурой. Поэтому Волгин отговаривает Левицкого от журнальной деятельности и отсылает его в поместье Илатонцева в качестве гувернера. Он не сомневается, что при первых признаках революционной грозы будет схвачен, и думает при этом не о себе, даже не о семье, а в первую очередь о том, чтобы движение не было обезглавлено, чтобы подготовить и сохранить достойную смену. Левицкий в его глазах — единственная подходящая замена на случай, если развернутся события, потому что он правильно понимает интересы народа и способен их непоколебимо отстаивать.

Этот эпизод первой части романа строится на внешне незначительном фабульном материале — встрече с Илатонцевой, катании на лодке, неловком положении Волгина, видящего, что его попытка скрыть от жены, куда и почему уехал Левицкий, может каждую минуту оказаться несостоятельной. Волгин пытается объяснить жене, в чем дело, как только раскрывается: «Одно может повредить тебе с Володею: перемена обстоятельств. Дела русского народа плохи. Будь что-нибудь теперь, нам с тобою еще ничего. Обо мне еще никто не позаботился бы. Но моя репутация увеличивается. Два, три года, — и будут считать меня человеком со влиянием. Пока все тихо, то ничего. Но, как я говорю, и сама ты знаешь, дела русского народа плохи. Перед нашею свадьбою я говорил тебе и сам думал, что говорю пустяки. Но чем дальше идет время, тем виднее, что надобно было тогда предупредить тебя. Я не жду пока ровно ничего неприятного тебе. Но не могу не видеть, что через несколько времени...» (70).

Так раскрывается еще одна сторона этой коллизии: Волгин горячо мечтает о могучей революционной грозе, сознавая, что для него лично и для его семьи она неизбежно принесет величайшие испытания и утраты. И чем больше он успеет сделать для этого, чем значительнее будет влияние его на общество, тем скорее и неизбежнее грозят эти испытания его близким.

Следующий этап сюжетного действия выводит на арену представителей либерального лагеря, с тем чтобы со всей ясностью обнаружить перед читателем противоположность взглядов и характеров либералов и демократов уже не в частном быту, но в общественной сфере. Чернышевский раскрывает противоположность их взглядов на положение русского общества, на задачи и возможности раскрепощения народа.

В разговорах с Нивельзиным Волгин высмеивает либеральное фразерство Рязанцева и компании, подчеркивая, что оно способно принести только вред русскому обществу, потому что внушает ложные надежды и сбивает с толку людей. Он разъясняет Нивельзину, что нельзя переходить к революционному действию, пока общество не готово к нему, пока нет массового революционного движения. Причины поражения революции 1848 года во Франции именно в том, что массы народа не были подготовлены к сознательному осуществлению революционных задач: «Возьмите вы наш вчерашний разговор о 1848 годе. Как я бранил французских демократов за то, что они сочинили февральскую революцию, когда общество еще не было приготовлено поддерживать их идеи. Так-то оно, так; разумеется, вышла мерзость» (106). Без сознательного участия широчайших масс трудового народа невозможны никакие серьезные и глубокие преобразования. Поэтому и в России нельзя ожидать ничего, кроме мерзости, от «освобождения», проводимого реакционным самодержавием. «Так вот оно и у нас. Толкуют: „Освободим крестьян“. Где силы на такое дело? — Еще нет сил. Нелепо приниматься за дело, когда нет сил на него. А видите, к чему идет: станут освобождать. Что выйдет? —

Сам судите, что выходит, когда берешься за дело, которого не можешь сделать. Естественно, что испортишь дело, выйдет мерзость» (106).

С четвертой главы романа в сюжетное действие вступает новое лицо — Болеслав Иванович Соколовский, в котором отражены черты друга Чернышевского — польского революционера Э. Сераковского, героя восстания 1863 года. Он находится под сильнейшим влиянием либеральных иллюзий, носителю с проектом положения об отмене телесных наказаний в армии, включается в ту суетливую и бесплодную деятельность, которую заняты Рязанцев и его компания. Но по силе и энергии характера, по темпераменту политического борца, агитатора и организатора, по пламенной преданности интересам народа Соколовский с самого начала оказывается на три головы выше всех либеральных болтунов.

Такой человек не может долго оставаться в плену либеральных иллюзий, они чужды самому существу его характера. Но даже и ему недостаточно теоретически разьяснить его ошибки. Соколовский — практик, и только на практическом опыте борьбы он может и должен убедиться в фальшивости либералов и либеральных идей. Поэтому Волгин отказывается и от общения с Соколовским, не хочет спорить с ним, разьяснять ему свои взгляды на крестьянский вопрос. «Он и не похож на нашу дрянь, но в таком же одурении, как они» (141), — резюмирует Волгин свои впечатления от первой встречи с Соколовским. После целого ряда разочарований Соколовский увлекся новым проектом — выступить с адресом от лица русской общественности, и опять на личном опыте убеждается, что либералы «умеют только вешать носы и хныкать» (187), что он не найдет сочувствия в их среде.

Только «тогда Волгин пошел дальше» (187) и попытался впервые объяснить ему, почему и адрес не нужен, как не нужны вообще правительственные реформы, выгодные только помещикам. В этом разговоре Волгина с Соколовским с исключительной ясностью и силой раскрывается подлинная классовая природа либеральных надежд и «освободительных» планов самодержавия. В. И. Ленин в работе «Что такое „друзья народа“ и как они воюют против социал-демократов?» полностью цитирует и подробно комментирует этот разговор, как классическое выражение революционно-демократической позиции Чернышевского в крестьянском вопросе: «... Волгин (в уста которого Чернышевский вкладывает свои мысли) говорит:

„Пусть дело освобождения крестьян будет передано в руки помещичьей партии. Разница не велика“, и на замечание собеседника, что, напротив, разница колоссальная, так как помещичья партия против наделения крестьян землей, он решительно отвечает:

„Нет, не колоссальная, а ничтожная. Была бы колоссальная, если бы крестьяне получили землю без выкупа. Взять у человека вещь или оставить ее человеку — разница, но взять с него плату за нее — все равно. План помещичьей партии разнится от плана прогрессистов только тем, что проще, короче. Поэтому он даже лучше. Меньше проволочек, вероятно, меньше и обременения для крестьян. У кого из крестьян есть деньги, тот купит себе землю. У кого их нет — так нечего и обязывать покупать ее. Это будет только разорять их. Выкуп — та же покупка“».³⁸

В. И. Ленин видит в этих суждениях Волгина свидетельство гениальности Чернышевского, понимавшего, «что существование правительства, прикрывающего наши антагонистические общественные отношения, является страшным злом, особенно ухудшающим положение трудящихся».³⁹

³⁸ В. И. Ленин, Сочинения, т. 1, стр. 263.

³⁹ Там же, стр. 263—264.

Волгин заявляет Соколовскому: «Если сказать правду, лучше пусть будут освобождены без земли». В. И. Ленин разъясняет это положение следующим образом: «То есть если так сильны у нас крепостники-помещики, пусть лучше выступают они открыто, прямо и договаривают до конца, чем прятать эти же крепостнические интересы под компромиссами лицемерного абсолютного правительства».⁴⁰

По словам В. И. Ленина, Чернышевский «протестовал, проклиная реформу, желая ей неуспеха, желая, чтобы... получился крах, который бы вывел Россию на дорогу открытой борьбы классов».⁴¹ Такова позиция последовательного демократа и революционера, таков идейный смысл событий, изображенных в «Прологе пролога».

Когда все общественные силы достаточно полно обрисованы перед читателем, Чернышевский сталкивает их в прямом политическом действии в картине банкета, созданного по поводу выхода царских рескриптов. Это составляет кульминацию сюжета.

Неожиданно для Савелова и либералов, уже считавших, что «дело свободы» окончательно проиграно, Чаплин получил отставку, и рескрипт был подписан царем. Чернышевский подчеркивает, таким образом, что правительство встало на путь реформ вовсе не благодаря деятельности прогрессистов, не вследствие интриг Савелова, а «по общественной необходимости». Правительство встало на путь фальшивого и лицемерного «освобождения» крестьян сверху для того, чтобы предотвратить действительное их освобождение снизу. Но либералы приписывают себе честь «победы»: «Они задрали носы и пошли по Петербургу победителями, завоевателями» (189).

Соколовский все еще не освободился от власти либеральных надежд и предлагает Илатонцеву созвать провинциальных помещиков, чтобы, взяв их на испуг, использовать их растерянность, вызванную рескриптом, и вырвать от них подписи, обеспечивающие более выгодные для крестьян условия выкупа. Но либерал Рязанцев приглашает на обед правительство чиновника-реформиста Савелова, и тот со всей определенностью разъясняет помещикам, что реформа будет проводиться в интересах помещиков и руками помещиков, что крестьяне отданы правительством им на разграбление.

Обед у Илатонцева приводит к результатам, прямо противоположным тем целям, для которых он был затеян. Так раскрывается предательская роль либералов, прикрывающих цветистыми фразами реакционную политику самодержавия.

Только теперь Соколовский на опыте убеждается в том, что на основе правительственных постановлений, опираясь на либеральных прогрессистов, ничего невозможно сделать в интересах народа.

Сцена обеда у Илатонцева является кульминацией сюжета не только потому, что здесь окончательно выясняется характер реформы и определяется развязка события, стоящего в центре сюжета, но и потому, что единство лагеря крепостников, правительства и либералов становится тут очевидным. В этой сцене непримиримость противоречий между помещиками и крестьянами, между либералами-прогрессистами и революционерами-демократами достигает наивысшей силы. Лагерю реакции одиноко противостоит здесь революционер-демократ Волгин. Он выступает как представитель мнений, «врожденных русскому народу, народу мужиков, не понимающих ничего, кроме полного мужицкого равенства» (195). Он уверен в том, что после действительного раскрепощения народа, после уничтожения помещичьего землевладения и крепостной кабалы Россия

⁴⁰ Там же, стр. 264.

⁴¹ Там же.

двинулась бы вперед семимильными шагами. Но для этого необходимо, чтобы «освобождение было полное и мгновенное, по мыслям народа...» (197), а такое освобождение возможно только силами самого народа. Глубокий трагизм положения Волгина заключается в понимании того, что полицейско-самодержавная власть сильна и крепка пассивностью, покорностью масс, их неспособностью к организованному революционному действию: «Жалкая нация, жалкая нация! — Нация рабов, — снизу доверху, все сплошь рабы... — думал он, и хмурил брови» (197).

В статье «О национальной гордости великороссов» В. И. Ленин разъяснил подлинный смысл этих чувств и размышлений Волгина: «Мы помним, как полвека тому назад великорусский демократ Чернышевский, отдавая свою жизнь делу революции, сказал: „жалкая нация, нация рабов, сверху донизу — все рабы“. Откровенные и прикровенные рабы — великороссы (рабы по отношению к царской монархии) не любят вспоминать об этих словах. А, по-нашему, это были слова настоящей любви к родине, любви, тоскующей вследствие отсутствия революционности в массах великорусского населения».⁴²

Чернышевский с мастерством подлинного реалиста раскрывает в сюжете первой части — «Пролог пролога» — глубочайшие социальные противоречия эпохи падения крепостного права, показав антинародный характер политики самодержавия, истинные причины, принудившие его к освобождению крестьян, и борьбу основных политических партий по крестьянскому вопросу.

4

Разоблачение антинародного, грабительского характера реформы, составляющее одну из главных идейных задач «Пролога», и характер сюжета, построенного на столкновении противоборствующих политических сил, естественно связаны с усилением элементов сатиры по сравнению с романом «Что делать?». Главным объектом сатирического изображения является здесь либерализм во всех его оттенках и проявлениях. Открытая крепостническая реакция, в течение ряда лет служившая предметом русской художественной сатиры, после Грибоедова и Пушкина, Лермонтова и Гоголя была уже достаточно дискредитирована в общественном мнении. Поэтому революционно-демократические писатели Щедрин и Чернышевский особое и преимущественное внимание уделяли сатирическому разоблачению помещичьей политики, замаскированной реформистскими прожектами и либерально-прогрессивской фразеологией.

В «Прологе пролога» сатирически изображены все основные типы тогдашнего российского либерализма. Правительственные чиновники-реформаторы (граф Чаплин, Петр Степанович, Савелов), представители «профессорского» либерального краснбайства и словоблудия (Рязанцев), наконец, носители либеральных иллюзий как выражения незрелости всего русского общества (Нивельзин, Соколовский) показаны в «Прологе» не только в полном соответствии с их действительной социально-политической природой, во всем богатстве психологических, моральных и идейно-теоретических различий, во всем многообразии типов и индивидуальных характеров, но и в их взаимодействии, так, чтобы ясно было и направление развития каждого из этих типов.

В. И. Ленин писал: «Либералов 60-х годов Чернышевский назвал „болгунами, хвастунами и дурачьем“, ибо он ясно видел их боязнь перед революцией, их бесхарактерность и холопство перед властью имущими».⁴³

⁴² Там же, т. 21, стр. 85.

⁴³ Там же, т. 17, стр. 97.

Исследователи справедливо указывают, что прототипом образа Рязанцева являлся либерал Кавелин.⁴⁴ Это несколько не противоречит тому, что этот сатирический образ глубоко типичен. Чернышевский в «Эстетических отношениях искусства к действительности» писал, что художественный портрет отдельного человека может быть художественным типом, когда «оригинал уже имеет общее значение в своей индивидуальности; надобно только — и в этом состоит одно из качеств поэтического гения — уметь понимать сущность характера в действительном человеке, смотреть на него проницательными глазами» (II, 66). В. И. Ленин, говоря о двух наметившихся в русской общественной жизни еще в 1861 году главных тенденциях — либеральной и демократической, обозначает их именами «Кавелина, с одной стороны, и Чернышевского, с другой».⁴⁵ Они-то и являются прямыми прототипами двух противостоящих в романе образов — Рязанцева и Волгина.

Образ Рязанцева построен на комическом противоречии между солидной и обаятельной внешностью и внутренним ничтожеством, скудоумием и дряблостью характера, между фразеологией и реальным поведением, между тем, за что он выдает себя, и тем, чем он на самом деле является. Комические притязания неумного и бесхарактерного человека подчеркнуты в портрете Рязанцева, в его манере держаться и говорить, в объективном значении всего его поведения. Он весь проникнут самодовольством и пустой восторженностью, по-маниловски одинаково обращенной то на Волгина, то на его антагониста Савелова. Узнав, что Волгин — первый человек, с которым разговаривал Нивельзин после возвращения из-за границы, «Рязанцев был сражен. Но в тот же миг на лице его выразилось понимание, довольство и с тем вместе уважение, близкое даже к благоговению» (78). Рязанцев говорит с Волгиной о воображаемой цели поездки Нивельзина в Лондон, «лукаво приморгнув», «плутовски прищуривая глаза», «потирая руки от удовольствия».

Между тем, приписывая поездке Нивельзина конспиративный смысл и болтая об этом с кем попало, он становится опасным, так как ставит Волгина под удар царской охранки. За маниловской восторженностью объективно скрывается роль предателя народных интересов: ведь это именно он пригласил Савелова на обед к Илатонцеву и тем самым обрек на неудачу хитроумный план Соколовского.

В образе Савелова обрисован тип правительственного либерала-карьериста, бездушного чиновника самодержавно-бюрократического государства, вынужденного «по общественной необходимости» пойти на отмену крепостного права. Различие Рязанцева и Савелова определяет и различие приемов их сатирического изобличения. Рязанцев рисуется по преимуществу смешным и ничтожным; Савелов не только смешон, но и отвратителен, ибо за ним скрывается реальная сила самодержавного государства. Не безволие и дряблость прекрасодушного болтуна, а вполне продуманная воля обнаруживается в его поведении, не пустое фразерство и недомыслие, а сознательное лицемерие. Чернышевский писал: «Злое... перестает быть смешным, несмотря на все свое безобразие»: вредя другим, человек «делается презренным или отвратительным и опять перестает быть смешон» (II, 187). В той мере, в какой Савелов может наносить вред обществу, он отвратителен, но не смешон.

«Но в человеке часто бывает только претензия быть злым, между тем как слабость сил, ничтожность характера не дают ему возможности быть

⁴⁴ См.: А. П. Скафтымов. Исторические пояснения к персонажам романа. В кн.: Н. Г. Чернышевский. Пролог. Изд. «Academia», Л., 1936, стр. 479—533 (там же указаны прототипы и других героев романа).

⁴⁵ В. И. Ленин, Сочинения, т. 17, стр. 88.

серьезно злым» (II, 187). Претензии Савелова на власть и влияние в государственной жизни превышают реальные силы его характера. Ведь он только осуществляет «общественную необходимость», которая выдвинула его к власти, и осуществляет лишь в той мере и в той форме, которую диктуют интересы крепостников. Савелов ли или Петр Степанович, или даже Чаплин будут осуществлять реформу — от этого дело нисколько не изменится. Поэтому Савелов не только отвратителен, но и смешон в своем бесплодном интриганстве.

Эту смесь смешного и отвратительного в моральном облике и поведении Савелова Чернышевский раскрывает сначала в быту — в отношениях его с женой, затем в нескольких характерных штрихах его биографии и только в конце романа в непосредственном политическом действии. При этом оказывается, что в области быта и личной морали он обнаруживает все основные черты, определяющие также и его гражданскую, общественно-политическую физиономию. Выслеживая жену, чтобы завладеть уликами против нее и добиться покорного служения его карьеристским интригам, или добываясь, чтобы Чаплин подписал подготовленный им рескрипт, он действует совершенно одинаковыми средствами и под влиянием одних и тех же низменных побуждений бездушного карьериста.

В образе Савелова Чернышевский подчеркивает относительную самостоятельность самодержавно-бюрократического государства по отношению к классу, интересы которого оно охраняет. По словам Волгина, «Савелов — интригант, который заботится и о ваших (помещичьих, — *Ред.*) головах столько же, сколько о благосостоянии народа» (205). С другой стороны, в образе Савелова раскрыта еще одна из сквозных идей романа — мысль о неразрывном единстве человеческого и гражданского, личного и общественного в облике каждого человека. Каждый, кто верит в «честный» образ мыслей Савелова, ставит себя в глупое и смешное положение. Так смешон Нивельзин, утверждая, что в личной жизни Савелов бездушный и подлый человек, но зато как реформатор «он безусловно честен». Смешон и Соколовский, когда видит в Савелове «дельного реформатора». В обоих случаях — это проявление либеральных иллюзий. В том-то и заключается серьезная опасность либерального лицемерия, что оно еще способно вводить в заблуждение общественное мнение. Только на горьком опыте ошибок и разочарований такие люди, как Нивельзин и в особенности Соколовский, постепенно высвобождаются из-под власти либеральных иллюзий, и только тогда они могут встать на путь серьезной и плодотворной общественной деятельности. Общественная ценность человека, нравственного достоинства характеров подчеркнута Чернышевским как в отрицательных, так и в положительных образах романа. Более того, нравственное достоинство человеческого характера, уровень его духовного развития, единство слова и дела, мысли и действительного поведения в конечном счете определяют направление развития и роль человека в общественной жизни. Поэтому Соколовский и даже Нивельзин, несмотря на все свои ошибки и ложные представления, вызывают интерес и внимание Волгина, как люди, которые станут полезны обществу в будущем. Наоборот, внутреннее содержание характеров Рязанцева, Савелова, Чаплина предопределяет их эволюцию в сторону все более и более открытой политической реакции.

В этой связи особенно интересен ярко сатирический образ Чаплина, прототипом которого является знаменитый граф Муравьев-вешатель, впоследствии один из наиболее жестоких палачей освободительного движения. Только либеральные дурачки, вроде Рязанцева, или лицемерные интриганы, как Савелов, могут называть Чаплина «единственным решительным партизаном либеральных принципов освобождения» (184).

В том, что человек этого склада хоть и ненадолго выступает в роли «реформатора», особенно ярко сказывается принудительный характер реформы «сверху».

Чаплин в отличие от Савелова не прячет свой сущности, а, наоборот, нагло выставляет напоказ все свое безобразие. Не случайно по манере сатирического изображения этот образ ближе всех к гоголевским сатирическим образам. Чаплин — прямое воплощение отжившего и умирающего порядка, еще претендующего на влияние и господство в жизни, еще не сознающего своей исторической обреченности. Он представляет в романе крепостническую реакцию в ее, так сказать, натуральном виде, без всяких прикрас. Чернышевский использует самые простые формы комизма, соответствующие примитивности и грубости самого объекта изображения, в первую очередь фарс. «Комическое называется фарсом, когда ограничивается одними внешними действиями и одним наружным безобразием. К этому роду комического относятся длинные носы, толстые животы, долговязые ноги и т. п.; к нему же относятся все неловкости, всякая неуклюжесть; например, нелепая, неловкая походка, смешные приемы и привычки» (II, 187).

Приемами фарса Чернышевский создает портрет Чаплина, пластически выражающий его скотоподобную сущность: «... в двери ввалила низенькая, еще вовсе не пожилая человекоподобная масса.

«Ввалила, — потому что она не шла, а валила, высоко подымая колени и откидывая их вбок, хлопотливо работая и руками, оттопырившимися далеко от корпуса, будто подмышками было положено по арбузу, ворочаясь всем корпусом, с выпятившимся животом, ворочаясь и головою с отвислыми брылами до плеч, с полуоткрытым, слюнявым ртом, поочередно суживавшимся и расширявшимся при каждом взрыве сопа и храпа, с оловянными, заплывшими салом крошечными глазками... Без малейшего сомнения, это был переодетый мясник: по лицу нельзя было не угадать. Не то, чтобы оно имело выражение кровожадности или хотя жестокости; но оно не имело никакого человеческого выражения, — ни даже идиотского, потому что и на лице идиота есть какой-нибудь, хоть очень слабый и искаженный, отпечаток человеческого смысла; а на этом лице было полнейшее бессмыслие, — коровье бессмыслие» (167).

В манерах Чаплина, в его отношении к еде, к женщине, к окружающим и подчиненным проявляется то же полное одичание, полное отчуждение от каких бы то ни было элементов культуры и навыков человеческого общежития — черты, более всего поддающиеся художественной передаче средствами фарса.

Чаплин лишен внутреннего комизма, потому что он слишком груб, элементарен и даже не претендует казаться чем-либо иным. Комизм заключается в его положении, в том, что он имеет власть над людьми, что перед ним трепещут осыпанные звездами сановники, обладающие немалым весом и властью. Когда Чаплин ввалился в квартиру Савелова, «созвездия вздрогнули и окаменели» «от изумления и благоговения» (166). Савелов убежден, что от прихоти Чаплина целиком зависит и его карьера, и судьба рескрипта об отмене крепостного права.

Комизм положения еще более углубляется, когда обнаруживается, что всемогущество Чаплина — всего лишь призрак, что никакой властью он уже не обладает, потому что не способен ее удерживать; выясняется, что даже реакционное русское самодержавие не может больше опираться на Чаплиных, и он оказывается выброшенным из государственно-бюрократической машины. Все планы и интриги, которые были обращены на Чаплина, весь трепет и раболепие, вызванные им, в сущности относились к пустому месту, к «выходцу с того света», к призраку, который рассыпался от собственного ничтожества и бессилия. Вопль либералов

по поводу того, что «Чаплин изменил делу свободы» (184), воспринимается как злой сарказм, как беспощадная ирония, направленная уже против либерального пустомыслия. Луначарский справедливо утверждал, что «типическая, глубоко реалистическая во всех своих компонентах, достойная Щедрина карикатура графа Чаплина» — одно из лучших достижений русской политической сатиры.⁴⁶

5

Важнейшая особенность стиля романа «Пролог» — широкое использование многообразия форм комического. Все оттенки комизма, от фарса и карикатуры до трагической иронии и тончайшего юмора, вся богатейшая «палитра смеха» служат здесь художественному проникновению в сущность явлений, рождая точность их эстетической оценки. Это относится не только к отрицательным, сатирическим образам романа, но и к его положительным героям. Разнообразные оттенки юмора и иронии становятся средством пластического раскрытия внутреннего мира, сложной диалектики интеллектуальной и душевной жизни.

В этом отношении «Пролог» — серьезный шаг вперед в развитии реалистического мастерства романиста по сравнению с «Что делать?». Образы Волгина и Левицкого совершенно свободны от тех элементов рационализма, рассудочности и схематизма, которых не лишены образы Лопухова, Кирсанова и даже отчасти Рахметова. В этом более живом и глубоком воспроизведении психологического содержания характеров немалая роль принадлежит юмору. Он выступает и как средство авторской характеристики, и как собственное внутреннее качество душевного облика Волгина и Левицкого.

Характерно, что все отрицательные герои в романе лишены чувства юмора. Ни Савелов, ни Рязанцев, ни тем более Чаплин совершенно не чувствуют смешного положения, в которое себя ставят, комических сторон характера в других или в самих себе. Это связано с отсутствием у них нравственной чистоты, с неразвитостью и грубостью душевной организации. Недостаток юмора является существенным недостатком даже и в хороших людях. Так, у Соколовского это связано с недостаточной проницательностью, с неумением разбираться в сущности человеческих характеров, видеть за позой и фразой их действительную природу.

Волгин, Лидия Васильевна, Левицкий в высшей степени одарены способностью юмористического отношения к людям и к самим себе. Чувство юмора помогает Волгину безошибочно разбираться в людях и обстоятельствах, ясно видеть все смешное, слабое и глупое в них, видеть комическое расхождение между словом и делом. Эта проницательность проявляется в первую очередь в области политических оценок и отношений. Волгин смеется над глупостью и трусостью либералов, с презрительной насмешкой говорит о вздоре, которым набиты их головы. Он смеется и над Соколовским, но здесь сдерживает свою насмешливость, ибо она направлена не против сущности характера Соколовского, а только против тех либеральных проектов, которыми тот занят. Шутки Волгина иногда выступают как способ уклониться от прямого и откровенного суждения, когда он считает нецелесообразным для дела раскрывать свои истинные взгляды перед собеседником. Это — привычка опытного конспиратора скрывать истину от непосвященных: «Хитрый человек был не только чрезвычайный хитрец, но и великий мастер шутить. Уместны ли шутки или неуместны, умны или глупы, это выходило как случится; его забота была только то, чтоб выходило, по его мнению, шутливо» (12).

⁴⁶ А. Луначарский. Русская литература, стр. 196.

Особенно важно, что юмор Волгина обращен не только на других, но и на себя самого. В статье «Возвышенное и комическое» Чернышевский рассматривает склонность к юмору над самим собою как свойство «возвышенного характера»: «... человек, наклонный к юмору, представляется сам себе смесью нравственного величия и нравственной мелочности, слабости, представляется себе обезображенным всякого рода недостатками. Но он понимает, что корень его слабостей в том же самом, в чем корень всего возвышенного, благородного и прекрасного в нем, что его недостатки необходимо связаны со всею его личностью. Он, предположим, недоволен своей трусостью, но трусость необходимо связана с его предусмотрительностью (не думать о беде может только тот, кто не видит ее)... Предположим, что он недоволен своей вспыльчивостью, опрометчивостью, но он видит, что вспыльчивость только следствие впечатлительности и живости. Потому, оскорбляясь своими слабостями, смешными и жалкими сторонами своего характера, своей наружности, своего положения в обществе, он в то же время любит их» (II, 189).

Волгин горько шутит над своим положением в жизни, над невозможностью встать на путь прямого революционного действия, хотя только этот путь он считает настоящим решением всех противоречий, единственно достойной, отвечающей его жизненному идеалу, формой деятельности: «Мы с Болеславом Ивановичем забавны; почему? — Потому что оба ждем бури в болоте; болото всегда спокойно; буря может быть повсюду кругом, оно всегда спокойно» (151). Его ирония по поводу своей журнальной деятельности, своего влияния на общество имеет источником глубокую неудовлетворенность своим положением, исторической ограниченностью возможностей и форм революционной работы. Волгин смеется над теми особенностями своего характера, которые рождены положением человека, рвущегося к практической деятельности, но вынужденного ограничиваться пропагандой своих идей; смеется над чертами «кабинетного ученого», не умеющего свободно держаться в обществе, неловкого в обращении с людьми; смеется над своей вынужденной осторожностью, которую называет робостью и трусостью или мнительностью. «У меня характер мнительный, робкий... Я трус» (70), — заявляет он.

Наклонность к юмору свойственна также и Лидии Васильевне и Левицкому, она выступает как типическая, общая черта внутреннего облика положительных героев романа «Пролог».

В Левицком Чернышевский подчеркивает ту же способность юмористически относиться к своим неудачам. Но у Левицкого эта черта характера только еще вырабатывается, его юмор не носит еще такого всеобъемлющего характера и выражается почти исключительно в форме иронии над собой, над окружающими обстоятельствами.

Склонность к юмору в характерах Волгина и Левицкого выступает как важнейшее качество, как выражение душевного мужества и стойкости в очень сложных и вовсе не радостных обстоятельствах и одновременно как свойство, помогающее им не отрываться от жизни, когда высокие мысли и чувства увлекают слишком далеко от действительного положения вещей. Юмор становится в их внутренней жизни *чувством реальности*, средством постоянной самопроверки. В этом смысле особенно интересна вторая, незавершенная часть «Пролога» — «Дневник Левицкого».

6

«Дневник Левицкого» связан с «Прологом пролога» единством общего идейного замысла, времени, главных положительных героев. «Дневник» начинается с последних чисел мая 1857 года, т. е. через месяц после первой, случайной встречи Левицкого с Волгиным, изображенной в первой

сцене «Пролога пролога», и обрывается на августовских записях. О том, каким временем думал закончить автор вторую часть «Пролога», судить трудно, можно однако предположить, что завершение «Дневника Левицкого» должно было непосредственно продолжить во времени события, отраженные в финале «Пролога пролога», и дать развязку тем конфликтам и событиям, которые в первой части романа даны только намеками. По-видимому, не случайно развязка «Пролога пролога» возвращает читателя к вопросу собирания сил революционно мыслящей демократической интеллигенции, как дела единственно достойного и неизмеримо более важного, чем участие в политических интригах либералов. Раздраженный подлостью либералов, расстроенный размышлениями о предстоящем «освобождении», Волгин обращается мыслью к Левицкому. Покинув скопище врагов, он отправляется к последнему и настойчиво зовет с собой Соколовского. Собираение сил революционной демократии, воспитание кадров революционных деятелей теперь главная, самая важная задача Волгина. Таков идейный смысл развязки «Пролога пролога».

С этой точки зрения судьба Левицкого, невыясненные вопросы о том, что же с ним произошло у Илатонцевых, почему он столь спешно и таинственно уехал от них один, где и чем был занят, пока не появился в Петербурге, почему заболел, — оказываются в глазах Волгина более важными и интересными, чем дальнейший ход банкета и всей либерально-реформистской суеты вообще. В недописанной или, может быть, утерянной части «Дневника Левицкого» читатель должен был найти ответ на все эти вопросы.

В сюжетном отношении «Дневник Левицкого» вполне самостоятелен. Основу его составляет история становления личности совсем еще молодого героя, первые шаги его практической деятельности, первые столкновения с реальной жизнью: Левицкий только что окончил институт и должен определить свое место в жизни и круг занятий. Чернышевский ставит тему формирования характера передового человека в «Прологе» иначе, чем в романе «Что делать?». Он не излагает биографии своего героя, не показывает, *как* он пришел к передовым идеям, какие обстоятельства привели его на позиции революционного демократизма. В этом отношении Левицкий вступает в роман человеком уже вполне сложившимся. Недаром Волгин видит в нем своего единственного настоящего единомышленника. В «Дневнике Левицкого» Чернышевский решает другую задачу: ему важно проследить, *как* человек этого склада выдерживает столкновения с жизнью, как он развивается и обогащается в этих столкновениях. Этот процесс внутренней интеллектуальной и душевной работы и составляет сюжетное содержание второй части «Пролога».

Форма пятимного дневника, непосредственно отражающего процессы внутренней жизни героя, наиболее соответствует такой постановке задачи. Сюжетное действие в этой части романа движет противоречие между высокими стремлениями и принципами Левицкого и теми людьми и обстоятельствами, к которым он пытается прилагать эти принципы и стремления. Уже в первом эпизоде «Дневника», в столкновении Левицкого с товарищами по институту, которых он считал своими друзьями и единомышленниками и которые, за одним лишь исключением (Лиаконский), поверили первой же нелепой клевете, распушенной институтским начальством против слишком беспокойного выпускника, раскрывается основная глубоко драматическая коллизия, перед которой жизнь ставит человека передовых убеждений. Это та же коллизия, которая была уже намечена в образе Волгина; здесь она раскрывается изнутри, со стороны ее психологической сложности и драматизма.

Левицкий очень тяжело, испытывая глубокое душевное потрясение, переживает первое разочарование в друзьях, потому что за частным, лично пережитым фактом он обнаруживает общую закономерность: незрелость, незрелость сознания массы хороших людей, угнетенных несправедливым, реакционным общественным порядком. История с однокурсниками ставит основную проблему «Дневника Левицкого»: как на практике следует разрешать противоречие между правильной, но отвлеченной теорией и повседневной жизнью, основанной на уродливых обстоятельствах, враждебных интересам человеческой личности и народа.

Почти одновременно то же противоречие проявляется и в истории любовных отношений Левицкого с Анютой.

Основной сюжетный конфликт, раскрытый в дружеских и любовных отношениях, вслед за тем обнаруживается и в области общественных связей. Третий момент в развитии сюжета составляет знакомство и сближение Левицкого с Волгиным. В разговорах с Левицким Волгин откровенен до конца, так как в нем видит «единственного человека, который правильно судит о положении нашего общества» (240).

Левицкий рвется к революционному действию, к активному участию в борьбе за благо народа и хочет, пока нет других возможностей, стать, подобно Волгину, журналистом. Но пропаганда революционно-демократических идей, по мнению Волгина, не может иметь решающего значения: ведь журнальная пропаганда обращена к «образованным классам», а не к массам трудящихся, обреченных крепостничеством на темноту и безграмотность. К тому же азиатская цензура и незрелость читающего общества ограничивают возможности этой пропаганды кругом вопросов, по существу второстепенных, исключают прямую постановку коренного вопроса — вопроса о помещичьем землевладении, о революционной ликвидации класса помещиков. Поэтому Волгин считает более целесообразным сберечь Левицкого от преследования царской охранки, пока «придет серьезное время». Он не берется предсказывать точные сроки, но твердо убежден в неизбежности революционной бури, в том, что она неотвратимо придет: «Как придет? — Как пришла маленькая передышка Крымской войны... так или иначе, придет серьезное время» (243—244).

Левицкий тоже исходит из мысли о долге перед родиной, из революционной целесообразности. Он считает, что в любой обстановке целесообразно действовать, а не сидеть сложа руки, выжидая благоприятной ситуации. Если пока нельзя поднять массы на практическую борьбу, надо активно вести борьбу идеологическую, как это делает сам Волгин. Если ее нельзя вести активно и прямо, надо прибегать к эзоповским формам пропаганды. Так раскрывается главное внутреннее содержание сюжетного конфликта: нельзя действовать и идти на риск, пока массы не готовы к революционному выступлению, иначе движение будет обезглавлено, и это приведет к поражению; но нельзя и не действовать, нельзя пассивно выжидать стихийного развития событий, потому что теория без дела мертва, потому что только в деле проверяются верность и прочность убеждений, выковываются силы для борьбы.

Трагическое противоречие, теоретически сформулированное Волгиным в «Прологе пролога», превращается в «Дневнике Левицкого» в сюжетную коллизию, центральную в этой части романа. Левицкий должен так или иначе разрешить для себя это противоречие.

Основная идея «Дневника Левицкого» дополняет идею «Пролога пролога»: если только массовая народная революция в состоянии разрешить и рано или поздно разрешит коренные социальные противоречия русской жизни, то пропаганда революционно-демократических идей, упорная и кропотливая, опасная и неблагодарная работа во имя грядущей революции — единственно достойная передового человека деятель-

ность, какой бы она ни казалась незначительной по сравнению с грандиозностью будущей революционной бури. При этом сделать что-либо полезное во имя революции можно только в том случае, если сочетать передовую теорию с самым трезвым учетом конкретно-исторической обстановки, с самым глубоким проникновением в сущность политических течений, идей, человеческих характеров, с умением подчинять все свое поведение революционной необходимости.

Эти идеи пронизывают весь роман, объединяя и связывая в единое художественное целое обе его части, самостоятельные в сюжетном отношении.

Начинающемуся идейному разброду в среде демократической интеллигенции 60-х и начала 70-х годов — теории «малых дел», романтике одиночек-террористов, политическому авантюризму анархистов-заговорщиков бакунинского (а впоследствии нечаевского) толка — Чернышевский противопоставил последовательный революционный демократизм, наиболее полно отражающий интересы широких трудящихся масс, притесняемых помещиками и разоряемых капиталистической эксплуатацией.

История бытовых, любовных, дружеских отношений Левицкого с окружающими его людьми таким же образом развивает и конкретизирует применительно к условиям затянувшегося общественного застоя этическую теорию Чернышевского, развернутую в «Что делать?». Здесь-то и выступает с особой силой чувство юмора, как одна из форм чувства реальности, помогая Левицкому внутренне побеждать душевные потрясения и разочарования в личных отношениях.

Легковерие друзей по институту Левицкий воспринимает как трагедию, как душевный крах — он хватается даже за пузырьек с морфием. Но затем находит в себе силу иронически оценить этот стихийный порыв потрясенного чувства и благодаря этому снова обретает мужество жить и бороться. «Измену» Аннушки, нашедшей себе более богатого содержателя и покровителя, он переживает тоже еще как серьезное потрясение: оно-то и заставило его на некоторое время уступить Волгину — уехать в деревню, отказавшись от немедленного участия в журнальной работе. В отношениях с Мерц, а затем с Настей способность проницательного отношения к окружающему, к себе самому предохраняет Левицкого от слишком тяжелых разочарований и оплошностей, способствует более ясному и трезвому пониманию характеров и ситуаций.

Ту же роль играет чувство юмора и в его общественно-практическом самоопределении. Слова Волгина о том, что «придет серьезное время» и тогда он, Левицкий, нужен будет народу, опьяняют Левицкого, но скоро он замечает и комические стороны того восторженного состояния, в какое привела его эта беседа: ведь он еще никак не подтвердил на практике ту высокую оценку, которую дает ему Волгин: «Не знаю, — записывает Левицкий в дневнике, — как мы с ним взглянем друг на друга без хохота. Трудно решить, кто из нас был смешнее: он ли, говоривший, что я обязан беречь себя для блага народа, потому что я такой человек и т. д., — или я, хоть и державший себя хладнокровно, но слушавший такие слова и возражавший: „Вы ошибаетесь, я не такая редкость и драгоценность“». Позволительно ли человеку в здравом уме слушать подобные вещи?

«... Нет, я еще более нелеп, нежели он! Подвергнуться такому головокружению!» (245).

Нужно сказать, что мастерство реалистического раскрытия общего через индивидуальное достигает в «Прологе» более высокого уровня, чем в «Что делать?». Чернышевский преодолевает в «Прологе» те элементы рационалистического схематизма, которые имелись в «Что делать?». Он отказывается от мысли, что условием семейного счастья является обя-

зательное совпадение индивидуальных склонностей характеров. Волгин так же малообщителен, так же склонен к замкнутости и сосредоточенному раздумью, как Лопухов. Лидия Васильевна, пожалуй, еще общительнее Веры Павловны, во всяком случае в ее характере общительность показана живее и рельефнее. Кроме того, в противоположность Волгину, она красива и ловка, обладает безупречным тактом в обращении с людьми любого круга, чрезвычайно наблюдательна в быту и т. д. Между тем это нисколько не мешает самому глубокому семейному согласию и взаимной любви: они счастливо дополняют друг друга в своем индивидуальном своеобразии.

Вообще черты индивидуального своеобразия личности уже не выступают здесь только как врожденные свойства «натуры», как нечто, не зависящее от общественных обстоятельств. Неповторимое индивидуальное своеобразие Волгина так тесно связано с его общественной позицией и конкретно-историческими обстоятельствами его деятельности, что и в личных отношениях сказываются особенности, привычки, навыки, выработанные в его общественной практике.

Социалистический роман до Чернышевского был преимущественно романом-утопией; он развешивал яркие фантастические картины будущего общества, но не показывал реальных путей исторического развития от настоящего к будущему, не смог связать социалистические идеалы с конкретной программой деятельности и реальным изображением современной действительности. Такую задачу впервые поставил Чернышевский в своих романах, уделив главное внимание изображению современных людей, которые своей работой, своим поведением в сфере общественной и личной жизни, своим духовным обликом приближают будущее. Эту особенность романов Чернышевского высоко ценил В. И. Ленин.

Широко известны слова Георгия Димитрова о том, что роман Чернышевского «Что делать?» оказал на него «необычайно глубокое, неотразимое влияние»: «... ни раньше, ни позже не было ни одного литературного произведения, которое так сильно повлияло бы на мое революционное воспитание, как роман Чернышевского. На протяжении месяцев я буквально жил с героями Чернышевского. Моим любимцем был в особенности Рахметов... Выдержка, которую я приобрел в дни своего участия в рабочем движении в Болгарии, выдержка до конца во время лейпцигского суда — все это несомненно имеет связь с художественным произведением Чернышевского, прочитанным мною в дни юности».⁴⁷

Не менее существенно было влияние романа Чернышевского на развитие художественной литературы в России и за рубежом. Уже в 1874 году роман «Что делать?» вышел во французском переводе. Исследователи указывают на заметное влияние его на творчество Золя.⁴⁸ В течение двадцати лет после первого французского издания роман «Что делать?» появился в итальянском, немецком, американском, шведском, голландском, венгерском изданиях. В конце 60-х и начале 70-х годов роман многократно переводился на языки славянских народов. В литературе этих стран влияние романа Чернышевского, может быть, наиболее явственно ощутимо. Это подтверждается как прямыми свидетельствами ряда выдающихся болгарских и сербских писателей, так и исследователями их творчества. Выдающийся болгарский поэт и деятель национально-освободительного движения Христо Ботев в юности испытал глубокое влияние Чернышевского. В период своего учения в Одессе (1863—1866) он, по свидетельству друзей, подражал в образе жизни и

⁴⁷ Г. М. Димитров. К молодому читателю (1935). В кн.: Г. М. Димитров, Избранные произведения, т. I, Госполитиздат, М., 1957, стр. 385—387.

⁴⁸ См.: М. П. Алексеев. Н. Г. Чернышевский в западноевропейских литературах. Сб. «Н. Г. Чернышевский», Изд. Ленинградского университета, 1941.

поведении своему любимому литературному герою — Рахметову. «Мне лично, — рассказывает один из товарищей поэта, — Ботев рассказывал содержание романа „Что делать?“, заставлял меня разыскать его хоть под землей, купить и прочесть. . . Чернышевский был одним из его любимых писателей».⁴⁹

Л. Каравелов, писавший на сербском и болгарском языках, познакомился с произведениями Чернышевского в годы своего учения в Москве (1857—1866), и это оказало глубокое влияние на его творчество. Направленная против социальной несправедливости и семейного деспотизма повесть Каравелова «Виновата ли судьба?» (1869) имеет даже фабульное сходство с «Что делать?». Герой этой повести, высказывая свои взгляды на роль выдающейся личности в истории, говорит: «Чернышевский, Белинский. . . все люди, посвятившие себя науке, знанию и труду, более святы, гораздо более симпатичны, чем все Платтагенеты, Бурбоны, Капетинги, Каролинги, Романовы; подобные люди принесли человечеству гораздо большую пользу, чем генералы и воеводы».⁵⁰

Восторженно отзывался о «Что делать?» сербский демократ-просветитель Светазар Маркович, называвший Чернышевского «гениальным писателем» новейшей социалистической школы и «великим учителем».⁵¹

Громадная роль Чернышевского в истории русского романа не исчерпывается тем, что он явился создателем жанра политического, публицистического романа, проникнутого поэзией мысли и пафосом активного преобразования действительности. Нарисовав в «Что делать?» и «Прологе» во весь рост реалистические образы русских революционеров, демократов, социалистов, Чернышевский сделал серьезный шаг вперед в решении проблемы положительного героя, неизмеримо расширил представления о возможностях духовного роста человека в общественно-преобразующей практике. Это определило глубочайшее влияние его романов как на жизнь, так и на дальнейшее развитие литературы.

«Все мы черпали из него и нравственную силу и веру в лучшее будущее»,⁵² — писал Г. В. Плеханов о романе «Что делать?». О влиянии романов Чернышевского на идейное и нравственное формирование следующих поколений передовой молодежи, на воспитание подлинных революционеров, действовавших на новом этапе освободительной борьбы, неоднократно говорил В. И. Ленин.

⁴⁹ Димитр Начев. Спомени. «Златора», 1926, год VII, кн. 5, стр. 217.

⁵⁰ Л. Каравелов, Сочинения, т. 8, 1888, стр. 194.

⁵¹ С. Маркович, Избранные сочинения, Госполитиздат, М., 1956, стр. 147, 822—824.

⁵² Г. В. Плеханов, Сочинения, т. V, ГИЗ, М., б. г., стр. 114.



РОМАН О «НОВЫХ ЛЮДЯХ»

1

В литературно-общественном движении 60—70-х годов возник своеобразный тип романа, основные черты которого получили наиболее яркое, глубокое и талантливое воплощение в «рассказах о новых людях» Н. Г. Чернышевского. Так определил великий русский революционер-демократ и утопический социалист свой роман «Что делать?».

Роман о «новых людях» имеет свои вполне определенные типологические приметы. В центре его — разночинец, человек демократических и социалистических убеждений, революционер, материалист и просветитель. Он занят общественной или научной деятельностью во имя счастья всех, он ищет единомышленников и опору в народе, создает новую среду. Но роман о «новых людях» изображает не только героя высшего типа. Важно было раскрыть и трудный процесс пробуждения социального самосознания рядового разночинца, формирования его общественного, идейного и морального облика. Необходимо было показать драматическую историю духовных исканий разночинца, его «хождений по мукам», особенно осознания им своей враждебности либерализму.

Так сложились две основные разновидности романа о «новых людях». В одном случае воспроизводилась во всех подробностях социальная биография разночинца. Она раскрывала историю его общественного и идейного роста. В другом случае главное свое внимание романист обращал на то общественное дело, которому служил его уже вполне сформировавшийся герой-разночинец, на ту среду, в которой он действовал. Очерк же биографический в такой разновидности романа отходил в предысторию, давался в форме отступления. Типологические признаки романа о «новых людях» проявлялись и в сюжетно-композиционном его построении, во всем его стиле. Биографический метод в трактовке образа разночинца предполагал широкое изображение его детства, школьных лет, воспроизведение непосредственных социально-бытовых и нравственных условий его жизни, истории формирования его общественного и духовного облика под воздействием разнообразных факторов. Эта романическая концепция включала и соответствующие характерные ситуации: конфликт с родной семьей, «война» со школьным начальством, встреча с передовым человеком, бегство в Петербург и т. д. Напротив, романисты, сосредоточившие свое внимание на деятельности самоопределившегося разночинца, широко включали в рамки романа изображение новой общественной среды его единомышленников, их отношений, их новых норм общечеловеческой и морали. Для этой разновидности рассматриваемого типа романа характерны и иные ситуации: открытое столкновение молодой России со старыми и темными силами, с либеральными деятелями, дискуссии о путях и средствах служения родине, любовь «новых людей», конкретная их деятельность.

Сказанное отнюдь не означает, что две охарактеризованные разновидности романа о «новых людях» существовали, так сказать, в чистом виде,

независимо друг от друга. Нет, они иногда взаимодействовали и даже сливались в одно целое. У Куцевского, например, в «Николае Негореве» даны в подробностях и история формирования передового разночинца, и его общественная борьба. Речь идет, следовательно, о господствующей тенденции, которая, однако, могла в практике литературного движения осложняться всякого рода отступлениями.

Жанровые особенности и стиль романа о «новых людях» также своеобразны и имеют некоторые общие черты. Роман о «новых людях» зачастую строился как совокупность более или менее самостоятельных повестей. Вобрал он в себя и очерк правов, быта, социальной среды. Сильные в этом романе и публицистические формы; в отдельных случаях роман превращался в трактат, в котором художественное воспроизведение жизни — лишь иллюстрация к идейным исканиям героя, к истории его деятельности и борьбы. Поэтому есть все основания назвать роман о «новых людях» романом преимущественно художественно-публицистическим. Его авторы воодушевлялись стремлением популяризировать новые идеи, убедить в их истинности и благотворности.

Обычно, отдавая должное идейному значению романов о «новых людях», историки литературы говорят в то же время о невысоком уровне художественно-публицистического мастерства их создателей и тем самым признают недостаточную талантливость романистов. Произведения последних, действительно, не всегда отличались совершенством, хотя среди них были и талантливые люди, настоящие мастера прозы (взять хотя бы Куцевского или Осиповича, не говоря уже о Слепцове). Но не с этой стороны вообще следует подходить к оценке романического искусства рассматриваемой плеяды беллетристов. Необходимо иметь в виду, что перед ними был совершенно новый предмет изображения и возникали новые творческие задачи. Как сделать предметом социально-психологического романа разночинца, выходца из низов, как воспроизвести историю его жизни, показать его революционное дело и все это слить с картинками характерной для него среды? Естественно, что необходимы были поиски новых способов и средств изображения столь необычного предмета романа. На этом пути исканий возможны были и просчеты. В этих неудачах и несовершенствах обнаруживалось плодотворное стремление к овладению новыми героями и новыми формами жизни, которые складывались в пореформенную эпоху, в условиях революционно-демократического движения.

Наконец, отметим, что роман о «новых людях» имел и свою своеобразную историю. Она определялась существенными сдвигами в русской жизни вообще, в революционно-освободительном движении в особенности. Роман о «новых людях» тематически и идейно связан прежде всего с революционной ситуацией 1859—1863 годов. Но в его истории отразился и последующий период крутого спада демократического движения, разброда и переоценки ценностей. Что нового внес этот период в концепцию романа о «новых людях» — вот один из коренных и слабо освещенных вопросов истории демократической прозы второй половины 60-х и начала 70-х годов. Период спада революционной волны породил отход от революционно-демократической и социалистической концепции образа «нового человека», внес в роман о разночинце либеральную тенденцию, тот скептицизм, который, собственно, вел к отказу от революционных надежд и открывал путь к ревизии революционно-демократического мировоззрения (романы Шеллера-Михайлова и Мордовцева). Однако крах революционных надежд не только вызвал горечь разочарований, но и заставил революционных демократов и социалистов-утопистов самокритически оценить свои программные убеждения, искать новое понимание революционера и общества, народного движения. В этом плане исключительно велико значение романа Чернышевского «Пролог». В трагически-мучительных раздумьях Волгина о револю-

ционных возможностях народа, как известно, тоже сказался глубочайший скепсис. Но последний имел совсем иной смысл, вел не к отказу от революционных убеждений, а к поискам новых оснований для этих убеждений, был «преддверием» той исторической эпохи, когда возникло движение самих масс. Совершенно очевидно, что все это должно было внести в романтическую систему Чернышевского новые черты. Романтизация революционера (в «Что делать?») сменялась в последнем романе Чернышевского более спокойным, самокритичным и ироническим освещением образа революционера. Скептицизм Слепцова (в «Трудном времени») и Благовещенского (в конце романа «Перед рассветом»), юмор и ирония Куцевского (в «Николае Негореве»), скорбные раздумья Оммулевского о трагической судьбе русского революционера (в романе «Шаг за шагом») также были симптомами поступательного развития революционно-демократической мысли.

У истоков романа о «новых людях» стоял Тургенев, автор «Накануне». Но своего героя Инсарова он «вывез» из Болгарии, писатель «недостаточно приблизил к нам этого героя даже просто как человека». ¹ Добролюбов в статье «Когда же придет настоящий день?» указывал на то, что внутренний мир Инсарова «не доступен нам; для нас закрыто, что он делает, что думает, чего надеется... Даже любовь его к Елене остается для нас не вполне раскрытою». ²

Передовой герой других тургеневских романов имеет черты Гамлета или Дон-Кихота, его судьба трагична, ему свойственна рефлексия, он порой ощущает себя лишним и слабым человеком, неспособным перейти от сомнений, раздумий и отрицания к делу. К тому же он далек и от народа, от трудовой народной жизни. Такой тип героя распутия не мог удовлетворить представителей революционно-демократического общественного и литературного движения. Революционер Николай Серно-Соловьевич в начале 1864 года писал, что новые условия русской жизни вырабатывают «большое количество личностей, страшных энергиею и непримиримостью убеждений. О таких личностях мы не имели понятия лет пять назад. Но уже в последние два-три года между самой юною молодежью стали проявляться характеры, перед силой которых самые крайние люди поколений, воспитанных в прошлое царствование, оказывались почти детьми». ³

Жизнь требовала перехода от героя рефлексии, от ненужного, слабого человека к герою дела, не знающего сомнений, характеризующегося практическим отношением к действительности, единством слов и дела, цельностью натуры, пропагандирующего новую жизнь, прокладывающего пути к ней, осуществляющего идеал разумной, счастливой жизни. Обстановка первого демократического подъема 1859—1863 годов вызвала к жизни такого героя. Но он появился в русской литературе не вдруг. Формирование принципов его художественного воспроизведения также имело длительную историю, начавшуюся еще в дореформенный период. Сложилось разные способы его художественного изображения. Возникли и различные идеологические истолкования «новых людей», разное понимание их психологического склада. Развернулась напряженная литературно-критическая полемика вокруг романа о «новых людях».

2

В «Накануне» и «Отцах и детях» отсутствует история духовного формирования героя-разночинца, история его воспитания и образования

¹ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. II, Гослитиздат, М., 1935, стр. 226.

² Там же, стр. 227.

³ Цит. по: Мих. Лемке. Очерки освободительного движения «шестидесятых годов». СПб., 1908, стр. 217.

в семье, в школе, в жизни. В тургеневском романе он появляется как вполне сложившийся человек. Это, конечно, в какой-то мере обедняло внутреннее содержание образа разночинца, вело к серьезным недочетам в его типизации и индивидуализации. У демократического читателя 60-х годов возникла естественная потребность узнать во всех подробностях, как и под влиянием каких обстоятельств складывалась духовная и общественная биография любимого им героя-разночинца. Тургеневские романы не отвечали на эти вопросы. Помяловский в повестях «Мещанское счастье» и «Молотов», а затем в незавершенном романе «Брат и сестра» осуществил дальнейшее совершенствование метода изображения разночинца и сделал попытку создать роман о передовом разночинце, о его жизненном пути и идейных исканиях («Брат и сестра»). Поэтому у истоков романа о «новых людях» стоит не только Тургенев, но и Помяловский.

Автор «Мещанского счастья» и «Молотова» обогатил русский роман аналитическим воспроизведением подробной истории формирования внутреннего мира разночинца. Помяловский создал оригинальную повесть-исследование. Большой его победой явилось изображение того, как проснулось и созрело плебейское самосознание Молотова. Этому подчинена и художественная структура повести «Мещанское счастье». Первая ее часть — эпоха иллюзий, душевного спокойствия, отрыва от реальной жизни; вторая — проснувшееся самосознание, озлобление и бунт, разрыв с иллюзиями, обращение к действительности, поиски своего независимого пути в жизни. Подобная ситуация характерна для романа о «новых людях», использована она и Марком Вовчком («Живая душа», 1868).

У Помяловского психологический анализ служит задачам раскрытия мучительных поисков Молотовым своей социальной позиции в жизни. Писателя очень беспокоят вопросы о том, чем-то будет Молотов, освободится ли он от иллюзий, какую дорогу он изберет, какую создаст для себя жизнь. Обеспокоен своей судьбой и Молотов. Анализ своего общественного предназначения составляет содержание внутренней жизни героя. И это содержание воплощается в форме исповеди Молотова перед самим собой (в повести «Мещанское счастье»), перед Касимовым и Надей (в повести «Молотов»). Исповедь героя полна горечи и жалоб на фатальность обстоятельств. Характерен и аналитический метод в воспроизведении этой исповеди. Здесь Помяловский опирается на лермонтовскую и тургеневскую традицию, но глубоко переосмысляет ее, ставит ее на службу иным задачам. История характера разночинца, крутые повороты в ней под воздействием конкретных условий — такова канва молотовской исповеди. Здесь психологический анализ органически сливается с изображением общественных отношений, становится социологическим.

В незавершенном романе «Брат и сестра» Помяловский расширяет сферу общественных обстоятельств. Сюжет романа развивается как переход Потесина, родившегося в небогатой помещицкой семье, из одной социально-моральной и культурной среды в другую. На этой основе художник показывает этапы его духовного роста. Писатель подчеркнул близость героя к народу (Потесин понимает и любит мужика, разделяет труд народа), показал общение его с семейством политического «преступника». Затем Потесин входит в аристократический круг, знакомится с фальшиво-либеральным семейством Торопецких, наконец опускается на самое дно жизни. Такой выход в широкую жизнь дает возможность художнику углубить, всесторонне развернуть историю внутреннего мира героя, объяснить источники его катастрофы.

Весь «механизм» повести Помяловского, а не только его метод изображения разночинца, противоположен структуре тургеневского романа, что хорошо чувствовали современники. Известно, что цементирующей основой тургеневского романа являются отношения между Рудиным и На-

талей, Лаврецким и Лизой, Инсаровым и Еленой. Эти отношения составляют перепетии романа, они выражаются в завязке, в ходе развития действия, в развязке. У Помяловского же любовная интрига становится побочной и второстепенной, она не влияет на поворотные моменты сюжета, цементирующим началом которого является социальный конфликт, демонстрирующий «отношения плебея к барству». Исследование этих отношений, уяснение того, какой «экономический национальный закон» действует в них, составляют основу сюжета повести Помяловского. Поэтому кульминация в «Мещанском счастье» отражает не историю любви Молотова и Ляночки, а социальные отношения. Молотов случайно подслушал разговор супругов Обросимовых о нем. Этот разговор открыл ему глаза на сущность его положения в доме помещика: с одной стороны, он — плебей, нанимающийся, а с другой — барин, покупающий труд плебея. Это открытие и явилось концом иллюзий, началом бурного перелома в самознании и жизни героя. И завершение повести также не связано с перипетиями любовных отношений, а подготовлено тем же открытием Молотова.

Художественный метод в изображении разночинца, созданный Помяловским, оказал плодотворное влияние на роман и повесть о «новых людях». В русле этого влияния оказались Н. А. Благовещенский и И. А. Куцевский. Первый из них в романе «Перед рассветом» (1865—1873) не ограничивается, однако, детализированным исследованием биографии разночинца Трепетова, его внутреннего мира, подробным изображением обстоятельств его жизни. Аналитический метод в художественном воспроизведении образа разночинца, тщательно и талантливо разработанный Помяловским, Н. А. Благовещенский обогащает. Индивидуальную историю жизни своего героя он сливает с широкой картиной исторических событий. Такой выход в общую жизнь России определенного исторического момента отсутствовал у Помяловского.

«Перед рассветом» — так Н. Благовещенский назвал свой роман. И в этом заголовке видно авторское понимание процесса жизни в годы первой революционной ситуации и наступившего затем спада демократического движения. Идея ожидаемого рассвета, завтрашнего дня одушевляет содержание романа и связывает его с мыслью статьи Добролюбова «Когда же придет настоящий день?». В соответствии с этим строятся сюжет и вся композиция задуманного романа. Он проникнут духом времени, в нем воспроизведены конкретные исторические вехи, пройденные Россией. Этот историзм становится принципом построения романа. Он должен был по первоначальному плану состоять из трех самостоятельных повестей, каждая из которых воспроизводит определенный исторический момент.⁴ В первой части («На погосте»)⁵ речь идет о времени, относящемся к моменту окончания Крымской войны, о периоде подготовки демократического подъема в стране. Вторую часть романа («В столице»)⁶ предполагалось посвятить периоду конца 50-х и начала 60-х годов, периоду первой революционной ситуации, а ненаписанное заключительное звено — «трудному времени», периоду разброда и шатаний в среде интеллигенции в годы начавшегося спада первого демократического подъема.⁷ Из этого следует, что эпоха подготовки революционной ситуации, ее кульминация и раз-

⁴ Благовещенским была завершена лишь первая повесть.

⁵ Опубликована в «Русском слове» за 1865 год (№№ 1, 2, 4).

⁶ Три первые главы повести были опубликованы в том же журнале за 1866 год (№ 1). С добавлением некоторых новых глав вторая часть романа была перепечатана в «Женском вестнике» (1867, № 4) под иным названием: «Невинные забавы. Из неоконченного романа». Дополнительные главы второй части появились затем в сборнике Н. А. Благовещенского «Повести и рассказы» (СПб., 1873).

⁷ Более подробно о Благовещенском и его романе см.: А. М. Шапигин. Роман Н. А. Благовещенского «Перед рассветом». «Ученые записки Ленинградского университета», вып. 19, № 171, 1954.

вязка должны были определить самое построение романа «Перед рассветом».

Определяет она и обрисовку образа Трепетова. В романе дана именно история духовных исканий и заблуждений, светлых надежд и горьких разочарований разночинца Трепетова, поставленного в типические обстоятельства 60-х годов. При этом следует подчеркнуть, что автор берет не выдающегося героя с необыкновенной биографией, а самого рядового и иногда слабого, подверженного колебаниям и отступлениям, массового представителя разночинцев. Избрание такого «массовидного» героя имело огромное значение в условиях 60-х годов, в эпоху пробуждения русского человека. Следовало показать это пробуждение в низах русского общества, в самых темных углах Российской империи.

Благовещенский показал исключительно трудный путь Трепетова к иной жизни. В повести Бажина «Степан Рулев» герою все легко дается, он не знает горечи разочарований и падения. К слову сказать, и в романе «Что делать?» Лопухов, Кирсанов, Вера Павловна, Катя Полозова сравнительно легко, почти без помех, устраивают свою хорошую, счастливую жизнь, успешно решают самые сложные вопросы, практически торжествуют над «допотопными людьми». В этом заключался определенный смысл. Здесь Чернышевский преследовал особую задачу. Он создавал программно-пропагандистский роман, которым стремился убедить читателей в том, что разумная жизнь при известных условиях доступна всем. Вполне объяснимо и желание Бажина освободить Степана Рулева от «хождений по мукам» — борьбы с теми обстоятельствами, которые стояли на его пути. Автор поставил перед собой цель нарисовать облик революционера и заставить поверить в него, пойти за ним. Благовещенский взял ординарного разночинца, выходца из темного угла России. Автор не мог его сделать революционером или хотя бы представителем «порядочных людей» нового поколения. В лирическом отступлении в первой части романа Благовещенский говорит, что «наш герой — вовсе не герой. Он просто хороший малый, с потребностями лучшей жизни и светлым лучом в голове, который освещает ему путь жизненный и заставляет энергично добиваться и искать того, чего ищут не все. Он один из тех немногих, которые, очнувшись среди тьмы глубокой, еще задолго до рассвета, напрягают все силы ума и энергии, чтобы не заснуть опять; но впотьмах им трудно действовать, и, выбиваясь из сил, в большинстве случаев они, к сожалению, приходят к плачевным результатам, к которым неминуемо должен прийти и наш герой. Несмотря на очень скромную деятельность таких людей, она не проходит без следа, и потому важно значение их в нашей жизни».⁸

Романист горячо верил, что из глуши, из темного царства «выдвигнутся наши лучшие деятели». Но как это произойдет, что встретит на своем пути герой-семинарист? Автор рассказал драматическую историю формирования самосознания разночинца, показал мучительный процесс становления его как личности, поиски им своего места в жизни, положительной деятельности на благо народа и России. В соответствии с этим Благовещенский избрал и метод изображения своего героя Николая Трепетова. Автор вник во все подробности обстоятельств его жизни и во все детали его внутреннего мира. Борьба Трепетова с обстоятельствами и с собственным распутьем дана в развитии, в сложных, противоречивых перипетиях. В этой борьбе он и одерживает победы, и терпит поражения, обнаруживает слабость, растерянность, «мертвящее отчаяние». Вместе с тем он освобождается от мучительных колебаний, принимает смелые и энергичные решения, вступает в активную борьбу

* «Русское слово», 1865, № 1, стр. 45—46.

с обстоятельствами, разрывает пути опеки, патриархальных обычаев, любви родных. Какая же сила заставляет Трепетова отказаться от обычной жизненной колеи и искать новый, неведомый ему путь? У Помяловского такой силой явилось бурное пробуждение социального самосознания Молотова. Благовещенский историю пробуждения личности изобразил с другой стороны. Он показал решающую роль в росте Трепетова передовых идей, науки, литературы. Именно духовные факторы определяют поворотные моменты в судьбе Николая и тем самым определяют крутые повороты в сюжете романа.

Во время пребывания в бурсе Николай сблизился с ссыльным Березиным, плебеем и кровным врагом барства, воспитанником Московского университета, поклонником Грановского, пропагандистом заветов Белинского. Этот человек и совершил «реформу» в голове Трепетова, направил его «на хорошую дорогу», помог освободиться от чар отвлеченно-романтического отношения к жизни («умственного разврата»). После окончания бursы Трепетов возвращается домой с намерением подготовиться к вступлению в университет. На «погосте» — в захолустной, патриархально-дикой среде, где все живое глушится и безвременно умирает, — развернулось драматическое столкновение Николая с родной средой. Старые силы организовали против него заговор и победили. Ко всему равнодушный, герой погружается в ядовитую, механическую жизнь «погоста». В эту критическую минуту он получает письмо от Березина. Наставник упрекал Николая в отступничестве и звал его на прежний путь, предсказывал скорое наступление «хорошего времени». Воодушевляющее послание друга служит толчком к новому повороту всей судьба Трепетова. Первая часть романа завершается тайным бегством героя в Петербург, «откуда в то время юная Россия с нетерпением ждала рассвета, а старая с ужасом и недоумением видела уже начало какой-то новой, непонятной для нее жизни».⁹

Роль идей в становлении личности Трепетова отмечена Благовещенским и во второй части романа. Романист воспроизводит жизнь Петербургского университета в то «славное» время, когда «впервые повеяло... чем-то новым, непохожим на задавленное прошлое».¹⁰ Трепетов попадает в атмосферу напряженных научно-философских, идеологических дискуссий в петербургской студенческой среде. Жизненный опыт, перенесенные страдания, наставления Березина помогают ему понять, где истина в спорах. У него формируется обостренный интерес к окружающей социальной действительности, он осуждает тех, кто одномерно увлекается узкой специальностью, естественными науками, кто игнорирует «все другие отрасли знания, полезные для человечества, то есть такие, из которых можно вывести практические уроки и сделать применения, полезные в социальном отношении».¹¹

В изображенных Благовещенским товарищеских спорах защитников общественных наук и естественников ощущается сильный отзвук тех реальных дискуссий между сторонниками Добролюбова и последователями Писарева, которые в русской журналистике развернулись в связи с романом «Отцы и дети». Автор склоняется на сторону Трепетова,¹² который не соглашается решать насущные общественные нужды с по-

⁹ Там же, 1866, № 1, стр. 110.

¹⁰ Там же, стр. 117.

¹¹ Там же, стр. 101.

¹² Известно, что Н. Благовещенский не участвовал в дискуссии между «Русским словом» и «Современником». По свидетельству Ф. М. Решетникова и Н. Ф. Бунакова, он сочувствовал позиции «Современника». С некоторым запозданием это сочувствие редактор «Русского слова» выразил в романе «Перед рассветом», изображая спор студентов о «реализме». См. об этом в статье: А. Шаныгин. Роман Н. А. Благовещенского «Перед рассветом», стр. 259.

мощью естественных наук. Он понимает бесплодность такого пути и ссылается на науки социальные, предлагая в них искать средства к изменению вредных условий человеческой жизни.

В своих идейных исканиях Трепетов возвышается до революционного взгляда на методы изменения жизни. Он не желает анатомизировать лягушек или быть лишь кашеваром в сражающемся войске. Трепетов ратует за то, чтобы быть воином — общественным деятелем.

Но вот Трепетов попадает в качестве учителя в семью статского советника либерала Носкова.

В романе о «новых людях» принципиальное значение имело не только изображение отношений плебея с трудовым народом и барством, с передовыми идеями, но и с либеральным обществом, с дворянским просветительством. Еще в конце 40-х годов начался процесс отделения демократизма от либерализма. Развернулся и завершился он в эпоху первой революционной ситуации в России. Эта важная сторона идеологической и общественной жизни 60-х годов отражена в сюжете романа о «новых людях». На отношении к либерализму проверялась степень развития общественного самосознания разночинца, его способность отделить себя от либерала. Плебей Трепетов с трудом выдержал и этот экзамен, оказавшись на некоторое время в плену иллюзорных представлений. Если в предшествующих главах романа влияние Березина определяло поворотные моменты в жизни и мирозерцании Трепетова, то и теперь освобождение от иллюзий у героя начинается под воздействием посторонних сил. Друг его Колобов, хорошо знавший Носковых и замечивший, что Трепетов начинает понемногу втягиваться в «светскую жизнь», предостерегает его от опасности.¹³ Решающую же роль в «отрезвлении» Трепетова сыграли разоблачения озлобленной Марии Сергеевны, жившей из милости в компаньонках дочерей Носкова. Именно она разоблачила перед Трепетовым «невинные забавы» Носковых либеральной фразой. Но тем самым она показала и «невинные забавы» самого Трепетова.

Последние страницы романа «Перед рассветом» свидетельствуют о том, что Благовещенский, желая как-то «закруглить» свое незавершенное произведение, рассказал и о тех «новых веяниях», о которых речь должна была пойти в третьей части, посвященной годам разброда и шатаний. С ними связан прежде всего образ Марии Сергеевны. Холодной безотрадностью проникнута ее желчная исповедь перед Трепетовым и Коробовым. Заманчивые толки о новой жизни проникли и в глухую провинцию, где жила мечтательница Мария Сергеевна. Под влиянием этих толков она, подобно многим молодым людям, отправилась с горячей верой в Петербург, чтобы посмотреть на «хороших людей».¹⁴ Но в Петербурге ее ждали горькие разочарования и тяжкие испытания. Сломленная в бесплодной борьбе за «свой хлеб», она вынуждена была смириться и искать приюта у ненавистных ей Носковых. Все это и привело Марию Сергеевну к мрачным выводам, к полному разочарованию в людях и идеях. Как ей казалось, она на собственном опыте убедилась, что реальная жизнь и мечты непримиримы.¹⁵

Нетрудно заметить, что безотрадный скептицизм Марии Сергеевны направлен и против той картины жизни, которую нарисовал Н. Г. Чернышевский в романе «Что делать?». Горькое осознание невозможности реального осуществления подобной жизни — характерная черта в на-

¹³ «Русское слово», 1866, № 1, стр. 130.

¹⁴ В литературе 1860-х годов «новые люди» назывались по-разному: «хороший человек», «порядочные люди», «настоящий человек» и т. д. Эта терминология вошла и в романистику 60-х годов.

¹⁵ См.: Н. А. Благовещенский. Повести и рассказы, стр. 284—285.

строениях демократической общественности после 1863 года, в условиях наступившего «трудного времени».

Указывает Благовещенский на новое и в настроениях Носковых. Прежние «невинные забавы» с негодованием отвергнуты, появились новые «развлечения» и новые «занятия». Александра, старшая дочь Носковых, целые дни, особенно при гостях, щиплет корпию для раненных в Польше русских солдат. Алмазов декламирует наизусть передовые статьи «Московских ведомостей». Летицкого больше не принимают, так как он носит польскую фамилию...¹⁶

Показательны и ноты упадка в настроениях Трепетова на последних страницах «Невинных забав». Последующая судьба его вполне выясняется из сохранившегося плана романа. Трепетовым овладевают «порывы пьянства». Он стремится исправиться, но не может, нет сил. Затем он умирает. Перед смертью произносит монолог, в котором звучит призыв к жизни и деятельности.

3

Романы и повести Помяловского и Благовещенского посвящены разнообразным судьбам рядовых разночинцев. Одни из них приспособлялись к действительности, превращались в лакеев, становились на путь служебной карьеры и «честной чпчиковщины», другие кончали «кладбищенством» и нигилизмом, разочарованием и мизантропией¹⁷ или погибали. Названные романисты не создали образа разночинца-революционера, не показали философию жизни идейного разночинца, хотя Благовещенский вплотную подошел к этой задаче, характеризуя некоторые идеи, высказанные Трепетовым во время студенческих дискуссий. И у Помяловского в незавершенном рассказе «Андрей Филиппович Чебанов» появляется симптоматичный образ Лесникова, далекого от «мещанского счастья» и «кладбищенства», убежденного в возможности будущего положительного решения вопросов народной жизни. Но в целом, как уже говорилось, Помяловский и его последователь Благовещенский ставили перед собою другую задачу. Сущность ее заключалась в художественно-психологическом анализе истории *негероического* героя-разночинца, взятого в конкретных обстоятельствах его жизни. Общественная функция такого типа романа была не менее важна, чем функция программно-пропагандистского романа. Показ трудностей становления самосознания разночинца, завоевания им своей жизненной позиции и возможного краха всех его стремлений имел огромное воспитательное значение для тех, кто пробудился и двинулся в неведомый путь поисков новой жизни.

К этому типу романа относится и произведение И. Куцевского «Николай Негорев, или Благополучный россиянин»,¹⁸ но в нем есть некоторые существенные оригинальные черты. Поворотные моменты в судьбах героев Куцевского связаны с такими событиями, которые характеризуют общие процессы в ломке устоев старой России, в становлении нового. Автор дает совокупность подобных событий, они входят в сюжет его романа, определяют судьбы героев. Поэтому есть основания считать, что «Николай Негорев, или Благополучный россиянин» является *романом-хроникой*. Николай и Андрей Негоревы поступают в гимназию и

¹⁶ Там же, стр. 300—302.

¹⁷ По мотивам неосуществленной третьей части романа «Перед рассветом» Благовещенский задумал написать цикл «Писем мизантропа». Из этого цикла он написал всего один рассказ — «Дряхлость и старость» («Женский вестник», 1866, № 1). В нем автор показал героя, подобного Трепетову, в условиях спада общественного подъема.

¹⁸ Опубликовано в «Отечественных записках» за 1871 год (№№ 1—4). Отдельной книгой роман Куцевского издан в 1872 году.

кадетский корпус во время Крымской войны. Так начинается этот роман. Далее дана последовательно развертывающаяся цепь событий. Они составляют канву сюжета. Смерть императора Николая, приезд нового губернатора и нового директора гимназии, отмена телесных наказаний, изгнание плохих учителей и исключение великовозрастных гимназистов, расцвет либерализма, знакомство со статьями Белинского, Добролюбова и Чернышевского, с романами Тургенева и Писемского, образование литературного кружка, появление газет и журналов, выпуск собственных рукописных журналов — во всех этих новинках выражался дух нового времени, пробуждающий самосознание молодого поколения. Затем автор переходит к изображению университетского периода в жизни героев. И здесь он опять вводит в сюжет факты и события, характеризующие общую атмосферу «переворачивающейся» жизни. Тяга женщин в университет, к самостоятельной жизни, повышенный интерес к естественным и юридическим наукам, толки о новом судопроизводстве, споры о преимуществах вольнонаемного труда перед трудом обязательным, возникновение общества по распространению грамотности, замыслы организации швейной артели, ожидание манифеста об освобождении, объявление воли и появление прокламаций — такова хроника русской жизни в годы революционной ситуации. События эти вошли в сознание молодежи и начали определять разные судьба ее представителей.

События романа завершаются в обстановке крестьянских волнений после «освободительной» реформы 1861 года. Они-то окончательно и определили различные судьбы героев, противоположные взгляды на жизнь разных представителей молодого поколения. Андрей Негорев понимает обманчивый характер царского манифеста, он против полумер и уверен в неизбежности крестьянских возмущений, он вступает в тайное общество «благочестивых людей», рассчитывающих на народное восстание.¹⁹ Оверин идет еще дальше: он бежит из города и становится бродячим агитатором среди крестьян.

Иная судьба у Николая Негорева. Он отказывается вступить в тайное общество, предсказывает его участникам каторгу и осознает выгоду «быть благонамеренным гражданином».²⁰ Развязка романа для одних героев становится трагической — разгром революционного кружка, массовые аресты, бегство Андрея в Женеву, ссылка Оверина и Шрама на каторжные работы, смерть «новой» женщины Софьи Васильевны. У других героев совсем иные судьбы. Если увлекающийся, пылкий и сосредоточенный Оверин начал с бога, с мечтаний об удалении от людей в пустыню, затем последовательно прошел все стадии бунта и нигилизма, а кончил антиправительственной агитацией в крестьянской среде и каторгой, то осторожный и холодно расчетливый Николай Негорев приобрел либеральные убеждения, выработал философию благонамеренного и благополучного россиянина, сделал блестящую карьеру пореформенного администратора.

Следовательно, действие романа Кушчевского происходит в условиях революционной ситуации и последующего спада. Эти условия входят в перипетии романа, наполняя внутренний мир героев, определяя их группировку и итоги жизни. Так достигается романистом ярко выраженная идейно-общественная типизация. Идейно-общественная доминанта отчетливо ощущается во всей художественной системе романа. Характерны в этом отношении его лексика и фразеология. Даже во внешних компонентах романа — в его названии и в заголовках отдельных глав —

¹⁹ И. Кушчевский. Николай Негорев, или Благополучный россиянин. Гослитиздат, М., 1958, стр. 241.

²⁰ Там же, стр. 244.

подчеркнута откровенная обнаженность общественной сущности характеров, поступков, образа мыслей.

В условиях первого демократического подъема совершался, как было уже сказано, процесс дальнейшего самоопределения демократической и либеральной тенденций, процесс их размеживания и отделения друг от друга. Благовеценский лишь отчасти коснулся этих процессов. Куцевский же, как и Марко Вовчок («Живая душа»), сделал их предметом своего романа. Он воспроизвел процесс формирования представителей демократической тенденции (Андрей Негорев, Оверин, Софья Васильевна и др.) и тенденции благонамеренно-либеральной (Николай Негорев). Изображение в рамках одного романа или одной повести противоположных судеб бывших единомышленников (Рязанов и Щетинин у Слепцова, Светлов и Любимов у Омудевского), людей одного и того же общественного положения (Молотов и Негодящев у Помяловского) или даже разных представителей одной и той же семьи (братья Рулевы у Бажина и братья Негоревы у Куцевского) было широко распространенным принципом сюжетостроения в демократической беллетристике 60—70-х годов. Тургенев в романах «Накануне» и «Отцы и дети» впервые использовал этот принцип и открыл его богатые идейные и художественные возможности. Подобное построение сюжета могло сложиться на почве решительной ломки жизни, пробуждения и самоопределения сознания, открытого размеживания и борьбы противоположных сил в обществе и в семье.

Возникает вопрос: почему И. Куцевский ведет свое повествование от лица чуждого ему «благополучного россиянина» и как бы глазами этого рассказчика смотрит на происходящие события? Воспроизведение характерного для этого времени процесса перерождения демократического разночинца²¹ в либерала являлось существенной особенностью демократической прозы. Помяловский, по словам М. Горького, показал, как «революционер превращается в благополучного мещанина».²² Куцевский же изобразил историю превращения разночинца в «благополучного россиянина». На этом основании М. Горький и сблизил героя Помяловского с Николаем Негоревым, а также и с Щетининым из романа Слепцова «Трудное время».

Итак, рассказчиком у Куцевского выступает «благополучный россиянин». В ходе сюжета, отразившего подъем и спад в демократическом движении, Николай Негорев торжествует, преуспевает. Это обстоятельство делает его самодовольным и воинственным, цинически откровенным в обнаружении своей отталкивающей сущности. Повествование от лица такого рассказчика давало автору широкую возможность для убедительного и глубокого проникновения в его безразличные мысли и поступки. Торжествующий и откровенный Николай Негорев способен к «объективности тона» своего рассказа и к самокритике. Он с юмором, а то и сатирически рассказывает историю обретения им «благополучной пристани». Автор романа великолепно воспользовался этой способностью своего героя, который вполне отдает себе отчет в том, что он давно перестал увлекаться мечтами и во имя благополучия «заморозил все цветы в своем сердце».²³ Наконец, необходимо иметь в виду и еще одно очень важное обстоятельство. Куцевский видел, что общественный подъем 60-х годов завершился трагической развязкой. Это вызвало в его настроениях некоторый скептический оттенок. Образ рассказчика

²¹ Вспомним, что отец Негорева — помещик без поместья.

²² М. Горький, Собрание сочинений, т. 25, Гослитиздат, М., 1953, стр. 249. Говоря о Молотове-революционере, Горький не имеет в виду его идейно-политическую позицию.

²³ И. Куцевский. Николай Негорев, или Благополучный россиянин, стр. 317.

Николая Негорева, скептика в отношении несбыточных планов, давал автору возможность внести в роман и собственную скептическую ноту в оценку общего итога изображенного им процесса жизни. Это обстоятельство и объясняет появление того юмора, с которым Куцевский изобразил даже самого дорогого ему героя — Оверина. В нем художник раскрыл не только рахметовское начало, черты сурового подвижника и бесстрашного революционера, но и нечто такое, что сближает его со смешным фантастом Дон-Кихотом. Куцевский глубоко симпатизировал людям типа Оверина и его друзей, но он смотрел на них со скептической усмешкой.

4

Революционная ситуация 1859—1863 годов вызвала к жизни и другой тип романа о «новых людях». В основе его — не детализированная история роста нового героя в соответствующих обстоятельствах, а изображение деятельности и борьбы, собирания героем единомышленников, воспроизведение его идей и программ, идеалов, новых отношений, сложившихся в разночинной среде. Как было сказано выше, такой сюжет разработал Чернышевский. Его роман «Что делать?» послужил образцом для последующих романистов, он оказал огромное плодотворное воздействие на развитие повести и романа, ему подражали. Одним из подражаний роману «Что делать?» явилась повесть Н. Ф. Бажина «Степан Рулев» (1864). Существовало мнение, что родословную Степана Рулева следует вести от Евгения Базарова. Однако в главном он глубоко отличен от тургеневского героя. Степан Рулев прошел школу народной трудовой жизни, он органически связан с народом, понимает его и служит ему. Бажин сближает своего героя не с Базаровым, а с Рахметовым.

Известно, что Чернышевский в образе Рахметова показал революционера как «особенного человека», как героя-великана. В нем автор воплотил свой идеал настоящего революционера. В основном по этому же пути героизации пошел и Бажин. Если Помяловский и Благовещенский изображали разночинца как «негероического героя», то Бажин, а затем Гирс наделяли революционеров чертами титанизма. Необыкновенное, особенное, героическое характеризует весь нравственный и физический облик Степана Рулева, его поступки и весь его жизненный путь. Но в образ своего героя Бажин внес и нечто новое, что будет иметь значение для последующего развития романа о «новых людях», когда писатели перейдут к подробному рассказу о том, в чем конкретно состояло дело этих людей. Здесь Бажин открывает путь Оммулевскому, автору романа «Шаг за шагом».

Правда, Бажин не мог по цензурным условиям 1864 года говорить в полный голос о деле, которому посвятил себя Рулев. В повести есть лишь глухие намеки на это дело. Особенно важно то, что Бажин указывает на непосредственную связь своего героя с народом, на его особый интерес к лучшим представителям народа. Автор сообщает о том, что Рулев стремился быть там, где были «возмутительные истории», где зрело возмущение народа.

В способах и средствах воспроизведения образа разночинца-революционера у Бажина имеются и серьезные недочеты, хорошо ощущавшиеся современниками, особенно Гл. Успенским и Н. Щедриным. Бажин не сумел создать целостный, индивидуализированный образ разночинца. Образ героя распался на отдельные черты и на отдельные поступки. Разрозненные намеки на дело, которому служит Рулев, не одушевлены определенностью целей его деятельности. Декларативность и иллюстративность сказываются в методе его изображения. Бажин слаб в типизации

и индивидуализации характера своего героя, его сподвижников, обстоятельств их жизни. Он почти не раскрывает, как Рулев и другие положительные герои пришли к новому, революционному пониманию жизни и своих обязанностей в ней. Бажин почти не воспользовался теми открытиями, которые осуществили беллетристы-демократы 60-х годов в аналитической трактовке характеров и обстоятельств. Это и привело к тому, что образы Рулева и его товарищей не вырастают из обстоятельств, а стоят над ними, противопоставлены им.

При всех серьезных художественных недостатках повести «Степан Рулев» несомненна ее положительная роль в истории прозы о «новых людях». Бажин в условиях начавшегося спада демократического движения сделал попытку изобразить активную деятельность разночинца-революционера, его связь с народом.²⁴

В 1868 году на страницах «Отечественных записок» (№№ 3 и 4) были опубликованы две части («Вечер и утро» и «На свежем воздухе») романа Дмитрия Гирса «Старая и юная Россия».²⁵ Воспроизведенная в нем картина жизни была в известном смысле подсказана предшествующими романами о «новых людях», особенно романом Тургенева «Отцы и дети». Гирс задумал изобразить драматические отношения разнообразных представителей старой и юной России в напряженнейший момент ее истории, когда разгорелась борьба крестьянства и дворянства из-за земли в связи с проводимой реформой 1861 года. Эта борьба, в которую так или иначе втягиваются участники романа, становится фактом сюжета. Такого аспекта в изображении «отцов и детей» у Тургенева не было. Поэтому не следует преувеличивать влияние романа «Отцы и дети» на роман «Старая и юная Россия». Герои последнего — непосредственные и активные участники развернувшейся борьбы крестьянства и дворянства из-за земли. В романе речь идет о двух основных борющихся идеологических лагерях — о России либерально-реакционной и России демократической, революционной.

Роман Гирса воспроизводит жизнь многочисленных и разнообразных «семейных гнезд», в каждом из которых идет открытая схватка либерально-консервативной или патриархально-крепостнической и демократической тенденций. Студент Анатолий, сын графа, настраивает крестьян против собственного отца, уговаривает их не подписывать уставную грамоту. Михаил Оглобин, сын мелкопоместной помещицы, не желает служить чиновником, женится на крестьянке, пашет землю и покидает родной дом. По словам Таврова-старшего, от него «кровью так и пахнет».²⁶ Лида, сестра Оглобина, также готовится к тому, чтобы жить собственным трудом. Виктор, сын Таврова, не восстает против отца, но и он в какой-то мере захвачен, подобно Аркадию Кирсанову, либеральными идеями. Неблагополучно и в семье генеральши Плещеевой. Наташа, ее старшая дочь, вступает в конфликт со своим мужем Владимиром Суринским, человеком радикального образа мыслей, любимцем московской молодежи. Ольга, младшая дочь Плещеевой, стоит на пороге разрыва с родной средой. Дневник Ольги свидетельствует о ее духовном росте, о появлении у нее чувства человеческого достоинства, о ее симпатии к общественным, нравственным и литературным идеям Суринского. Своеобразно сложились отношения сына и отца Теленевых. Здесь нет

²⁴ О некоторых особенностях повести Н. Бажина см.: Б. С. Морозов. Тип передового разночинца в повести Н. Ф. Бажина «Степан Рулев». «Ученые записки Туркменского гос. университета», вып. XVII, Ашхабад, 1960.

²⁵ В 1870 году в журнале «Дело» (№ 1) появился отрывок из романа «Старая и юная Россия» под названием «Над пропастью». Д. К. Гирс полностью так и не завершил своего замысла.

²⁶ «Отечественные записки», 1868, № 4, стр. 328.

острого, непримиримого конфликта, хотя в лице отца и сына столкнулись две совершенно противоположные точки зрения на жизнь, два исключаящих друг друга мировоззрения. Об этих крайне трудных и сложных отношениях речь идет в отрывке «Над пропастью». Старый Теленьев, управляющий у Плещеевой, воспитан в правилах патриархально-крепостнических отношений, они стали сущностью его природы и обезличили его. Василий Теленьев это хорошо понимает и поэтому снисходителен к нему. В отличие от Евгения Базарова он свободен от безразлично-нигилистического отношения к отцу. Напротив, сын и отец Теленьевы крайне озабочены тем, как добиться взаимного понимания. Здесь, как и в романе Омулевского «Шаг за шагом», раскрывается очень важная сторона в нравственном облике «нового человека». Огромный такт и выдержка, способность быть гибким и уметь уступить в тех случаях, когда такая уступка не ведет к измене основному, — вот что должно спасти Василия от той страшной пропасти, которая разделяла его с отцом. Более того, молодой Теленьев стремится разбудить в отце чувство человеческого достоинства и независимости, открыть ему глаза на генеральский дом, убедить его в необходимости признания того нового, что несло с собой освобождение крестьян.

Идейные конфликты в «семейных гнездах» в изображении Гирса приобрели общероссийский смысл. В них выражались характерные для того времени пробуждение и самоопределение общественного сознания молодой России, развернувшаяся борьба ее с Россией уходящей. В соответствии с этим романист наделил своих героев отчетливыми идейно-политическими воззрениями и нравственными понятиями. Он откровенно рисует их поведение, их взаимные отношения, в особенности же отношение к крестьянству. Всем строем своего романа Гирс говорит о принципиальной непримиримости молодой и старой России. Ходом сюжета романист дает возможность почувствовать крайнее обострение общественных отношений.

Программа уходящей России с предельной отчетливостью и воинственно сформулирована «образованным европейцем» Тавровым-старшим. Он буквально пропитан физической ненавистью к разночинцам и презрением к «черному» народу. Его возмущают до глубины души слишком «решительно» проводимые реформы, которые, по его мнению, потрясают самые основы помещичьей жизни. Тавров с пафосом выступает за всеильную власть традиций и консерватизма в обществе. «Преемлю, сохраняю — и потом уже, потом уже *развиваю*» — такова сущность взгляда Таврова на законы жизни общества.²⁷ Русский легитимист мечтает о создании сильной консервативной политической партии, противостоящей «несвоевременному либерализму» и ориентирующейся на английские образцы политической борьбы во имя законности и святости традиций.

Д. Гирс изобразил разнообразных представителей «новых людей». Центральной фигурой среди них является Василий Теленьев. Он нарисован автором ярко, с глубоким проникновением в его богатый внутренний мир. Герой Гирса тоже «особенный человек». Чернышевский признавался, что он в своей жизни встретил восемь человек, подобных Рахметову. Гирс знал лишь двух «замечательных субъектов в этом роде — его (Теленьева, — *Ред.*) да еще одного поляка».²⁸ Василий Теленьев наделен автором огромной физической силой и железным, закаленным характером. Во имя дела он отказывается от любви. Теленьев обладает несокрушимой волей и выдержкой, целеустремленностью и

²⁷ Там же, № 3, стр. 40—44.

²⁸ Там же, № 4, стр. 392.

колоссальной трудоспособностью. Он постоянно занят самовоспитанием и самообразованием, физической тренировкой, подготовкой к делу. Герой Гирса непримирим к барству. Он чрезвычайно близок трудовому народу и великолепно понимает его. Превосходна в этом плане сцена на постоялом дворе, где останавливается Василий, направляющийся домой.²⁹ Он умело завоевывает доверие, расположение, даже любовь и откровенность народа. По отношению к народу он выступает как просветитель и как защитник, тонко знающий психику мужика, весь обиход народной жизни. Василий Теленьев — талантливый и образованный, умный и умелый пропагандист передовой науки и техники, равенства людей и народов. Все эти черты необыкновенного героя Гирса не придают ему той резкости и сухости, которые были свойственны угловатому нигилисту Базарову, а также «страшному чудовищу» — ригористу Рахметову. Гирс несколько смягчает образ революционера в том смысле, что вносит в него некоторые «земные черты», что особенно заметно в отношениях Василия с отцом и с крестьянами.

Пропаганда сочетается у Теленьева с мыслями о необходимости борьбы «против настоящего, существенного зла». В дискуссии с Маркинсоном, который всю свою жизнь посвятил войне с предрассудками, ложью и несправедливостью, Василий отстаивает мысль о том, что нельзя размениваться на мелочи, «напрасно тратить порох», необходимо «биться только против... в самом деле... великанов».³⁰ Поэтому он не может оправдать «бунта» Михаила Оглобина против матери («нельзя воевать с бабами») и признать плодотворной мелкую, кропотливую и «черную» работу Маркинсона по искоренению злоупотреблений.

О людях редкой рахметовской породы в романе Чернышевского сказано, что они — «цвет лучших людей, это двигатели двигателей, это соль соли земли».³¹ Эта мысль важна для уяснения всей концепции романа «Что делать?». Рахметовы предстают как руководящий авангард главного двигателя истории — широкого народного движения. Вот этой мысли о народе как двигателе истории и о «новых людях» как двигателях двигателя нет в романе Гирса «Старая и юная Россия». Это обстоятельство усиливает черты титанизма в характере Василия Теленьева. ставит народ в положение пассивной силы, исключает его из сюжета как силу действующую. Герой Гирса говорит с народом и думает о народе, служит ему, идет в народ. Но эти живые связи с народом не одушевлены мыслью о том, что именно в народе следует искать главную двигательную силу жизни. В ответ на призыв Теленьева к борьбе против «великанов» доктор Маркинсон, «подмигивая хитро глазом», говорит: «...ведь чтобы бороться с великанами, нужно быть и самому титаном».³² Теленьев на это принципиальное замечание доктора никак не отзывается и тем доказывает отсутствие в своем идейном арсенале мыслей о решающей роли народа в борьбе с «великаном».

Нельзя прямолинейно объяснить героизацию образа революционера в русской прозе 70-х годов лишь влиянием «Исторических писем» (1868—1869) Лаврова. Сама теория «одиноких борющихся личностей»³³ как двигателей прогресса нуждается в объяснении особенностями русского демократического движения, обстоятельствами борьбы революционеров в допролетарский период. Героизация революционера этого периода известна и в зарубежных литературах, деятели которой не знали о существовании теории о «критически мыслящей личности». Подобная тен-

²⁹ Там же, стр. 334 и сл.

³⁰ Там же, стр. 359—362.

³¹ Н. Г. Чернышевский й. Что делать? М., 1960, стр. 279.

³² «Отечественные записки», 1868, № 4, стр. 362.

³³ П. Л. Лавров. Исторические письма. СПб., 1906, стр. 138.

денция была известна и в русской прозе — в повести Бажина, которая появилась за несколько лет до «Исторических писем» Лаврова. Наконец, о титанизме Рахметова говорит и Чернышевский в записке для Некрасова и Пыпина. Бесспорно, что очень популярная в свое время теория Лаврова, а затем и характер народовольческой борьбы способствовали развитию героизации образа революционера. Но первопричина, объясняющая эту характерную тенденцию, лежит в иных фактах объективной действительности. Разгром революционных сил демократической интеллигенции 60-х годов, спад крестьянского движения, пассивность народа, стремление пересмотреть и переосмыслить идейное наследие, вдохновляющее первый демократический натиск, — вот что послужило источником появления не только «Исторических писем», но и художественных образов революционеров-титанов. Есть все основания сказать, что в обстановке спада и пассивности массового народного движения появляется тенденция к чрезмерной героизации и идеализации революционеров-одиночек. То же самое следует сказать и о случаях отрыва революционеров от народа. Особенности народнического революционного движения, например, поставили его деятелей далеко от народа, но тем героичнее они предстают в художественном и ином идеологическом отражении. Следует иметь в виду и другое, более общее обстоятельство, характеризующее отношения революционера и народа в период допролетарского освободительного движения. Революционер этого периода был стеснен в свободном выражении своих способностей. Он был лишен возможности проявить свои действия в народе. Это в конечном счете и привело к трагедии борьбы без народа, столь глубоко изображенной Степняком-Кравчинским в романе «Андрей Кожухов». Герой Гирса еще очень далек от этой трагической развязки. Но он поставлен в такие отношения к народу, что для него вполне возможна в будущем и такая развязка.

5

К исходу 60-х годов возникает необходимость подвести итоги развития романа о «новых людях», сопоставить «новых людей» с «лишним человеком», с героем рефлексии, наконец поставить перед романом этого рода новые задачи. С исключительной пронизательностью, с глубоким чувством историзма все эти вопросы получили исчерпывающее освещение в программной статье Н. Щедрина «Напрасные опасения» (1868), а также в его рецензиях на романы Мордовцева, Омудевского и Шеллера-Михайлова.

Статья «Напрасные опасения» появилась в обстановке некоторого оживления демократического движения. Это определило пафос щедринаского выступления. Развивая одну из основных идей статьи Чернышевского «Не начало ли перемены?», Щедрин указывает на то, что положительно деятельные типы следует открывать и уяснять в народной среде, этом «подлинном источнике, из которого должна источиться струя нового, живого русского слова».³⁴ Щедрин говорит о «росте русского человека». Процесс этого роста происходит не только в среде интеллигенции («воспитывающей» части русского общества), но и в народе («воспитываемой» среде). Проблему «новых людей» великий писатель органически связывает с проблемой народной среды. И это следует понимать не только в том смысле, что деятельность передовой интеллигенции должна служить пробуждению народа, но и в том смысле, что в самом характере

³⁴ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. VIII, Гослитиздат, М., 1937, стр. 58.

«нового человека» должны получить развитие лучшие национально-народные черты.

Со всей присущей ему решительностью Щедрин отграничивает характер и мирозерцание «новых людей» от духовного мира дворянского героя предшествующей эпохи литературного развития. Он отдает историческое должное герою «будирования», сомнения и отрицания, рефлексии и разочарования, но считает, что герой распутия полностью исчерпал себя. Возникла возможность положительного отношения к действительности. Появилась потребность в произведениях, в которых действующие лица ставятся в положение борцов, людей положительного дела. Период уяснения типа ненужного и лишнего, скучающего и слабого человека кончился и наступил период человека деятельного, активно вторгающегося в действительность. Главная его обязанность состоит в служении народу. Щедрин ведет напряженную борьбу с антинигилистическим романом, в котором революционер трактовался как носитель бессмысленного разрушения. Он осуждает и трактовку «новых людей» как «нищих духом аскетов, которые всю суть дела видят в нелепой проповеди воздержания».³⁵ Автор «Напрасных опасений» отвергает абстрактное, нежизненное изображение «новых людей» — как людей, предающихся рассуждениям о деле, но неспособных к деятельности. Щедрин ратует за полнокровное художественное изображение сложного духовного мира «новых людей». Он решительно возражает против привнесения каких-либо черт «лишнего человека» в образ героя нового времени.

Щедрин осуждает не только идейно-психологическое искажение облика «новых людей». Его, как и Гл. Успенского (в повести «На тихом пепелище»), неудовлетворяла и художественная сторона изображения «новых людей» (особенно их типизация и индивидуализация). Во второй половине 70-х годов развернулась полемика «Отечественных записок» с «Делом», где печатались (как прежде в «Русском слове») романы и повести о «новых людях». Представители «Отечественных записок» во главе с Щедриным не без основания упрекали романистов «Дела» в схематизме, в отрыве от реальной жизни, в беспочвенном оптимизме, в преувеличении роли необыкновенной личности.

В беллетристике о «новых людях» проявились отмеченные Щедриным тенденции, свидетельствующие о качественно различных интерпретациях нового героя. В этих разных трактовках выразилась борьба вокруг идейного наследства 60-х годов. Авторы антинигилистических романов пытались злобно-клеветнически развенчать и, как говорил Щедрин, «забросать грязью современное молодое поколение»,³⁶ а тем самым и революционно-социалистическое и материалистическое мировоззрение вдохновителей этого поколения. Но и романисты прогрессивного лагеря не были единодушны в своем понимании «новых людей». Они с сочувствием изображали этих людей, но привносили в их образы такие черты, которые снижали и упрощали их идейно-нравственный облик, говорили об отходе авторов от наследства Чернышевского, о непонимании и порой грубом искажении ими «новых людей».

Широко распространилась благодаря романам А. К. Шеллера-Михайлова подделка «новых людей» под либеральных фразеров, отделивающихся, как заметил Щедрин, «разговорным негодованием». Эта тенденция определилась уже в первом романе Шеллера-Михайлова с претенциозным названием «Гнилые болота, история без героя» (1864). Внешне Михайлов соблюдает некоторые характерные признаки романа

³⁵ Там же, стр. 62.

³⁶ Там же, стр. 59.

о «новых людях», разработанные беллетристами-демократами. Подобно им, он обращает особое внимание на те отживающие формы жизни, которые уродуют человеческие характеры. Эти формы жизни Михайлов назвал «омутом», «гнилыми болотами», «пучиной». Образ «гнилого болота» назидательно проходит через весь роман и приобретает аллегорическое значение. Роман и построен как коллекция «болот»: болото-семья, болото-школа и т. п. Здесь обнаруживается претензия следовать Чернышевскому. Если последний говорит о «гнилой поляне», о «фантастической почве», то Михайлов толкует о «гнилых болотах» и «засоренных дорогах» как формах жизни, подавляющих все живое, оказывающих тлетворное влияние на характеры. Образ «гнилого болота» встречается в демократической беллетристике 60-х годов, например в романе «Перед рассветом». Но Благовещенский конкретно показал всю внутреннюю механику жизни на «погосте». Поэтому из его романа отчетливо видно, в чем состоит сущность жизни, характеризуемой «гнилым болотом», становится ясно, почему она может привести к трагическим развязкам. Ничего подобного нет в романах Михайлова. Он не вникает в сущность общественных форм жизни, а вкладывает в уста своих героев отвлеченные декларации о «гнилых болотах».

В изображении характеров Михайлов также пытается следовать реалистической системе писателей-демократов. Автор «Гнилых болот» обращается, подобно Помяловскому и Благовещенскому, к истории школьных лет своего героя-плебея. Этот биографический элемент широко использован Михайловым в романе «Жизнь Щупова, его родных и знакомых» (1865), который дан в форме обширных автобиографических записей героя-рассказчика. Форма повествования в виде записок героя-плебея должна была, по замыслу романиста, служить задачам раскрытия истории личности разночинца в неразрывных связях с историей «гнилых болот» и «муравейников». Он помнит один из основных принципов реалистической системы писателей-демократов, гласящий о том, что убогие внутренним содержанием, уродливые обстоятельства обесчеловечивают человека. Однако поверхностное представление об обстоятельствах не дает Михайлову возможности убедительно, в живых картинах показать жертвы этих обстоятельств, трагические судьбы героев. Так сложился эпигонский «роман общих мест» А. К. Шеллера-Михайлова. Его эпигонство имело либеральный смысл, вело к либеральному истолкованию обстоятельств и характеров.

Михайлов изображает не только разнообразные «гнилые болота», но и то новое, что призвано оздоровить жизнь. Он сочувствует этому новому и посвящает свои романы борьбе нового со старым. Поэтому он не мог пройти и мимо деятельности «новых людей», которых он также изображает с откровенной симпатией, но в их характеры и идеи вносит сильную либерально-мещанскую тенденцию, глубоко опошляющую «новых людей», идейное наследство 60-х годов. В терминологии Михайлова нет понятия «новые люди». Он говорит о «светлых образах», о честных, хороших, простых людях, которые должны приносить «посильную пользу себе и ближним». Эпигонски следуя за выработанными сюжетными ходами, широко распространенными в демократической беллетристике, Михайлов рассказывает о появлении в школе передового учителя-словесника из семинаристов — Носовича. Под его влиянием и происходит крутой перелом в духовном развитии лучших учеников и складывается вся последующая их жизненная судьба. Заметим также, что писатели-демократы исследовали всю совокупность обстоятельств, формирующих характер, они говорили об обстоятельствах как системе общественных отношений. Их либеральствующий эпигон выхватывает лишь отдельные элементы обстоятельств, разменивается на мелочи и за ними не

видит главных общественных факторов, воздействующих на характер человека.

Чему же учит Носович в качестве представителя новых сил русского общества, как «крестный отец нашего умственного развития»?³⁷ В декларативной передаче идей пропаганды Носовича особенно заметно типичное для Михайлова либеральное истолкование некоторых идей «новых людей». Носович проповедует «разумно-практический эгоизм»³⁸ и в этом отношении терминологически почти следует за Чернышевским, но обескровливает его суждения. В трактовке Чернышевского «разумный эгоизм» имел революционное содержание, вел к торжеству эгоизма большинства над эгоизмом меньшинства. «Разумный эгоизм» Михайлова расплывается в либеральной фразе о любви к ближнему, о любви к честной деятельности, справедливости. Носович не был проповедником примирения с действительностью, но он выступал и против решительной ломки жизни, против борьбы, он проповедовал постепенное мирное совершенствование жизни. Михайлов изображает представителей молодого поколения, сложившегося под влиянием Носовича, на попроще «малых дел». Автор записок, от лица которого ведется повествование, приходит к выводу, что «общество не любит великих подвигов, если они не удаются».³⁹

6

Если А. К. Шеллер-Михайлов привносил в трактовку «новых людей» сильную либеральную тенденцию, приспособлял «новых людей» к мещанским вкусам, то Д. Мордовцев в своей повести из жизни 60-х годов «Новые люди» (1867) и в романе «Знамена времени» (1869) наделяет «новых людей» чертами героя рефлексии и распутья, чертами «лишнего человека». Рахметовское начало в них обнаруживается лишь во внешних приметах и фактах биографии, а не в их духовной сущности, общественной позиции. Произведения Мордовцева о «новых людях» поучительны в том смысле, что выраженный в них скептицизм в отношении идей «эпохи весны» вел к индивидуализму, к отказу от революционных методов борьбы, к поискам мирного социального реформаторства.

Выше назывался рассказ Благовещенского «Дряхлость и старость» из задуманной им серии «Писем мизантропа» (1866), тесно связанной с романом «Перед рассветом». Герой рассказа, подобно героям Мордовцева, тоже пережил эпоху оптимистического предвкушения нового, вызванную условиями революционной ситуации. Потом наступили годы спада общественной активности, и герой впал в мизантропию, в разочарование. Мрачный скептицизм был свойствен и Рязанову (у Слепцова), герою того же «трудного времени». Однако содержание и общественный смысл скептицизма, мизантропии и разочарований передового разночинца не имеют ничего общего с подобными же настроениями у опошлившегося героя Мордовцева. У настоящих «новых людей» эти настроения были действительно выстрадаанными. Они явились результатом поражения в борьбе за новую жизнь. В этой борьбе «новые люди» были активными участниками. Поэтому названные настроения были у молодого поколения естественными и законными, в них не было фразы и позы, а выражались действительная горечь поражения, горечь неудовлетворенных предвкушений.

Ничего подобного не было у «лишнего человека» 50—60-х годов. В рецензии на повесть Мордовцева «Новые люди» Н. Щедрин указал,

³⁷ А. К. Шеллер-Михайлов, Полное собрание сочинений, т. I, изд. 2-е, СПб., 1904, стр. 174.

³⁸ Там же, стр. 173.

³⁹ Там же, стр. 204.

что недопустимо смешивать свойства и признаки ветхого „тургеневского“ человека с свойствами и признаками искомого „нового человека“. ⁴⁰ Но в тургеневских героях были видны подлинная жизненность и истинность, поэтому они вызывали симпатию. Герои же Мордовцева не имеют жизненной убедительности, их «исковерканность» лишена всякого признака человечности, а своей пошлостью они вызывают отвращение (см. главу «В университет захотела девочка» из повести «Новые люди»). Борьба молодого поколения в изображении Мордовцева ограничивается лишь «раскладыванием словесного гранпасьянса». Представители этого поколения совершенно забыли политику, впали в индивидуализм, они поставлены автором не в положение борцов с действительностью, а в положение людей, занимающихся, по образному выражению Н. Щедрина, «расковыриванием собственных болячек». Дневник-исповедь такого человека, когда-то передового деятеля-просветителя, и лег в основу повести Мордовцева «Новые люди». Что-то болезненно-бредовое, надломленное есть в духовном мире Ломжинова, автора дневниковых записок. Мордовцев вульгаризирует внутренний мир своего героя, заставляет его до предела обнажать свою «безнадежную наготу», тряпичную натуру и «неустанно предаваться самооплеванию и самоизнурению». ⁴¹

Д. Мордовцев, подобно А. К. Шеллеру-Михайлову, декларирует необходимость строгого соблюдения в романе жизненности, основным источником которой является воспроизведение человеческих характеров в тесной связи с окружающей средой. Но человеческие характеры в конкретном изображении Мордовцева являются лишь продуктом общественных условий и духа времени. Изобразить характеры только как автоматическое следствие обстоятельств и времени означает, с точки зрения Мордовцева, выполнение одной из задач воспроизведения «физиологии общества». В таком понимании судьбы личности романист решительно отступал от наследства 60-х годов, от демократической трактовки темы «новых людей». И в области теории, и в области художественного творчества деятели демократического движения утверждали активную силу личности, они указывали на ее способность сопротивляться обстоятельствам, вступать с нею в конфликт, создавать новые обстоятельства. Мордовцев же пытается своих «новых людей» представить как продукт роковым образом сложившихся обстоятельств. И романист, собственно, приходит к выводу, что ничего нового нет в тех, кто считал себя «новыми людьми». В «Оговорке», предпосланной отдельному изданию повести «Новые люди» (1886), Мордовцев ставит перед собой очень характерную в этом смысле задачу. Вновь переиздавая повесть, он хотел бы «показать этих самых „людей“ («новых», — *Ред.*) с окружающей их средой через двадцать лет, и посмотреть, что из них стало и имели ли их стремления почву под собою или же это были невинные стремления детей за мыльными пузырями». ⁴² Повесть «Новые люди» дает недвусмысленный ответ на этот вопрос именно в духе последних слов ее автора. Этой целевой установке соответствует способ изображения жизни у Мордовцева. Романист показывает смену периодов, идей и деятелей на протяжении 60-х годов. Начало этого десятилетия, ознаменованное подъемом демократического движения («эпоха поэзии» ⁴³), сменилось годами упадка, разочарований, новых исканий, переоценки ценностей. Ломжинов скептически оценивает

⁴⁰ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 396.

⁴¹ Там же, стр. 397.

⁴² Д. Мордовцев. Новые люди. Повесть из жизни шестидесятых годов. СПб., 1886 («Оговорка»).

⁴³ Там же, стр. 181.

«эпоху весны». На этом и завершается первая часть повести — дневник ее главного героя. Во второй части автор от своего лица изображает молодое поколение «новых людей», поколение второй половины 60-х годов, пришедшее на смену Ломжиновым, «новым людям» предшествующего периода. Романист, видимо, желал противопоставить изурюченному Ломжинову, неудачнику Тутневу героев цельных и деятельных — Веру Релину, особенно Елеонскую, ее брата, студентов коммуны, т. е. представителей молодого поколения второй половины 60-х годов. Они увлекаются естественными науками, с восторгом относятся к минувшей «эпохе весны», но приходят к новым верованиям. Идеи Чернышевского и Добролюбова для Лидии Елеонской пройденный этап, «памятники» ее «первобытной религии» того периода, когда она «веровала». ⁴⁴ Однако из задуманного автором противопоставления ничего не вышло. Молодое поколение «новых людей» представлено Мордовцевым также стоящим на распутье, надломленным и бессильным, вульгарно упрощающим человеческие отношения и ограничивающимся лишь разговорами о пользе труда, о независимости, о благе России. И конечные судьбы героев не озарены счастьем. Елеонская становится жертвой своего ригоризма: в дом любимого ею Тутнева она желает вступить, добившись полной независимости от него. Студент Григорьев ждет смерти от чахотки. Вера Релина изменяет своим стремлениям.

Более широко «смену вех» Мордовцев изобразил в романе «Знамения времени». Здесь романист переходит к прямому пересмотру наследства 60-х годов. Он пытается выдать этот пересмотр-ревизию за одно из «знамений времени», выражающих будто бы объективный процесс обновления жизни, идей и характеров, их развития. Роман и построен как цепь эпизодов и диалогов, раскрывающих в разнообразных сферах жизни «знамения» нового времени. Романист пытается нарисовать широкую картину смены поколений и идей, подчеркивая не преемственность их, а разрыв в ходе исторического развития России.

«Знамения времени» были опубликованы в журнале «Всемирный труд» в 1869 году, за несколько лет до массового движения интеллигенции в народ. В романе отразился процесс формирования основных идей мирного «хождения в народ», легальной деятельности в народе. Переход от революционных идей Чернышевского и Добролюбова к либерально-народническим идеям и составляет главное, положительно изображенное романистом «знамение» нового времени. «Новые люди» либерально-народнического толка пришли на смену «новым людям» эпохи революционного подъема. Они-то и составляют надежду России, являясь двигателями ее прогресса. Герои романа назойливо декларируют, что время Базарова и Рахметова, время артелей и коммун прошло, что единственно положительным лицом является теперь Михаил Оглобин, сменивший карьеру чиновника на «профессию» мужика. Карманов, один из главных героев романа «Знамения времени», отказался от своего высокого общественного положения крупного землевладельца и решил «буквально влезть в шкуру народа, чтобы понять этот народ и слиться с ним... чтоб на себе самом почувствовать всю прелесть онучи и силу лаптя». ⁴⁵ Карманов считает, что Рахметовы не имели почвы для своей деятельности, они жили в окружении подлости. Задача нового поколения деятелей заключается в том, чтобы приготовить такую почву для новой жизни — она в народе, так как все новое «растет не сверху вниз, а снизу вверх». ⁴⁶ Поэтому интеллигенция должна пойти в народ и начать обновление человечества с самого корня.

⁴⁴ Там же, стр. 207.

⁴⁵ Д. Л. Мордовцев. Знамения времени. Госиздат, М.—Л., 1923, стр. 267.

⁴⁶ Там же, стр. 269.

Стожаров, другой главный герой романа «Знамения времени», проделал тот же идейный путь, что и Карманов. Он говорит об узости и односторонности идеалов Чернышевского в том смысле, что они далеки от народной жизни, от «народной формы общины». ⁴⁷ Революционный метод борьбы за преобразование жизни Стожаров называет «подлым, звериным учением». ⁴⁸ Он думает обновить общество не с помощью революции и коммунистических начал, а с помощью крестьянской общины. Во всей этой программе наглядно выразилось характерное для либерального народничества решительное забвение политической борьбы. И здесь программные герои Мордовцева идут против наследства 60-х годов. Либерально-народнические идеалы Карманова и Стожарова с предельной ясностью выражены в письме их неизвестного единомышленника. «Мы идем в народ, — говорится в нем, — не с прокламациями, как делали наши юные и неопытные предшественники в шестидесятых годах... мы идем не бунты затевать, не волновать народ и не учить его, а учиться у него терпению, молотье и косьбе... Мы идем просто слиться с народом: мы бросаем себя в землю, как бросают зерно, чтобы зерно это взшло и уродило от сам-пять до сам-сто, как египетская пшеница». ⁴⁹

«Новых людей» народнического толка Мордовцев наделяет чертами «лишнего человека» и особенностями кающегося, опрощающегося барина. Типична в этом отношении Варя Бармитинова, порвавшая с родной средой и ставшая народной учительницей. Но в ее деятельности нет энтузиазма, уверенности в истинности избранного ею пути. Усталость, острое чувство сомнения и тоска, даже отчаяние перед жизнью, а затем чахотка и смерть — таков скорбный путь героини, начавшей с подражания Вере Павловне Лопуховой, а кончившей самоотречением и подвижничеством, погребением себя заживо во имя других. Пессимистический колорит лежит и на образах других героев романа «Знамения времени». Автор говорит о тоске Стожарова, о его отчаянии перед горькой долей русского народа. Мужики не понимают поступков и идей Карманова и Стожарова и заставляют их пережить горькие минуты разочарований. Романист вносит свою ироническую ноту в обрисовку поступков и идей своих надломленных героев. Эта нота особенно сильно звучит, когда он рассказывает о том, как горячо любившие друг друга Варя и Стожаров отказываются от своего права на любовь и счастье во имя необходимости служения тем, кто голодает и погибает в невежестве. ⁵⁰ Бесплодность такого служения «чужой рубашке» становится очевидной Бармитиновой, да и ее собственный трагический финал подтверждает это. ⁵¹ И весь конец романа проникнут сомнениями автора в возможности того счастья жизни, которое собираются дать бедным людям «отчаянные головы живых безумцев» — Стожаров и Карманов.

7

Совершенно иную, чем А. К. Шеллер-Михайлов и Д. Мордовцев, идейно-художественную трактовку «новых людей» дал И. В. Оммулевский, автор популярнейшего в свое время романа «Шаг за шагом», опубликованного с большими цензурными изъятиями в журнале «Дело» за 1870 год. ⁵² Оммулевский стремился осуществить призыв Н. Щедрина изо-

⁴⁷ Там же, стр. 190.

⁴⁸ Там же, стр. 190—191.

⁴⁹ Там же, стр. 307—308.

⁵⁰ Там же, стр. 106, 116, 118, 172.

⁵¹ Там же, стр. 183.

⁵² О цензурной истории романа Оммулевского см. в работе: В. Г. Базанов. Из литературной полемики 60-х годов. Петрозаводск, 1944, стр. 175 и сл.

бражать «новых людей» в качестве деятельных натур. Поэтому биография героя, процесс формирования его характера, как и история жизни его родителей, отодвинуты романистом на второй план и даны как вставные очерки-отступления.

Революционный смысл деятельности Светлова и его товарищей раскрывается романистом не прямо и не декларативно, а всей концепцией романа.

Герой Оммулевского Михаил Светлов, вернувшись в родной глухой сибирский городок Ушаковский, начинает свою деятельность с организации бесплатной школы для простонародья и воскресной школы для чернорабочих. Доктор Ельников бесплатно лечит бедных больных. Христина Жилинская и Варгунин тоже заняты просветительской и лечебной деятельностью. «Шаг за шагом» — так Оммулевский определил характер, метод деятельности Александра Светлова и его друзей. И на первый взгляд может показаться, что эта деятельность ограничена рамками легальности и филантропии и будто состоит из «малых дел». Но названная формула в разных аспектах проходит через весь роман, вокруг нее возникают откровенные дискуссии, она постепенно наполняется конкретным содержанием и в системе всего романа приобретает революционный смысл. К слову сказать, такой формулой воспользовался и Чернышевский, когда характеризовал деятельность Веры Павловны в качестве руководительницы швейной мастерской.⁵³ Дело Веры Павловны не противоречило и не мешало революции, а служило ее целям, подготавливало их торжество. Поэтому революционер Рахметов высоко оценил деятельность Веры Павловны, признал в ней служение идеалам, благотворным для всего человечества.⁵⁴

Подобное же сочетание повседневного, самого небольшого будничного дела революционера с его служением революции лежит и в основе романа Оммулевского. Революционер, говорит писатель своим произведением, должен уметь повседневную деятельность рассматривать в перспективе ее конечных целей. Именно в такой перспективе и раскрывается художником смысл названия его романа «Шаг за шагом». Для понимания этого принципиальное значение имеют три эпизода в нем: дискуссия Светлова с Ельниковым, его же спор с Варгуниным и откровенный его разговор с Прозоровой. Однажды Варгунин пылко заявил о необходимости «действовать сгоряча». Александр Светлов возразил ему: «Я предпочитаю идти до времени — шаг за шагом».

«— Так-то, батенька, и черепахи плетутся».

«— Идти шаг за шагом не значит, по-моему, плестись; напротив, это значит идти решительно и неуклонно к своей цели, без скачков... Самая суть-то ведь не в скорости шагов, а в их твердости и осмысленности... Войско так же идет...»

«— А еще лучше, батенька, как и то и другое есть».

«— Уже это само собой разумеется».⁵⁵

Светлов рассчитывает просветительской деятельностью разбудить общество, подготовить работников, нужных народу, «провести как можно больше сознания в массу», содействовать ее росту и тем подготовить приход ее «царствия». В беседе с Прозоровой он подчеркнул, что его школа — только одно из бесчисленных средств к достижению отдаленной цели. И когда Прозорова спросила его, какова же эта цель, то он «тихо ответил хозяйке» и она вздрогнула от этого разъяснения.⁵⁶

⁵³ Н. Г. Чернышевский. Что делать? стр. 171.

⁵⁴ Там же, стр. 289.

⁵⁵ И. В. Оммулевский. Шаг за шагом. Иркутское книжное издательство, 1953, стр. 216.

⁵⁶ Там же, стр. 200.

Кульминационным моментом всего романа явилось изображенное автором массовое выступление рабочих Ельцинской казенной фабрики. Романист поставил действующих лиц в определенные отношения к этому фабричному движению, оно определило группировку персонажей, их последующие судьбы. Герои Оммулевского показаны в широких и тесных, сердечно-товарищеских, дружеских связях с народом. Глубокое взаимное понимание и высокое взаимное уважение, естественность характеризуют эти связи. Фабричные в изображении Оммулевского — не безлика, серая и пассивная или стихийно действующая толпа, а полная собственного достоинства активная сила, сознательно и организованно отстаивающая свои интересы.

В статье «Напрасные опасения» Н. Щедрин рекомендовал открывать положительных героев не только в среде образованного молодого поколения, но и в народе. Оммулевский в образе фабричного старосты Семена показал одного из вожаков народа как человека проникательного, умного и решительного, непреклонно и обдуманно выполняющего волю восставших. Интеллигенты-революционеры Оммулевского не стоят над толпой и не растворяются в ней. Они не «должники народа», а друзья-советчики, авторитетные просветители народа. События на фабрике послужили проверкой их общественно-правственных качеств. Светлов, Варгунин, Жилинские понимали, что открытая массовая борьба рабочих с директором является рискованным делом и завершится для народа дурными последствиями. Но когда фабричные все же выступили, они решили лично участвовать в этом движении, чтобы отклонить возбужденный народ от возможных неразумных или даже преступных действий. Обстановка так и сложилась. Наиболее горячие головы решили утопить директора. Такая расплата не входила в планы рабочих. Мужественное вмешательство Светлова и Варгунина спасло фабричных от преступления. В этих развернувшихся событиях Светлов и его друзья действовали как подлинные революционеры. Они не испугались массового движения, признали необходимость решительной борьбы с администрацией завода, поддержали эту борьбу и оградил восставших от ошибочных действий.⁵⁷

Воспроизводимый Оммулевским процесс жизни характеризуется еще одной очень важной чертой, отсутствующей в других романах о «новых людях». Д. Мордовцев разорвал преемственность революционных поколений и революционных идей. Его «новые люди» провозгласили необходимость разрыва с наследством 60-х годов. Оммулевский же показал преемственность, единство революционных поколений России. Светлов еще в юности, гимназистом попадает в ушаковский кружок политических «преступников» — декабриста Жилинского и деятелей польского национально-освободительного движения. Здесь он получил настоящее воспитание и образование. Вернувшись после окончания университета в Ушаковск, Светлов вновь сблизился с политическими ссыльными — с тем же Жилинским и его дочерью Христиной, с Варгуниным, а также с доктором Ельниковым, руководившим в прошлом лучшим университетским кружком.

В романе Оммулевского все время звучит один и тот же мотив. Разные лица видят в облике Светлова черты, напоминающие декабристов и других политических ссыльных. У Прозоровой отец был сослан за политическое дело, и она, сблизившись со Светловым, открывает в нем нечто, напоминающее ее отца.⁵⁸ В молодости отец Светлова сопровождал в ссылку декабристов. Воспоминания об их замечательном облике остались у него

⁵⁷ Там же, стр. 260—261.

⁵⁸ Там же, стр. 86, 88—89.

на всю жизнь.⁵⁹ И в своем сыне он находит черты сходства с этими политическими «преступниками».⁶⁰

Идея преемственности и единства революционных поколений и их борьбы питает тот высокий революционный оптимизм, которым пропитан весь роман Омулевского. Революционера могут охватить сомнения, ожесточенные и даже отчаяние перед лицом «замерзшей» действительности. Как и Чернышевский (в «Прологе»), Омулевский угадал присущее революционеру того времени осознание неразрешимого противоречия между своими революционно-социалистическими стремлениями и объективными возможностями для их осуществления. Это и составило источник внутреннего трагизма в положении русского революционера допролетарского периода. С наибольшей глубиной этот трагизм выражен в образе Волгина. Знаком он и героям Омулевского. Ельников задыхается от злости, от осознания отсутствия активности в народе и торжества всечеловеческих мерзостей. Его слова иногда выражают безнадежность, а его песни кажутся «воплем надорванной души».⁶¹ Когда речь заходит об исходе деятельности революционеров, он готов сказать: «Изойди кровью — вот тебе и исход весь!».⁶² В этом образе есть нечто, напоминающее переживания Рахметова и Волгина, их «тоскливые думы» и «жгучую скорбь». Революционер Чернышевского прямо указывает на источник своих душевных болей: «... да уж обстоятельства-то такие, что человек с моею пламенной любовью к добру не может не быть „мрачным чудовищем“, а как бы не это... так я бы, может быть, целый день шутил, да хохотал, да пел, да плясал».⁶³ Таким был и Ельников из романа Омулевского. Но и оптимизм Светлова, самой светлой и жизнерадостной личности в романе «Шаг за шагом», знаком со скорбной нотой. Он не мог не согласиться с безнадежно резкими отзывами Ельникова о проклятой действительности, от которой «душу рвет на части».⁶⁴ Романист убедительно объяснил истинные источники трагических настроений революционера. Они заключены в исторических условиях их борьбы, в той действительности, где господствуют «полчища темных сил». И сам романист скорбит, что для настоящей деятельности Светловых пока нет «широкой общественной арены».⁶⁵

Но для романа революционного демократа Омулевского, выступившего в обстановке оживления демократического движения, характерна господствующая революционно-оптимистическая тенденция. Весь ход сюжета убеждает, что дело, начатое Светловым и его товарищами, не может погибнуть. На смену им растет новое поколение борцов. Даже умирающий от чахотки и истерзаный действительностью Ельников не сдаётся. Он соглашается с программой Светлова: «Ты прав; надо действовать, надо работать всеми силами ума и души, хотя бы на зло безнадежности, хотя бы для того только, чтоб враг не видел тебя с опущенными руками даже и в ту минуту, когда ты задыхаться будешь по его милости».⁶⁶

Омулевский проводит принципиальное размежевание своих героев от положительных персонажей дворянской литературы, от либералов А. К. Шеллера-Михайлова, от кающихся и изломанных героев Д. Мордовцева, Н. Успенского. Омулевский сумел показать революционера во

⁵⁹ Там же, стр. 34—36.

⁶⁰ Там же, стр. 57, 312—313.

⁶¹ Там же, стр. 74, 81, 349.

⁶² Там же, стр. 110—111.

⁶³ Н. Г. Чернышевский. Что делать? стр. 300.

⁶⁴ И. В. Омулевский. Шаг за шагом, стр. 81.

⁶⁵ Там же, стр. 367.

⁶⁶ Там же, стр. 111.

весь рост, в становлении его характера, как натуру глубокую и цельную, внутренне гармоническую, негибкую и целенаправленную в любых обстоятельствах. Светлов прекрасно знает жизнь и людей, у него практический, трезвый взгляд на русскую действительность, он противник чисто книжных идей, он ратует за идеи, добытые в тяжелой внутренней борьбе. Герой Омулевского закаляет свой характер, считая, что в характере человека многое зависит от усилий самого человека. Светлов умеет пробуждать и убеждать других силой своей логики, слова, личного примера, фактами жизни. Здесь он очень похож на пропагандиста Лопухова. Своей пропагандой он склоняет на свою сторону родную семью, заставляет ее признать свою правоту. Александр Светлов собирает людей, делает их своими единомышленниками. Автор показывает революционера, говоря словами Чернышевского, в «простых человеческих чертах». ⁶⁷ Александр Светлов проведен Омулевским «через всю его домашнюю обстановку, через все ее мелочи». ⁶⁸

Омулевский смягчил ригоризм своего героя, во всех подробностях обрисовал его гибкую тактику убеждения и примера в отношениях с отцом и матерью. Железная негибкость характера, выдержка сочетаются в нем с ласковой мягкостью, эластичностью натуры. Автор романа «Шаг за шагом» преодолел и изображение традиционного аскетизма в образе революционера. Омулевский показал интимные отношения Светлова, нарисовал и индивидуальные особенности его характера. Он любит женское общество, у него блестящая внешность, «аристократизм демократа», обаятельность. Светлов знает, что он принадлежит не себе, а обществу, делу, а поэтому не считает возможным связывать свою судьбу с судьбой другого человека. Однако эта логика революционера не приобретает у него того смешного или уродливого, аскетически-мрачного смысла, который был так присущ многим «новым людям». Жизнь научила Светлова понимать, что «никакая логика не устоит перед... гордой, страстно любящей женщиной». ⁶⁹

Н. Щедрин, положительно оценив роман Омулевского «Шаг за шагом», отметил, однако, в нем «недостаток объективности», который «восполняется... лиризмом». ⁷⁰ Лиризм в изображении «новых людей» действительно составляет существеннейшую особенность романа Омулевского. С точки зрения Н. Щедрина, появление лиризма «вполне объяснимо», если учесть, что действительность еще не давала всех возможностей для образного воспроизведения людей, подобных Светлову. Характер той же самой действительности привел Омулевского и к идеализации революционеров. Лиризм и служил формой выражения этой идеализации. В романе допролетарского периода всегда была возможна подобная идеализация образа революционера. Но эта идеализация особого рода, она относительна и является средством пропаганды «новых людей» в широких кругах читающей публики. Она, однако, могла привести и к тому, что автор невольно начинал ставить своего героя на пьедестал, на «недостижимую высоту нравственной чистоты». ⁷¹ Так и случилось с Омулевским. Его Светлов оказался «выдающейся из среды личностью». ⁷² Не исключено, что здесь сказалось известное влияние «Исторических писем» Лаврова на автора романа «Шаг за шагом». Но и независимо от

⁶⁷ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIV, Гослитиздат, М., 1949, стр. 480.

⁶⁸ И. В. Омулевский, Шаг за шагом, стр. 366.

⁶⁹ Там же, стр. 234.

⁷⁰ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 443.

⁷¹ И. В. Омулевский, Шаг за шагом, стр. 318.

⁷² Там же, стр. 174.

этих писем, следуя логике своего романа и испытывая зависимость от характера современной ему действительности, Омулевский мог прийти к подобному пониманию образа революционера.

Революционная борьба допролетарского периода знала не только трагедию борьбы без народа, но и ее следствие — трагедию мученичества. жертвенности. Этот элемент и привносит Омулевский в образ Александра Светлова, где он служит той же самой идеализации героя. Тем самым Омулевский открывает путь для изображения революционеров народовольческого толка («Андрей Кожухов» С. М. Степняка-Кравчинского). Светлов говорит Прозоровой, что каждый мужчина «может сделать то же, что сделал Христос: может страдать и умереть, как он, отстаивая на практике великие христианские истины».⁷³ Характерно, что Прозорова после разговора со Светловым о цели борьбы обращается к евангелию и в нем находит подкрепление воодушевляющим словом о принесении себя в жертву ради других. Все это потрясло Прозорову. В бреду она видит Светлова распятым на кресте.⁷⁴ Не следует, однако, преувеличивать значение элемента жертвенности в образе революционера Светлова. Жертвенность не является основой характера героя. Его конкретные действия, отношения с людьми, вся его философия жизни рассмотрены и оценены автором не с точки зрения теории искупительной жертвы. Ничего фанатического нет в образе Александра Светлова. Если Лавров призывал, что «нужны мученики»,⁷⁵ то Омулевский в образе Светлова создал не мученика, а революционера-просветителя, определяющие черты которого роднили его с «новыми людьми» Чернышевского.

8

В другом значительном произведении 70-х годов о «новых людях» — в «Эпизоде из жизни ни павы, ни вороны» (1877) А. Осиповича-Новодворского, беллетриста школы Н. Щедрина, проведено с последовательной полемичностью и исторической истинностью размежевание между двумя типами героев — «лишним человеком» и революционером. Повесть А. Осиповича построена в форме сопоставления жизненных судеб двух противоположных героев. И очень характерно, что эта противоположность судеб ярко выразилась в разных связях героев с народом, с трудом народа. Народ и революционер — определяющий аспект изображения жизни в рассматриваемой повести. Преображенский, один из ее героев, — «ни пава, ни ворона», внук Демона и сын Пепорина, брат, с одной стороны, Рудина, с другой — Базарова. Эта генеалогия героя определяет весь его духовный облик. Он оказался героем распутья, «лишним человеком», неспособным встать на здоровую почву трудовой народной жизни. Преображенский остро осознает несправедливость окружающей жизни. Потомок «лишних людей» оказался разночинцем. Разночинские черты героя сконцентрированы в его поисках прочной опоры в народе — он пошел в народ. Но эти черты у Преображенского сочетаются с чертами человека рудинского и даже обломовского типа, с чертами «лишнего человека». Мечтательность и созерцательность, крепкая связь с прошлым и крайнее самолюбие делают его бессильным перед реальной действительностью. От чувства возмущения он не может перейти к делу, к борьбе. А. Осипович, по словам М. Горького, как бы предупреждает разночинцев об опасности оказаться в трагическом положении умного

⁷³ Там же, стр. 194.

⁷⁴ Там же, стр. 200, 207.

⁷⁵ П. Л. Лавров. Исторические письма, стр. 140.

человека, не имеющего опоры в жизни, в народе.⁷⁶ Противоположен Преображенскому Печорица — натура монолитная, духовно и физически сильная, свободная от рефлексии и разочарования, от трагического чувства одиночества, разрыва с делом народа. Печорица не имеет родственных связей с «духом отрицания и сомнения», с настроениями «лишнего человека» или кающегося и опрощающегося барина. Он живет трудовой жизнью народа. Этот положительный герой А. Осиповича пользуется огромным авторитетом у народа, его любовью, он защитник и советчик народа. Автор подчеркивает в нем способность плодотворно влиять словом и делом на весь ход народной жизни. Печорица — враг дворянской культуры, барской филантропии. Он полемизирует с вернувшейся в Россию Еленой Инсаровой, которая поглощена филантропической и просветительской деятельностью. Poleмика эта (как и самобичевание Теребенева в романе Слепцова «Хороший человек») указывает на необходимость иных, более решительных и действенных способов служения народу и воздействия на ход его жизни.

Статья Добролюбова «Когда же придет настоящий день?» оказала огромное влияние на формирование проблематики, образа положительного героя и сюжета романа о «новых людях». Роман Благовещенского «Перед рассветом» как бы задуман по канве добролюбовской статьи. Но с еще большей отчетливостью связь со статьей Добролюбова видна в повести А. Осиповича «Эпизод из жизни ни павы, ни вороны». Современники называли Печорицу русским Инсаровым. Ходом сюжета своей повести Осипович отвечает Добролюбову и полемизирует с Тургеневым. Его Елена Инсарова отказывается от филантропии и идет за Печорицей. Повесть Осиповича полемична и по отношению к народничеству, к образу Нежданова из романа Тургенева «Новь». Осипович снижает теории и героев народнического движения. В «Эпизоде» воспроизведены две сцены, раскрывающие два возможных народнических варианта отношений интеллигента и народа. В одном случае мечтатель Преображенский представляет себя исключительной личностью, стоящей над толпой, командующей ею. В другом случае Преображенский со «сладоострастным опьянением» делает попытку совершенно слиться с народом, стать черноработчим. Осипович иронически изобразил эти две типично народнические трактовки отношений интеллигенции и народа, противопоставив «забавам» Преображенского успешную и полезную для народа деятельность революционного демократа Печорицы. Из повести видно, что эта легальная работа в народе не самоцель, а средство практического сближения с народом. Для настоящего революционера такое завоевание доверия народа является залогом успешного осуществления его конечных революционных целей.

Обобщающую картину идейного движения 60-х годов дал Н. Флеровский в своем оригинальном романе-трактате «На жизнь и смерть» (1877). В подзаголовке романа значится: «Изображение идеалистов». Н. Флеровский представил «новых людей» как идеалистов. И в этом был заложен глубокий смысл. Жизнь не для себя, а для других, для человечества, для благородных идей, во имя поисков счастья для всех, а прежде всего для трудового народа — такова основная черта героев Н. Флеровского. Автор сумел передать страстность, самозабвение, бескомпромиссность и мужество целого поколения разночинцев, воодушевленных борьбой с действительностью, поисками путей служения народу, совершенствования человеческой природы. В романе «На жизнь и смерть» существенно именно то, что идейно-нравственные искания пред-

⁷⁶ См.: М. Горький, Полное собрание сочинений, т. 24, 1953, стр. 475; История русской литературы. ГИХЛ, М., 1939, стр. 269.

ставителей передовой интеллигенции даны в связях с жизнью народа (крестьянства, рабочих). Писатель-публицист показал пробуждение и рост масс, работу интеллигенции в массах. Некоторые его герои (учитель Исполт) становятся душой народного движения.

Роман Н. Флеровского с точки зрения художественного мастерства имеет существенные недостатки. «На жизнь и смерть» даже нельзя назвать романом в строгом смысле слова. Это именно публицистический трактат о народной жизни и об идейно-нравственных исканиях 60-х годов. Художественная часть его является лишь иллюстрацией движения идей и развития жизни. Но самые эти недостатки, отступления от обычной романтической системы свидетельствуют о стремлении автора найти такую новую форму беллетристического повествования, которая позволила бы раскрыть духовный мир разночинной интеллигенции и начавшееся пробуждение масс, процесс сближения интеллигенции и народа.

Заслуга писателей-демократов, изображавших «новых людей», состоит в том, что они создали роман и повесть о разночинце, о новой социальной силе, выступившей на арене идейных исканий и общественной борьбы, сменившей дворянского героя предшествующей эпохи. Передовые разночинцы искали опоры в народе. В то время народ в массе своей не понял и не поддержал социалистов, революционеров, «новых людей». Но весь социальный опыт героической эпохи «бури и натиска» имел исключительное значение для последующих поколений борцов, для революционной социал-демократии.

Н. Г. Чернышевский, властитель дум передовых сил русского общества второй половины XIX века, повлиял, как рассказывает Н. К. Крупская, на В. И. Ленина «своей непримиримостью, своей выдержанностью, тем, с каким достоинством, с какой гордостью переносил он свою неслыханно тяжелую судьбу».⁷⁷ Заслуга Чернышевского, по мнению В. И. Ленина, заключалась в том, что он в своем романе «Что делать?» и своим личным поведением показал, «каким должен быть революционер, каковы должны быть его правила, как к своей цели он должен идти, какими способами и средствами добиваться ее осуществления».⁷⁸ Об этом же рассказывают и лучшие последователи Чернышевского в своих романах и повестях о «новых людях».

Славные революционные традиции 60—70-х годов и революционно-демократическая литература этой эпохи имели выдающееся значение в подготовке предпосылок к созданию образа революционера писателями пролетарской демократии. Горький, впервые создавший образ пролетарского революционера, чувствовал свою кровную связь с эпохой 60—70-х годов и постоянно обращался к опыту писателей этого периода, рекомендовал молодым советским писателям учиться у них искусству исчерпывающего и глубокого знания народной жизни.

⁷⁷ Н. К. Крупская. Воспоминания о Ленине. М., 1932, стр. 230.

⁷⁸ Рассказ В. И. Ленина в записи В. В. Воровского. Журнал «Москва», 1958, № 4, стр. 42.



АНТИНИГИЛИСТИЧЕСКИЙ РОМАН

1

Появление «Что делать?» и других романов о «новых людях» вызвало бешеную злобу в реакционных кругах. Ответом дворянско-монархической реакции на демократический роман 60-х годов явился так называемый антинигилистический роман. Под этим названием обычно понимают произведения, принадлежащие различным писателям реакционного и отчасти либерального направлений и враждебные революционно-демократическому движению 60—70-х годов.

У антинигилистической беллетристики есть своя «история», она пережила характерную эволюцию, обусловленную сложной обстановкой борьбы между демократическими и реакционными силами в течение двух десятилетий, от 19 февраля 1861 года до 1 марта 1881 года.

В этом движении антинигилистической беллетристики можно наблюдать три волны. Первая из них возникла в непосредственной связи с начавшимся наступлением реакции после окончания первой революционной ситуации 1859—1861 годов. Майские пожары 1862 года, а затем польское восстание 1863 года послужили сигналом для систематической травли демократических сил. По меткому ироническому замечанию Щедрина, в литературе появляется «соглядатайский элемент»;¹ «образовалась целая литература, поставившая себе целью исследовать свойства ядов, истекающих из молодого поколения, или, лучше сказать, не исследовать, а представить в живых (более или менее) образах, что молодое поколение никуда не годно, что оно не имеет будущего и что оно сплошь одарено способностью испускать из себя гангрену разрушения. Бессмысленное слово „нигилисты“ переходит из уст в уста, из одного литературного органа в другой, из одного литературного произведения в другое. Беллетристы положительно упитываются им... Все спешат напиться от убогой трапезы нигилистской!».²

Важнейшими произведениями этой антинигилистической литературы «первого призыва» являются «Взбаламученное море» Писемского (1863), а после подавления польского восстания — «Некуда» Лескова и «Марево» Клюшников (1864). Замыкает эту первую «очередь» антинигилистических произведений диалогия В. Авенариуса «Бродящие силы» (повести «Современная идиллия», 1865, и «Поветрие», 1867).

Вторая волна антинигилистической беллетристики подымается с конца 60-х—начала 70-х годов. Это были годы, очень трудные для революционно-демократических сил. После покушения Каракозова 4 апреля 1866 года на революционную молодежь обрушились новые репрессии.

¹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. VI, Гослитиздат, М., 1941, стр. 293.

² Там же, стр. 318.

Демократическая печать лишилась своих основных органов — «Современник» и «Русское слово» были закрыты. Крестьянское движение со второй половины 60-х годов явно пошло на убыль. В этих условиях сохранившиеся силы революционной молодежи искали новых форм борьбы. В студенческой среде организуются нелегальные группы. Распространение получают идеи индивидуального террора, анархистско-бунтарские замыслы. Большой шум вызвало дело нечаевской организации, разгромленной властями в 1869 году. Нечаевщина, допуская для достижения революционных целей методы индивидуального террора, шантажа, запугивания и шпионажа, была использована реакцией для дискредитации демократического движения. В антинигилистических романах 1869—1875 годов предпринимается новая попытка опорочения поколения 60-х годов, попытка приписать отрицательные черты нечаевщины всему демократическому лагерю. Именно в эти годы и складывается окончательно тип антинигилистического романа с присущими ему политическими концепциями, сюжетными схемами и стилистическими шаблонами. В эти годы появляются роман «На ножках» Лескова (1870—1871), дилогия Вс. Крестовского «Кровавый пух» (романы «Панургово стадо», 1869 и «Две силы», 1874), роман Маркевича «Марина из Алого Рога» (1873), роман-памфлет В. Мецгерского «Тайны современного Петербурга» (1876—1877) и др. Материалы нечаевского процесса широко использованы в романе Достоевского «Бесы» (1871).

Наконец, третья волна антинигилистической беллетристики возникает в связи со сложившейся в конце 70-х годов второй революционной ситуацией и захватывает время с 1880 по 1885 год, т. е. период наибольшего подъема народолюбческого движения, растерянности самодержавия во время так называемой диктатуры сердца Лорис-Меликова и после убийства Александра II, а также последовавшего затем нового наступления реакции, кризиса и разложения революционного народничества.

Антинигилистическая беллетристика этих лет занята уже не только изображением революционно-демократического движения 60-х годов — она переносит сложившиеся приемы памфлетно-карикатурного воспроизведения нигилистов на народников, на членов организации «Народная воля». Авторы этих романов выступают с крайне реакционных аристократических позиций. Именно здесь особое значение получает критика петербургской администрации справа. Романистами этого «призыва» предпринимается отчаянная попытка создать «положительного героя» в духе программы Каткова и Победоносцева. Вместе с тем это и последняя попытка оснастить антинигилистический памфлет психологическим антуражем, подделаться под большой реалистический роман с его широкими рамками охвата современной действительности.

Таковы два последних романа Б. Маркевича — «Перелом» (1880—1881) и особенно «Бездна» (1883—1884), роман В. Авсенко «Злой дух» (1881—1883), роман К. Орловского «Вне колеи» (1882) и др.

Серией этих произведений антинигилистическая беллетристика 60—80-х годов исчерпала себя. В них особенно наглядно обнаруживаются за благообразным фасадом психологического романа-хроник типичное эпилгопство, беспомощное повторение избитых приемов, характеров и ситуаций.

Итак, антинигилистические романы и повести — это произведения, ставящие своей первой и основной целью осуждение и компрометацию демократического движения — вначале революционных демократов 60-х годов, а затем народников 70-х годов. Это романы с ярко выраженной реакционной, охранительной, как тогда говорили, тенденцией. Их отрицательные герои — нигилисты и народники, их положительный герой — охранитель, реакционер, рьяно защищающий старые устои —

православие и самодержавие. Их идеология проникнута реакционным шовинизмом, и потому обычно удар против революционных сил России объединяется в них с ударом по национально-освободительному, в особенности по польскому движению. Пытаясь скомпрометировать революционное движение, они охотно подхватывают официальную версию о его преступности, не брезгают различными ходячими в реакционной среде инсинуациями, например версией о якобы организованных революционерами майских поджогах 1862 года в Петербурге, версией о полной зависимости русских демократов от польских националистов и т. п.

Почти все эти произведения были впервые опубликованы в журнале М. Н. Каткова «Русский вестник» («Взбаламученное море» Писемского, «Марево» Ключникова, «На ножах» Лескова, «Кровавый пух» Крестовского). Б. М. Маркевич, В. Авсеенко, К. Орловский были присяжными беллетристами этого журнала. Критика тех лет с основанием могла говорить об особой «катковской школе» реакционных романистов. Действительно, идеи, развиваемые в этих романах, не только совпадали со взглядами и с позицией Каткова, но зачастую и были им прямо инспирированы.

Катков, как известно, развернул в своих изданиях («Русский вестник» и «Московские ведомости») не только борьбу с демократическим движением, не только проповедь реакционно-охранительных и шовинистических взглядов, в частности реакционной идеи насильственной русификации западных и северо-западных окраин Российской империи, но и критику пореформенных порядков, правящей бюрократии, обвиняя последнюю в либерализме, в неустойчивости, в потворстве демократическим силам. Это была критика правительства справа, с позиций феодально-крепостнических. Постоянными были здесь фарисейские жалобы на ослабление «истинно патриотических сил» — крупных латифундистов-крепостников, подлинных «столпов» общества. Критика касалась всех буржуазных реформ, проведенных в 60-х годах, — реформы суда, цензуры и т. д. Даже признаваемая только на словах крестьянская реформа также вызывала упреки в том, что она лишила крестьян их «руководителей» из среды крупных землевладельцев, что она подорвала независимость этих «руководителей», и т. д. Эта критика правительства справа сопровождала антинигилистические мотивы и в беллетристических произведениях «катковской школы».

Но, говоря об антинигилистической беллетристике 60—80-х годов, следует иметь в виду не только круг ее идей, тематику и проблематику, ее преимущественную зависимость от мировоззрения «катковской школы». Определенная общественная и политическая ориентация связывалась в ней с определенной системой приемов воспроизведения действительных лиц и событий. Потому-то антинигилистический роман и представляет собой жанр в литературе 60—80-х годов; потому-то эти романы и сдвигаются в определенный ряд, что их связывает общность приемов изображения различных сторон тогдашней жизни, проявляющаяся в сходстве и однообразии господствующей в них сюжетной схемы, в постоянстве «типов» и в определенной расстановке действующих лиц, в общей композиции этих романов, наконец в их стилистике.

Сюжетная схема многих антинигилистических романов действительно очень однотипна. В основу ее кладется борьба двух сил — «злой» и «доброй». Первую силу представляют убежденные демократы и революционеры, вторую — охранители и сторонники устоев (не случайно один из романов В. Крестовского так и назван — «Две силы»). Эта борьба осложняется двумя обстоятельствами. Во-первых, тем, кто является непосредственным (если говорить о сюжетной линии) объектом этой борьбы. Чаще всего героем произведения, вокруг которого сосредоточивается непосредственный романический интерес повествования, является лицо

(мужского или, еще чаще, женского пола), которое соблазняет «злая сила» и вовлекает в орбиту демократического движения. За него-то и идет обычно борьба, его «спасением» и извлечением из «омута» заняты представители охранительного начала. Это личность иногда безвольная и слабая, иногда сильная и экзальтированная, но всегда страдающая и неустойчивая, мятущаяся и чего-то ищущая. В «Взбаламученном море» этот тип является в лице Валериана Сабакеева, очерченного очень слабо, но тем не менее представляющего одного из немногих симпатичных героев этого романа; в «Некуда» — это Лиза Бахарева; в «Маре» — Инна Горобец; в романах Маркевича — это Марина («Марина из Алого Рога»), Владимир Буйносов (в «Бездне»); в «Бесах» Достоевского — Шатов (здесь наделенный даже явно символической фамилией); в «Злом духе» Авсеенко — помещик-народник Извоек; в дилогии Вс. Крестовского этот тип представлен сразу двумя персонажами, особами мужского и женского пола, — Хвалынцевым и Лубенской.

Таким образом, антинигилистический роман — это прежде всего роман о «жертве». По исходу борьбы романы отличаются друг от друга в зависимости от того, чем они кончаются — гибелью или спасением жертвы. И это одно из существенных расхождений в антинигилистической беллетристике, обусловившее различные течения внутри нее.

Второе обстоятельство, осложняющее излюбленную схему антинигилистического романа, связано с источником основной интриги, составляющей главный интерес повествования. Обычным источником этой интриги являются не демократы-революционеры сами по себе, во всяком случае не лучшие, наиболее честные и идейные представители этого лагеря. Это обычно и чаще всего представители «польской партии», и при этом аристократического крыла этой партии, тесно связанного с иезуитами. Именно они заправляют действием, они прежде всего сеют и подогревают смуту, а русские демократы являются лишь их слепым орудием, простыми пешками в их руках. Так, конечные источники нигилизма представляются уже в первом антинигилистическом романе Лескова, у Ключникова, Крестовского, отчасти у Маркевича (в «Бездне») и др. С другой стороны, интригу плетут разного рода авантюристы, карьеристы и проходимцы, лишь прикидывающиеся нигилистами и народниками. Таковы Пархоменко и Белоярцев в «Некуда», Горданов в романе «На ножках», Полоярков у Крестовского, Левиафанов, Овцын-младший и «Волк» в романах Маркевича и т. д. Именно личности этого типа оказываются заводилами и вожаками в нигилистических и народнических кружках. На первый взгляд подобное освещение придает видимость благообразия антинигилистической теме в этих романах. В сущности, убежденные сторонники нигилизма (Райнер у Лескова, Свитка у Крестовского, Инна у Ключникова) оказываются внутренне честными, идейными, они действительно хотят блага народу, они действительно выступают за обновление общества. И речь идет не столько об их вине, сколько об их беде, о том, что они становятся орудием чуждых и преступных сил. Но мотив «жертвы» оказывается лишь ловким ходом реакционных беллетристов, приемом компрометации всего движения в целом. Если худшее руководит, а лучшее лишь заблуждается и покорно идет на жертвы, значит, у этого движения нет истинной силы, нет своих целей, нет перспектив. Остается лишь ставить вопрос о спасении жертв.

Есть, как уже можно было заметить, и третий осложняющий интригу мотив у антинигилистических авторов. Они подхватывают традиции либеральной обличительной литературы 50-х годов и охотно выводят в сатирическом свете представителей власти. Они тоже «обличают» исправников, жандармов, прокуроров, даже поднимаются до «критики» губернаторов, сенаторов и министров. Они тоже «воют» с продажностью и ту-

поумием бюрократических верхов, с откупом, с барской слесью, с «грибоедовской Москвой» и со «сливками» петербургского высшего света. Они распространяют свою «критику» и на темные стороны пореформенной жизни — на факты произвола верхов и несправедливости низов, на наглость и цинизм новоявленных хищников капитала, спекулянтов, на продажность буржуазной адвокатуры, на разложение буржуазно-дворянской семьи и т. д. Но эта критика ведется не справа, она призывает к возвращению назад, к «очищению» устоев монархической России. Она открывает архиреакционные выводы этих романов либеральной или демагогической фразеологией. У дворянских реакционных романистов 1870—1880-х годов это в конце концов выливается в повальное обвинение интеллигенции, либо прямо разрушающей старые устои, либо потворствующей такому разрушению.

Идейное направление и сюжетная схема антинигилистических романов определили их стилистику. Для стилистики их характерен прежде всего эклектизм, попытка, с одной стороны, сохранить старые приемы чисто романического повествования, уже подорванные бурным развитием реалистического романа, а с другой стороны — приспособиться к этому новому развитию, примкнуть к новым образцам психологического и социального романа.

Занимая привилегированное положение, защищая и проповедуя взгляды, получающие полное признание в верхах, находя надежное убежище в «Русском вестнике», — органе, никогда не подвергавшемся никаким гонениям, антинигилистическая беллетристика оказывалась вместе с тем перед читателем в очень затруднительном положении. Ей нужно было осудить и дискредитировать все передовое и гонимое, поднять на щит и опозитивировать реакционное и отсталое; ей ничего не оставалось другого, как вместо изображения того, что действительно *есть*, подставлять официальную версию в истолковании известных событий. Это и вынуждало ее к объединению романической истории с уголовной хроникой. Вместе с тем в антинигилистической беллетристике обнаруживаются попытки, во-первых, дать отдельные реалистические зарисовки и психологически оснастить это развитие интриги, добиться достоверности изображения прозрачными портретными совпадениями, перечислением известных исторических фактов, выведением на сцену действительных исторических лиц, броским копированием быта и, с другой стороны, ввести в роман явный домисел, очевидный памфлет, прямую карикатуру и клевету.

Характерно, что с течением времени в антинигилистических романах этот поверхностно-романический, авантюрный элемент все более усиливается. Все назойливее становятся и черты злостного памфлета, прямых инсинуаций в отношении действительных исторических лиц. Эта беллетристика все откровеннее пользуется средствами реакционно-тенденциозной публицистики. Обычными становятся ссылки на высказывания охранительной печати, цитаты из изданий Каткова и других реакционных журналистов, попытки «документировать» повествование выдержками из «Колокола», из статей «Современника» и «Русского слова», из материалов по крестьянскому делу и т. д. Вместе с тем все определеннее выступают устаревшие приемы, характерные еще для рядового исторического романа или светской повести 1830-х годов. Ярким примером этой эволюции могут служить антинигилистические романы Вс. Крестовского, Маркевича, Авсеенко, Орловского, появившиеся в 70—80-х годах. К этому времени окончательно складывается и традиционная сюжетно-композиционная схема антинигилистического романа, постоянно повторяющаяся. Антинигилистический роман становится своего рода замкнутой жанровой структурой, все характерные компоненты которой даны заранее.

Таким образом, антинигилистический роман 60—80-х годов по своему содержанию — роман политический по преимуществу. По своему идеологическому направлению это роман реакционно-охранительный. Центральной темой его является борьба двух сил — демократической и реакционной. По приемам характеристики представителей демократического движения это роман-памфлет. Его основная задача состоит не в объективно-исторической и всесторонней характеристике героев, не в истолковании «нового типа», а в его осуждении, в клеветнически-пасквильном его изображении. По манере своего письма, по своему стилю антинигилистический роман — явление типично эклектическое; для него характерно механическое сращивание совершенно разнородных стиливых приемов — традиционного романического повествования, авантюрного романа, исторического романа, светской повести 30-х годов, обличительного жанра 50—60-х годов, прямого памфлета и пасквиля.

Чисто художественные достоинства этих реакционно-тенденциозных романов, как правило, столь малы, их идеи настолько предвзяты, а их приемы так легко перерождаются в шаблон и схему, что нет никакой необходимости подвергать подробному анализу все произведения этого рода.

Ниже мы считаем необходимым подробнее остановиться лишь на отдельных, наиболее характерных и выделяющихся произведениях, чтобы показать эволюцию этого жанра в его типических признаках.

2

Первым по времени своего появления антинигилистическим романом было «Взбаламученное море» А. Ф. Писемского. Роман был напечатан в «Русском вестнике» Каткова за 1863 год. Для многих современников Писемского этот роман оказался неожиданным. Писемский не пожалел красок для резкого изображения явлений и характеров, порожденных старым бытом крепостнической России. В этом смысле можно сказать, что в романе отрицание старого получает более широкие рамки, чем в ряде предшествующих повестей писателя. В нем очень сильно звучат сатирические ноты, а изображение персонажей нередко переходит в шарж и карикатуру. В отличие от предшествующих произведений Писемского это скорее всего роман-памфлет, не замкнутый, как отмечала критика того времени, в «естественные и необходимые рамки» романического повествования.³ Несмотря на наличие сквозного действия, связанного с историей отношений двух героев романа — Бакланова и Софи Леневой, роман действительно распадается на ряд сцен и эпизодов, освещающих самые различные стороны жизни и быта этого времени, вводит ряд эпизодических фигур, слабо связанных с основным сюжетом, но в общем замысле произведения тем не менее важных.

Писемский не видит ничего светлого в жизни старой дореформенной России, но он не видит также ничего освежающего и в новой обстановке, сложившейся в России 60-х годов, в годы кризиса феодально-крепостнической системы, борьбы вокруг буржуазных реформ и подъема демократического движения. Все, что происходило тогда, для него только — «взбаламученное море»; на первый план выступают в этой картине общая несладкая, недоумение, всякого рода накипь.

«Взбаламученное море» хотя и превосходит последующий ряд антинигилистических романов памфлетно-карикатурным изображением людей и событий 60-х годов, однако во многом еще отличается от типич-

³ См. статью П. Анненкова в «Санкт-петербургских ведомостях» (1863, № 250). О романе «Взбаламученное море» более подробно см. в главе IV «Писемский — романист» (стр. 134—138 настоящего тома).

ных образцов антинигилистической беллетристики. В нем еще отсутствуют многие характерные приемы этого рода романов, те общие жанровые признаки, о которых говорилось выше.

В этом смысле гораздо более типичными и определяющими основную линию антинигилистической беллетристики являются два произведения, появившиеся одновременно (в 1864 году): роман Н. С. Лескова «Некуда» (в журнале «Библиотека для чтения») и роман В. П. Ключникова «Марев» (в «Русском вестнике»).

«Марев» — это в сущности первый роман, целиком посвященный антинигилистической теме. Романическая интрига с характерным для нее резким мелодраматизмом целиком подчинена здесь этой теме. Действие романа разворачивается в юго-западном крае, накануне польского восстания. Центральным образом романа оказывается Инна Горобец, дочь активного участника передовых кружков 30—40-х годов, одного из близких друзей Станкевича, Белинского и Герцена (Инна носит на груди подарок отца — медальон с портретом Герцена), сосланного за свои убеждения правительством Николая I. Инна — личность сильная и свободолюбивая, она поклялась следовать примеру отца, бороться за правду. Именно вокруг этой девушки и разворачивается борьба. Инну безнадежно любит Русанов, типичный молодой постепеновец, который под влиянием разворачивающихся событий и личных неудач становится охранителем. Сама же Инна увлечена графом Бронским, одним из вожаков польских повстанцев, представителем аристократической партии в польском национальном движении. Этот Бронский и оказывается коварным носителем «злой силы», «демонических» замыслов, приводящих Инну на грань катастрофы. Он плетет в романе сеть самых гнусных интриг. Бронский организует и тайно готовит к выступлению силы польских повстанцев в крае. Его интригами объясняется, в частности, и выступление крестьян в этой местности. Он сам провоцирует этот бунт, а затем и его усмирение, чтобы вызвать недовольство крестьян и создать беспокойную обстановку в крае, благоприятную для готовящегося сепаратистского выступления польских магнатов. Он ведет постоянно двойную игру, прикидываясь охранителем и верноподданным среди барства и «красным» среди демократов. Но Инна не видит и не понимает этой игры, она безусловно верит Бронскому, всецело увлечена им. Роль Русанова оказывается при этом самой жалкой, его деятельность — вначале в казенном учреждении, а затем в качестве мирового посредника — не приносит ему лавров. Он вынужден уйти в отставку. Столь же неудачными оказываются и его попытки вырвать Инну из-под власти «злой силы». Инна смеется над благими порывами своего обожателя, пренебрегает его советами и кончает тем, что бежит с Бронским за границу. Затем в романе следуют наиболее мелодраматические сцены. Вспыхивает польское восстание 1863 года; Русанов отправляется «усмирять» поляков. И здесь при сражении отряда правительственных войск, руководимого Русановым, с отрядом повстанцев под предводительством Бронского происходит мелодраматическая встреча Инны с Русановым. Но Инна и теперь не идет за Русановым. В конце романа она оказывается в эмиграции за границей. Инна уже одна, она разочарована в Бронском, в освободительном движении, в деятельности вольной типографии Герцена и Огарева. По словам разочарованной Инны, и вольная печать не дает свободы слова, не пишет правды о России, ибо «писать правду о России можно только в России». Но Инна для себя уже не видит выхода, она тяжело больна; правда, в ней, наконец, вспыхивает запоздалая любовь к Русанову, но она горда, она не хочет связывать теперь себя с Русановым. А между тем Русанов едет спасать Инну за границу, встречается в Лондоне с Бронским, стреляется с ним на дуэли, проявляет великодушные по отношению

к своему врагу, у которого во время поединка разрывается пистолет, и т. д. и т. п. Кончается роман возвращением Русанова в Москву. «Что будет — не известно», — таков общий пессимистический финал романа.

Симптоматичен явный разрыв между намерениями автора и их осуществлением. На это вопиющее противоречие в художественной концепции романа обратила свое внимание демократическая критика 60-х годов. Так, в намерения автора входило представить истинным героем повествования Русанова. Автор не жалеет высоких и хороших слов, чтобы показать читателю гражданские чувства Русанова, его самоотверженную любовь к героине, его благородство даже по отношению к врагам. Русанов постоянно говорит о прогрессе, медленном, постепенном, но верном, об истинном служении народу, а между тем его попытки служить оказываются вполне неудачными. Он полагает все свои силы на то, чтобы спасти Инну, а между тем не спасает ее. Он хочет казаться сильным, а между тем на каждом шагу обнаруживает свою слабость, свое бессилие. В сущности Русанов проявляет свою силу только в одном — в борьбе с польскими повстанцами. Но ведь и автор романа видит, что для этого не надо располагать никакими особыми добродетелями, а достаточно только выполнять распоряжения военного начальства. «Вообще этот тип, — писал по поводу Русанова Салтыков-Щедрин, — очень замечательный по той внутренней комической струе, которая изобильно течет в нем, и тем больше досадно, что талантливый автор не только не воспользовался этою струею, но даже относится к своему герою очень серьезно».⁴ Следовательно, в образе Русанова автор невольно показал бессилие постепеновца, становящегося охранителем. Его мудрость «каплуныя», по определению Щедрина.

Не менее очевидное противоречие является в романе и при описании «злой силы». В намерения автора входит показать, что демократическое движение представляет, с одной стороны, типичное «мальчишество», а с другой — цепь злостных интриг, что в нем нет ничего высокого и серьезного. Наиболее показательной для нигилизма, по представлению Ключникова, является история брата Инны — гимназиста Коли Горобца. Это типичный недоросль, увлекшийся идеями отрицания; его «деятельность» выражается в невинных гимназических выходках против начальства, в чтении и распространении недозволенных произведений вольной печати и т. д. Автор стремится представить все это в чисто комическом свете, в форме шутовской буффонады. Все зло, по мнению автора, состоит в том, что за этим «движением» стоят интриганы вроде Бронского, крайние националисты, преследующие свои эгоистические цели. Но и этот замысел романа оказывается подорванным в самом корне. Невольно на первый план в романе выходит фигура Инны, личность вовсе не смешная и резко выделяющаяся среди остальных героев произведения. При такой концепции произведения остается совершенно неясным, почему носитель всех добродетелей Русанов оказывается бессильным в борьбе за душу Инны и почему Инна так страстно, так полно и так безнадежно вовлечена в демократическое движение, что отход от него приводит ее к катастрофе.

Таким образом, упрощение поставленной задачи — показать борьбу двух сил — привело Ключникова к полному крушению его замысла. Реакционные идейки, позаимствованные со страниц катковских «Московских ведомостей» и «Русского вестника», о том, что революционную ситуацию 60-х годов вызвали «мальчишество» русских демократов и крайний национализм поляков, оказались не в состоянии объяснить тот сильный

⁴ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. VI, стр. 321.

духовный кризис, который вольно или невольно показал Ключников в своей героине. А намеки Русанова на то, что за комическими мальчишескими выходками Коли Горобца и его друзей скрывается что-то гораздо более серьезное, были не в состоянии восполнить то, чего не было в живом рассказе.

По другому пути пошел в своем первом антинигилистическом романе Лесков. «Некуда» — первое произведение в этом роде, где повествование о нигилистах дает обширную галерею портретов участников демократического движения в провинции, в Москве и в Петербурге. Но портреты эти особого рода. Лесков впервые широко ввел в антинигилистический роман элементы памфлета и прямого пасквиля, прием «списывания портретов с натуры» с явно реакционными целями. Появление «Некуда» вызвало в печати того времени еще больший протест, чем появление «Взбаламученного моря». Лескова обвинили в отступничестве, в доносительстве и злобном пасквильянстве. Это надолго определило его репутацию в демократической среде; сам же писатель тяжело переживал то, что передовая критика от него отвернулась, и не раз оправдывался по поводу этих суровых обвинений.

Лесков в начале 60-х годов был близок к отдельным представителям революционно-демократических кружков и вращался в этих кружках, но внутренне он никогда не был с ними связан. В романе «Некуда» Лесков широко воспользовался материалами своих личных столкновений с участниками революционного движения 60-х годов. Читатель тех лет, знакомый с демократической средой, легко догадывался, кто из этих деятелей выведен на сцену Лесковым. Так, в образе Белоярцева дан В. А. Слепцов. Под фамилией Пархоменко выводится в романе один из деятелей «Земли и воли» А. И. Ничипоренко, под именем Завулонова — известный писатель-демократ А. И. Левитов. Писарев, резко осудивший в статье «Прогулка по садам российской словесности» клеветнические тенденции лесковского романа, точно охарактеризовал приемы подобного «портретирования». Отвечая на оправдания Лескова, сводившиеся к тому, что сходство его персонажей с действительными лицами является чисто внешним, критик писал: «Вы представьте себе следующую штуку: г. Стебницкий (псевдоним Лескова, — *Ред.*) записывает ваши приметы, особенности вашего костюма и вашей походки, ваши привычки, ваши поговорки; он изучает вас во всех подробностях и потом создает в своем романе отъявленного мошенника, который всеми *внешними* признаками похож на вас, как две капли воды. А между тем вы — честнейший человек и провинились только тем, что пустили к себе в дом этого подслушивающего и подсматривающего господина. А между тем все ваши знакомые узнают *вас* в изображенном мошеннике и с изумлением расспрашивают друг друга о том, есть ли какая-нибудь доля правды в том, что о вас написано. Начинаются догадки, предположения и сплетни».⁵

Но роман Лескова — произведение сложное и противоречивое как в идейном, так и в стилевом отношении. В нем сочетаются черты реалистического бытового повествования и авантюрно-политического романа, откровенно реакционная тенденциозность с попыткой серьезного истолкования причин, приводивших современную ему молодежь к демократическому движению.

Конечный замысел автора, выраженный самым названием романа. сводится к тому, что демократическому движению идти *некуда*, что судьба лучших и наиболее честных его представителей может быть только трагической. Расстреливают Райнера, захваченного в тот момент.

⁵ Д. И. Писарев, Сочинения, т. 3, Гослитиздат, М., 1956, стр. 261.

когда польское восстание уже потерпело явное поражение. Умирает Лиза, потрясенная казнью любимого человека, — умирает, сохранив свои убеждения, но порвав окончательно связи с членами коммуны.

Предприняв попытку развенчать и оклеветать демократическое движение 60-х годов, Лесков в первом своем романе в противоположность другим антинигилистическим романистам все-таки отдает дань уважения отдельным представителям демократического лагеря. В сущности Лиза и Райнер — наиболее яркие, сильные и чистые личности из всех персонажей романа. Из других лиц нет никого, кто мог бы стать в уровень с ними. Не делает Лесков в этом романе попытки и выдвинуть героев из среды охранителей. Любопытно, что даже лица, сторонящиеся революционной деятельности и лично Лескову глубоко симпатичные, не только не предпринимают никаких решительных попыток, чтобы остановить Райнера и Лизу, но оказывают им невольную помощь и глубоко сочувствуют им. Так, подруга Лизы Женни Гловацкая спасает Райнера от преследований полиции и дает ему возможность бежать из Петербурга.⁶

Две повести В. П. Авенариуса, объединенные под общим названием «Бродящие силы», представляют собой в отличие от романов Писемского, Ключниково и Лескова изделие уже самого низкого достоинства. В центре второй повести («Поветрие»), входящей в эту дилогию, стоит грубо пасквильное изображение «новых людей». Автор обращает весь свой гнев против романа Чернышевского «Что делать?». В нем он видит главный источник «падения» молодежи. Авенариус, как это неоднократно делали самые бездарные публицисты реакционного лагеря, пытается доказать, что мораль «новых людей» оправдывает расторжение брака, половую распущенность, нравственную нечистоплотность. Так, студент-нигилист Чекмарев соблазняет увлеченную новыми идеями Надю Липецкую, а Маничка Куницына бросает своего мужа ради приглянувшегося ей офицера Диоскурова. Антинигилистический роман превращается в пошлый анекдот, причем анекдот самого неприличного свойства. Увлечение Авенариуса всякого рода «клубничкой», доходящее до изображения сцен совершенно скабрёзных, вызвало после опубликования повести «Поветрие» в журнале «Всемирный труд» (1867) настолько сильные протесты критики, что в отдельном издании своей дилогии автор должен был подвергнуть повесть некоторой переработке.

В высшей степени аляповатой вышла и история «обращения» «падшей» героини Липецкой. Роман завершается скороспелым браком Липецкой с влюбленным в нее молодым ученым Львом Шестовым, конечно, далеким от нигилизма.

Если оставить в стороне жалкое изделие Авенариуса, то основные произведения антинигилистическими тенденциями, появившиеся в 60-х годах, обнаруживают очень характерные противоречия и внутреннюю двойственность. Все они в той или иной степени стремятся примкнуть к установившейся реалистической традиции в русском романе, стремятся вставить историю о нигилистах в широкое повествование о жизни русского общества накануне и после реформы 1861 года. И вместе с тем ни один из них не может подняться до анализа действительных корней и причин демократического движения, до решительного осуждения и отвержения старого. Ни один из этих романов, хотя они и ставят еще перед собой задачу понять это движение, не в состоянии дать точной и широкой его картины.

Характерно, что, служа целям реакции, широко прибегая уже к явной карикатуре, поверхностному осмеиванию или злобному памфлету, авторы

⁶ О романе «Некуда» более подробно см. в главе X «Роман-хроника Лескова» (стр. 417—420 настоящего тома).

этих романов еще не в силах отделаться от обаяния отдельных героев нигилизма. Инна Горобец, Райнер и Лиза Бахарева невольно привлекают к себе их симпатии. Правда, авторы этих романов прибегают к спасительному средству и смотрят на этих героев, как на жертвы. Но эти жертвы ведут себя независимо и гордо и оказываются духовно сильнее тех, кто хочет быть их «спасителями». Так, Инна Горобец оказывается неизмеримо богаче, цельнее и выше охранителя и либерала Русанова. С другой стороны, объясняя вспышку освободительного движения действием внешних «злых сил» и представляя вожаков движения в смешном и карикатурном виде, авторы этих романов попадают в очень неловкое положение. Они оказываются не в состоянии объяснить ни того, что же держит на волнах этого движения такие сильные личности, как Инна Горобец и Лиза Бахарева, ни того, что же этим героям помешало сразу понять низость и пошлость новой среды, в которую они попадают. Правда, и здесь авторы обращаются к спасительному средству и объясняют приверженность этих героев демократическим идеям их экзальтированностью, их наивным идеализмом и донкихотством. Но эти объяснения явно недостаточны, а авторы не хотят видеть ничего другого. Вот почему художественная концепция этих романов оказывается такой противоречивой и несостоятельной. Наконец, эти романы обнаруживают и явное бессилие их авторов противопоставить действительно интересным и незаурядным фигурам из демократического лагеря что-нибудь столь же интересное и незаурядное из среды охранителей. Ни Писемский, ни Лесков в «Некуда» в сущности и не делают такой попытки. Лишь Ключников попытался взять на себя неблагоприятную задачу сделать героем своего романа Русанова, стоящего на страже устоев. Но этот бесхарактерный охранитель терпит в романе полное фиаско, ему остается только плакаться на свою судьбу и резонерствовать. Один из критиков романа очень удачно назвал Русанова «вешалкой, на которой автор развесил сушиться передовые статьи „Московских ведомостей“».⁷

3

В 70-х годах, когда поток антинигилистической беллетристики снова усиливается, роман этого рода претерпевает характерную трансформацию. В этом смысле очень показательна дилогия В. Крестовского «Кровавый пуф» (романы «Панургово стадо» и «Две силы», 1869—1874; отд. изд. 1875). Показательна она как попытка придать антинигилистическому роману признаки широкого исторического повествования.

Вс. Крестовский в начале 60-х годов был связан с демократическими кругами, печатал свои стихотворения (отчасти явно эротического характера, отчасти с демократической тенденцией) и рецензии в журнале «Русское слово». Но очень скоро он переметнулся в охранительный лагерь, участвовал в подавлении польского восстания 1863 года, дослужился до генеральского чина. В середине 60-х годов нашумел его большой роман «Петербургские трущобы», изображавший жизнь обитателей «дна» в форме типично авантюрного повествования. Это было внешнее подражание «Парижским тайнам» Э. Сю, но лишенное социально-политических тенденций французского романиста.

В «Кровавом пуфе» Крестовский задумал дать историческую хронику, охватывающую события от объявления царского манифеста 19 февраля 1861 года об отмене крепостного права до окончательного подавления польского восстания 1863 года. Крестовский даже обозначил второй роман, «Две силы», как «хронику нового смутного времени государства российского».

⁷ «Отечественные записки», 1864, кн. 6, стр. 941.

Тенденции Крестовского в этих романах откровенно реакционные, а в общей обрисовке типов, в конфликтах, на которых построено действие романа, господствует уже достаточно определившаяся в антинигилистических произведениях схема. Такими же бессмысленными представляются собрания и действия нигилистов, циничными натуры их «вожачков» (например, Полояров). Так же основная романическая интрига связана с судьбой «жертв» и случайных очевидцев, вовлеченных в орбиту революционного движения (Лубенская, Хвалынцев). Так же автор пытается представить русских демократов слепыми орудиями польских националистов, а польскую аристократическую партию как главного сеятеля возникшей смуты.

Характерно, что Крестовский прямо заимствует или повторяет образы и ситуации, уже известные по романам «Некуда» и «Мареву». Так, значительное место и в дилогии Крестовского занимает карикатурное изображение быта и нравов Знаменской коммуны, а образу Белоярцева — циничного вожака коммуны в «Некуда» — соответствует здесь образ Полоярова. Эти беззастенчивые заимствования и перепевы выступают даже в мелочах, в отдельных эпизодах романов Крестовского. Так, образ гимназиста Шишкина, выступающего по наущению нигилистов с чтением вольных стихотворений на публичном вечере, очень напоминает образ Коли Горобца из «Марева».

Отдаёт дань Крестовский и традиционному обличительству. Изображение светского общества губернского города Славнобубенска построено в духе обличительной литературы 50-х годов. Любопытно, что и здесь Крестовский охотно прибегает к невольному пародированию. В картинах славнобубенской жизни кое-что прямо напоминает приемы щедринского описания города Крутогорска в «Губернских очерках».

Но «ядро» дилогии Крестовского не в этих перепевах и повторениях: новое для антинигилистической беллетристики состоит здесь в попытках, с одной стороны, придать повествованию «исторический колорит и историческую достоверность», а с другой — максимально осложнить его интригу, всячески усилив авантюрно-романический элемент в нем. В этом смысле романы Крестовского игнорируют новые формы реалистического письма и прямо обращаются к старым, отжившим литературным формам. Такие формы, в которые Крестовский хочет втиснуть свое антинигилистическое повествование, он находит в старом историческом романе 30-х годов. Как известно, рядовой исторический роман 30-х годов представлял собою типичную замкнутую жанровую структуру, с очень устойчивыми жанрово-стилистическими признаками, с повторяющимися схемами в композиции, в развитии сюжета, в расположении и освещении фигур и т. д. Главным «нервом» этого романа было обязательное, но при этом часто только внешнее, сочетание романической занимательности с исторической достоверностью. Этот старый исторический роман хотел одновременно и забавлять читателя, и служить источником исторического познания. Романическая история при этом часто заслоняла историческую тему, лишала историческое повествование настоящей перспективы, делала историю «домашней», «камерной». Вместе с тем это вело к появлению в романе «исторических» домыслов, пытающихся раскрыть «тайны» истории, сводя их к действию различных частных интриг, по преимуществу на чисто романической подкладке. Таковы были излюбленные приемы многочисленных исторических романистов 30-х годов; они легко стандартизовались в исторических романах Загоскина, Масальского, Р. Зотова, Булгарина и др.

В этом направлении продвигается и Вс. Крестовский, пытаюсь не только описать, но и с определенной точки зрения истолковать и объяснить события 1861—1863 годов (проведение реформы 19 февраля).

крестьянские волнения, борьбу революционных демократов, майские пожары 1862 года в Петербурге, наконец, польское восстание), вскрыть «тайные пружины» этих событий. Старые приемы давали простор для преподнесения всякого рода домыслов под прикрытием внешнего правдоподобия и сюжетной занимательности.

Внешне Крестовский стремится быть объективным и историчным. Он, не смущаясь, делает своего героя Хвалынцева⁸ очевидцем жестокой расправы с крестьянами в деревне Высокие Снежки (наподобие расстрела крестьян в селе Бездна), он вводит его в демократические кружки, сталкивает с историческими личностями (например, с Василием Свиткой; под этим именем скрывается известный деятель восстания 1863 года — Константин Калиновский). На сцену выводится даже фигура пресловутого Муравьева (Вешателя). Именно он выполняет роль «добротного гения», который дает возможность Хвалынцеву окончательно выбраться из омота «злойной интриги» поляков и вернуться в лоно официальной благонамеренности и тихого семейственного счастья с девицей Шестовой.⁹ Наконец, как заправский хронист, Крестовский «документирует» свои домыслы подборкой цитат из герценовского «Колокола», из либерально-охранительной прессы 60-х годов (ср., например, тенденциозное описание чтения Чернышевского о Добролюбове в Пассаже, позаимствованное из реакционной газеты Н. Ф. Павлова «Наше время» за 1862 год). Конечно, эта «добротосовестность историка» у Крестовского чисто фиктивная. Он либо подбирает документы с явно тенденциозным освещением событий (как указанные отрывки из газеты «Наше время» или «свидетельства» либеральной и реакционной печати 60-х годов о том, что виновниками майских пожаров являлись поджигатели из нигилистов), либо прибегает к натяжкам и произвольным толкованиям (так, приводя подлинные признания Герцена в том, что Ворцель помогал ему организовать в Лондоне типографию, Крестовский этим клеветнически «доказывает», будто бы Герцен был польским агентом).¹⁰

Итак, история, превращенная в цепь тайных интриг и авантюристических приключений (Крестовский не удерживается и выводит на сцену

⁸ Как и в большей части исторических романов 30-х годов, романический герой Крестовского является не действительным героем событий, а лишь их невольным спутником и свидетелем. Хвалынцев попадает случайно в самый водоворот событий и при этом не в тот лагерь, где ему, по свойствам его натуры, быть надлежит. Он вовлекается в демократическое движение, оказывается невольным орудием в руках польских повстанцев. Его вечные колебания, борьба между долгом верно-подданного и роковым чувством к «демонической» полячке Цезарине — все это обычные черты героя исторических романов 30-х годов. Хвалынцев живо напоминает Юрия Милославского, так же как таинственная и трагическая фигура Свитки — Калиновского приводит на память черты Владимира — героя романа Лажечникова «Последний новик». Как герой этого типа, Свитка отличается вездесущностью и всеведением, постоянными перевоплощениями, сменой масок и т. д.

⁹ Помимо прямого «портретирования», Крестовский прибегает, как это ранее делал Лесков, и к памфлету, к карикатурному изображению легко угадываемых исторических лиц. Так, в образе Полоярова читатель тех лет мог признать злобную карикатуру на Слепцова. В ряде персонажей под прозрачными именами Крестовский попытался вывести своих бывших знакомцев по редакции «Русского слова» (например, Лука Благоприобретов — это Г. Е. Благосветлов, князь Самово-Неплюхов — граф Г. А. Кушелев-Безбородко, издатель «Русского слова», и т. д.). Нужно заметить, что Крестовский при изображении русских демократов и польских повстанцев комбинировал прямое окаркиатуривание с более тонкими приемами клеветнического опорочивания. Так, Свитка — Калиновский изображен как личность явно незаурядная, самоотверженная, преданная делу, а вместе с тем все-таки вводится компрометирующий его мотив растраты денег.

¹⁰ Эти приемы мнимого документирования будут затем достаточно широко применяться романистами «Русского вестника», например в романах Б. Маркевича, в антинигилистическом сборнике рассказов А. Дьякова (Незлобина) «Кружковщина» (1879) и т. д.

даже «варшавские трущобы»); произвольное совмещение чисто романической интриги с политической; явно тенденциозное освещение исторических событий, взятое из реакционно-охранительной печати; приемы исторического романа старого типа, основывающегося на теории официальной народности, но приспособленного к новой, антинигилистической теме, — вот что такое «Кровавый пух» Крестовского.¹¹

Сравнение второго антинигилистического романа Лескова, «На ножах», с первым, «Некуда», обнажает также очень симптоматичную эволюцию жанра. В «Некуда» наряду с Белоярцевым, Пархоменко и другими чисто отрицательными персонажами, рядом со смешной и недалекой нигилисткой — девицей Бертольди стояли и чистые жертвы и герои нигилизма — Лиза Бахарева и Райнер. В романе «На ножах» дело обстоит иначе. Здесь, в сущности (если не считать убежденной в правоте «дела» девицы Ванскок, своеобразной, но близкой вариации образа Бертольди), только и есть один настоящий нигилист — провинциальный отставной майор Форов. Но как раз этот, по убеждению Лескова, единственный «порядочный» нигилист занимает совершенно особое положение: он держится «про себя» демократических и материалистических убеждений, народ любит и в бога не верует, но стоит совершенно в стороне от «партии», ни в какие кружки не входит, ни в каких выступлениях участия не принимает. Да и этого «истинного» нигилиста автор обрекает на «обращение». Под влиянием его друга — идеального священника отца Евангела, этого «поэта в рясе», колеблется и рушится атеизм Форова.

Что касается вожakov и активных участников движения, то они выведены здесь Лесковым исключительно в образах карикатурных и отрицательных, представлены либо явными авантюристами и негодяями, как Павел Горданов, либо глупцами и пошляками, как Иосаф Висленев (характерны уже и сами эти фамилии, содержащие довольно прозрачные намеки на духовные качества героев). В содержании этого антинигилистического романа Лескова нет и намека на серьезный разбор идей демократического движения. Есть только злобное желание представить демократический кружок кучкою проходимцев и глупцов, стремящихся найти «место под солнцем», подступ к деньгам и личному благополучию.

Не менее резкую эволюцию наблюдаем мы и в форме этого романа. В первом романе Лескова перед нами еще является попытка вложить критику демократического движения в рамки широкого реалистического повествования, дать картину жизни различных слоев современного общества. Во втором романе автор порывает с этими принципами. Место широкой картины социальной жизни занимает хитро сплетенная интрига, которой автор пытается придать некий обобщенный символический смысл. Перед нами типичный авантюрный роман, подменяющий интерес к типам и социальным обстоятельствам интересом к внешней сюжетной линии, ошеломляющий читателя всякого рода тайнами, ловкими ходами и изломами надуманной фабулы. Основное действие романа составляют похождения Горданова и его бывшей возлюбленной — жены богатого помещика Глафиры Бодростиной. Глафира призывает Горданова для того, чтобы помочь ей избавиться от мужа и овладеть его наследством. История уничтожения завещания Бодростина, последующего его убийства и составляет основной интерес романа. Рядом идет другая невероятная история, основанная на соперничестве двух главных проходимцев — Гор-

¹¹ Приемы исторического романа 30-х годов нашли свое применение и в исторических романах 60—70-х годов, особенно в романах, написанных с монархическо-охранительных позиций. Они могут быть отмечены уже и в «Князе Серебряном» А. К. Толстого, а позднее в романах Е. Салиаса и др. В. Крестовский позднее и сам обратился к историческому роману как повествованию о событиях более далекого прошлого (см. его повесть из времен Павла I «Деда»).

данова и Кишенского. Кишенский, этот, по словам автора, «литератор, ростовщик, революционер и полициант», надувает другого «доку», своего соперника. До какой степени несправдоподобия доводится интрига в романе, хорошо показывает история с Висленевым. Горданов просто-напросто запродаст за несколько тысяч своего друга Висленева Кишенскому: он передает Кишенскому рукопись крамольной статьи Висленева, и последнее с помощью запугивания и шантажа заставляют жениться на любовнице Кишенского, держат его в кабале, своего рода крепостной зависимости.

Малоправдоподобная, бьющая на эффект интрига дополнительно уснащена таинственными персонажами, позаимствованными из старого «романа тайн». Тут появляются и глухонемая ясновидящая девочка, и полусумасшедший помещик-медиум, и загадочный сыщик, расследующий обстоятельства убийства Бодростина. Автор прибегает к излюбленным стилевым приемам авантюрного романа: разрыву композиции, намеренному запутыванию действия, броским, интригующим названиям глав и частей (ср., например, «Бездна призывает бездну», «Кровь», «Дока на доку нашел», «Ходит сон и дрема говорит», «Темные силы» и т. д.).¹²

До известной степени особняком в этой серии антинигилистических романов 70-х годов стоит роман кн. В. П. Мещерского «Тайны современного Петербурга» в четырех частях (1876—1877). Крайне реакционный публицист и журналист, кн. Мещерский задумал создать сатирический роман-памфлет, посвященный изображению различных социальных слоев Петербурга: людей света, промышленников и спекулянтов, петербургской бюрократии, разночинцев. Роману придана форма повествования о совершенно фантастических похождениях и неожиданных встречах некоего магистра прав Степана Боба, поставившего себе целью создать общество для спасения жертв современного «реализма» и приведения их в лоно христианства. Неожиданный по своей форме (с одной стороны, попытка воскресить манеру сатирически-памфлетного романа XVIII века, а с другой — явно подражание «Парижским тайнам» Э. Сю) и достаточно бездарный по исполнению (роман написан крайне примитивным и часто неправильным и неряшливым языком), этот роман тем не менее по некоторым своим идеям предвещает линию антинигилистических романов реакционных дворянских писателей 80-х годов (трилогия Маркевича, «Злой дух» Авсеенко и т. д.). Герой романа Степан Боб в своих благонамеренных похождениях постоянно переходит из подвала, где ютится нищий студент-нигилист Емельянов со своей сестрой, в великосветскую гостиную графини Ребровой — покровительницы «реального образования», в игорный дом, куда собираются кокетки и их богатые покровители, в приемную крупного дельца-адвоката, на прием к генералу Крикунову, ведающему секретной службой, и к главе духовного ведомства, и везде он находит притон нигилизма. С точки зрения этого архиреакционного публициста, нигилизмом, т. е. безверием, заражены все: студенты, перебивающиеся на случайные скудные заработки, финансовые тузы, служащие Мамону, представители высшего света, покровительствующие материализму, петербургские бюрократы, зараженные либерализмом и смотрящие сквозь пальцы на это повальное распространение нигилизма. В основе этого нигилизма, по Мещерскому, лежат бездушный эгоизм, страсть к наживе, поклонение деньгам и всеобщий разврат. Избавление от этого бедствия он видит только в обращении к православию и в решительном отказе властей от либерализма по отношению к этой «заразе». Приемы «портретирования» нигилистов в романе уже доста-

¹² О романе «На ножках» более подробно см. в главе X «Роман-хроника Лескова» (стр. 420—424 настоящего тома).

точно привычные. Стриженные волосы у женщин и длинные у мужчин, траур под ногтями, крикливые и бессодержательные речи, шумные и бестолковые сборища, призывы к откровенному разврату — все это было уже прочно усвоено антинигилистической беллетристикой. Но есть в романе Мещерского один тематический поворот, очень симптоматичный для дальнейшей эволюции антинигилистической темы.

В качестве эпиграфа к первой части романа взята фраза о том, что «нигилист надо не избегать, а любить, не осуждать, а жалеть», потому что «они наши дети», а «недостатки их происходят от наших пороков». Эти фарисейские рассуждения прикрывают жалобы ретрограда на то, как трудно бороться с нигилизмом, как мешают все эти либеральные бюрократы и разложившиеся представители высшего света распространению истинно монархических и религиозных взглядов. С точки зрения Мещерского, основная беда заключается не в нигилистах подвала, ибо их привели к нигилизму и неверию нужда, безысходность их положения; их «обращение» приходит легко, стоит лишь им выкарабкаться из этой нищеты. Главная беда состоит в покровительстве нигилизму со стороны верхов, в их собственном безверии и легкомыслии, в отсутствии там истинных столпов и охранителей.

Соответственно с таким поворотом антинигилистической темы накладываются и краски на отдельные персонажи романа. Наиболее памфлетно изображены здесь «реалисты большого света». ¹³ Наиболее «серьезно» выглядят образы нигилистов из разночинцев. Центральным здесь является образ студента Емельянова. Это самоотверженный труженик, убежденный в правоте своих идей, сознательный атеист и враг социальной несправедливости. Приемы осуждения этого типа у автора тоньше и глубже. Он стремится объяснить нигилизм Емельянова тем, что в нем говорит гордыня обиженного судьбой человека. Вместе с тем автор пытается доказать, что идеи Емельянова ведут его к деспотизму, к насилию над теми, кому он хочет помочь.

Нетрудно заметить, что в романе Мещерского отчетливо дают себя знать два перекрещивающихся влияния. С одной стороны, это влияние реакционных идей Каткова и Победоносцева о необходимости сильной власти, о необходимости усиления православия и самодержавия, решительное отрицание каких-либо либеральных уступок новому. С другой стороны, это влияние реакционно-утопических идей Достоевского о примирении классов и устранении социальных конфликтов путем проповеди христианской любви и всепрощения. В романе Мещерского эти две версии реакционной теории укрепления существующего строя в России, официальная и утопическая, спокойно уживаются друг с другом. Внешне некоторые типы и ситуации в этом романе заставляют также вспомнить о Достоевском. Емельянов представляет собой, например, очевидный, хотя и слабый, сколок с образов Раскольников и Кириллова. Напоминают о Достоевском и фигура бедного и оборванного заштатного попа, который является здесь носителем христианского всепрощения, и рассуждения о том, что вера и обращение к душе невинного ребенка могут спасти от гибели, и т. д. В этом смысле в кругу антинигилистической беллетристики роман Мещерского представляет собой попытку дать широкое истолкование нигилизма, привести его в связь с общим кризисом в верхах и в низах общества, с общим усилением власти денег, и вместе с тем попытку дать «рецепт» для исцеления «болезни». Антинигилистический роман последующих лет, т. е. конца 70-х и первой половины 80-х годов, особое внимание уделит как раз поискам тех сил, которые

¹³ Название другого романа Мещерского, посвященного критике аристократов, потворствующих материализму.

могли бы остановить разложение старых отношений и предотвратить дальнейшее распространение нигилизма. Впрочем, никто уже из последующих авторов не прибегает к утопии и не обращается к проповеди христианской любви и всепрощения. Утопические чаяния и заклинания сменяет откровенно реакционный политический расчет.

4

В 70—80-х годах складывается школа реакционных дворянских беллетристов, группировавшаяся вокруг Каткова и его журнала «Русский вестник». В романах и повестях писателей этой группы особенно откровенно проповедовались реакционно-шовинистические идеи «московского мудреца», в злобно-карикатурном виде изображались представители не только «детей», революционных демократов 1860-х и народников 1870-х годов, но и «отцов», либералов 1840-х годов, развертывалась аристократическая критика буржуазных реформ 1860-х годов.

Наиболее крупным представителем этой «катковской школы» реакционного романа был Б. М. Маркевич. Поставщиками антинигилистических романов и повестей для «Русского вестника» являлись также В. Г. Авсеенко, К. Орловский (К. Ф. Головин), Незлобин (А. А. Дьяков).

Несколько романов Маркевича, относящихся к разряду антинигилистических, заслуживают внимательного разбора. Именно Маркевича выдвигала реакционная критика «Русского вестника» и «Московских ведомостей» (П. Щербальский, К. Головин и др.) как своего «классика», сближая его с автором «Войны и мира» и «Анны Карениной». После смерти Маркевича сразу же было издано полное собрание его сочинений, опубликованы его письма, освещавшие его идейные позиции и историю создания его романов. Романы Маркевича действительно являются своего рода образцами этого жанра. Характерны как их идеологическая программа, так и система приемов воспроизведения исторических событий, разработка сюжета и распределение стилистических нюансов в них.

Аристократ и сноб, ловкий карьерист и царедворец, камергер, занимавший до середины 70-х годов довольно крупные должности в различных министерствах, постоянный посетитель аристократических салонов Петербурга, Маркевич вместе с тем был ближайшим сотрудником изданий Каткова. В 1875 году его официальная карьера была прервана, так как сноб и эстет не удержался от искушения. В наказание за очень не изящную взятку, полученную от арендатора газеты «Петербургские ведомости», Маркевич был уволен от должности и лишен камергерства. После этого он целиком сосредоточился на литературных занятиях.

Романами, непосредственно посвященными злобе дня, явились «Марина из Алого Рога» (1873) и трилогия — «Четверть века назад» (1878), «Перелом» (1880—1881) и «Бездна» (1883—1884; роман не закончен). Кроме того, автор был в течение ряда лет петербургским корреспондентом «Московских ведомостей»; в его фельетонах в этой газете затрагивались и перепевались те же темы, которые являются идеологической доминантой его романов.

В переписке со своими друзьями — с А. К. Толстым, П. К. Щербальским — Маркевич особенно охотно рассматривал себя (а он любил говорить о себе) как запоздалого «эстетика», предпочитающего сферы «чистого искусства». Но это только маскарадный костюм. На самом деле и общая концепция произведений Маркевича насквозь тенденциозна, и публицистический элемент в них занимает очень большое и важное место. Само обращение к «эстетике» и «духовной жизни прошлого» является только следствием ожесточенной полемики с «настоящим», с «реальным направлением» 60-х годов, проявлением антидемократических тенденций

романиста. «Злобой дня» пронизано все: и монологи любимых героев Маркевича, и его собственные авторские отступления. Они часто перепевают мотивы передовиц катковских «Московских ведомостей».

Первый антинигилистический роман Маркевича — «Марина из Алого Рога» — примыкает к тем произведениям этого жанра, где в центре стоит история «заблудшей овечки», жертвы нигилистического наваждения. Но по некоторым характерным чертам эта история в романе Маркевича существенно отличается от того, о чем говорилось в «Некуда» и «Мареве». Прежде всего действие романа не выходит за пределы крупного дворянского поместья, нарисованного в самых идеальных тонах. Роман носит как бы камерный характер. В нем всего пять главных действующих лиц и собственно романический элемент оказывается преобладающим. Героиня романа наделена всеми обычными прелестями романической героини. Она красива, умна, образована, но вместе с тем является несколько экзальтированной натурой. Эта экзальтированность и сбивает ее с истинного пути. Она оказывается зараженной духом отрицания, новыми идеями 60-х годов. Конечно, по уверению автора, эти идеи являются у нее только наносными, искусственно привитыми. Это всего только результат «брожения духа» и «томления плоти». Непосредственным же виновником, идейным совратителем этой девицы оказывается Левиафанов, преподаватель того заведения, где она воспитывалась. Автор не жалеет черных красок для изображения этого бывшего воспитанника семинарии. Это явная карикатура на демократа и просветителя 60-х годов, которую автор всячески силится выдать за типический портрет. Картина не новая после «Взбаламученного моря», «Марева» и «Поветрия». И приемы воссоздания этого карикатурного портрета в романе очень шаблонны. Левиафанов нечистоплотен и внешне и внутренне, его речь груба, его мысли циничны, он интриган, трус и карьерист. Но Левиафанов хотя и важная, однако эпизодическая фигура в романе. Он лишь *появляется* в Алом Роге. И в отличие от своих предшественников Маркевич делает основное ударение не на истории «сворачивания», а на истории «обращения» своей героини. На амплуа основных героев романа предназначены владетель поместья граф Завалевский и его друг князь Пужбольский. Первый — носитель «эстетического» и охранительного начала, поэзии родового дворянского гнезда. Таким образом, уже в этом романе Маркевич ставит перед собой задачу создания «положительного героя», способного удовлетворить запросы катковского направления. В этом основное отличие его от предшествующих романистов, выступивших на борьбу с «реализмом». Как мы уже видели, в «Некуда», в «Мареве», в «Поветрии», не говоря уже о «Взбаламученном море», при очень решительном отрицании «нового героя» авторы никак не могли поладить именно с «положительным героем». В этом смысле Маркевич первый попытался выдать желаемое за действительное, не пожалел усилий для того, чтобы выдвинуть на первый план героев-аристократов, наделить их всеми возможными добродетелями, заставить их много говорить в защиту основных устоев, а персонажей из противоположного лагеря низвести до роли карикатурных аксессуаров.

Но сам автор, уже вскоре после появления романа в печати, сознался, что эту задачу ему выполнить не удалось. «Сам я до сих пор не пойму. — писал он, — в силу какой aberrации мог я его (героя романа, Завалевского, — *Ред.*) пустить в печать таким дряблым, мизерным, позорным, каким он является у меня с самой минуты признания ему в любви Марины».¹⁴

¹⁴ Письма Б. М. Маркевича к гр. А. К. Толстому, П. К. Щербальскому и др. СПб., 1888, стр. 139.

Действительно, идеальный герой попросту трусит любви экзальтированной девушки, и автору стоит больших усилий привести своих героев к желанному концу, т. е. к превращению заблудшей Марины в графиню Завалевскую, и тем доказать силу устоев. Главный вывод романа, таким образом, сводится лишь к тому, что сила дворянской крови, «породы», поместной красоты сильнее новых веяний и наносных влияний. Вывод, конечно, вполне «идеальный», но, как видим, и по признанию самого автора, достаточно слабый и неудовлетворительный.

Не спасает положения и фигура другого «положительного героя» — князя Пужбольского, фигура несколько неожиданная и экстравагантная, но очень симптоматичная для Маркевича. Это обрусевший поляк, резонер, не умеющий как следует выражать свои мысли по-русски, и, однако, самый ретивый проповедник охранительных начал. Маркевич, защищая великодержавно-шовинистические идеи Каткова о насильственной русификации Польши и прибалтийских областей, как-то писал, что обрусевшие поляки являются особенно надежными в отношении верноподданических чувств. Эта идея была особенно близкой ему, и не случайно князь Пужбольский переключивается в качестве эпизодического персонажа и в последний его роман — «Бездна».

Основной недостаток своего первого антинигилистического романа Маркевич пытался поправить в своей трилогии. В противоположность роману о Марине это последнее произведение было задумано очень широко. Трилогия охватывает целое тридцатилетие русской жизни. Действие первого романа начинается в 1850 году, а обрывается («Бездна») событиями апреля 1879 года (покушением А. К. Соловьева на Александра II). В отличие от «Марины» роман задуман как обширная и многоплановая хроника, в орбиту его вовлечено несколько десятков действующих лиц, представляющих самые различные круги современного общества — придворных и высшую правительственную бюрократию, петербургских и московских аристократов, купечество и чиновничество, даже крестьянство; здесь введены деятели самых разных общественно-политических течений — западники и славянофилы, демократы, либералы и консерваторы. Автор дал своим романам симптоматический подзаголовок «правдивой истории». Критики реакционного лагеря сближали эти романы Маркевича с романами Л. Толстого. И действительно, автор стремился копировать и «Войну и мир», и «Анну Каренину». Но это была, как заметил Н. К. Михайловский, лишь «чисто внешняя черта беллетристики, украшающей страницы московского журнала» («Русского вестника»).¹⁵ С точки зрения чисто художественной романы Маркевича — типично эклектические произведения. Они представляют собой попытку соединить устарелые концепции романического повествования, в частности светской повести 30-х годов, с некоторыми внешними приемами психологического романа, романа-хроники нового типа, а также с типичными беллетристическими подходами, уже прочно установившимися в антинигилистической романистике 60-х годов. Претензии на художественность, часто переходящие в манерность, сочетаются с самыми элементарными промахами и в общей композиции романов, и в построении характеров, и в стиле повествования.

Собственно первая часть трилогии, «Четверть века назад», служит лишь введением к двум следующим частям хроники «нового смутного времени государства российского». Почти весь первый роман посвящен печальной истории любви молодого славянофила Сергея Гундунова и княжны Лины Шастуновой. Центральное место занимает картина любительского представления «Гамлета» в усадьбе Шастуновых, — картина, растянувшаяся на многие главы романа. Жизнь старого барства, старой Москвы пред-

¹⁵ Н. К. Михайловский, Сочинения, т. V, СПб., 1897, стр. 708.

ставлена здесь по преимуществу в самых светлых тонах. Образы этого романа, как правило, — идеальные представители старого дворянского типа. Старый князь Шастунов, дядя героини, тетка Гундунова Софья Ивановна Переверзина представляют этот тип с самой лучшей стороны; это сильные духом, умные и чуткие представители старого барства. Романтическим ореолом окружены фигуры главных героев. Даже ловелас Ашанин и красивая грешница Ольга Акулина пользуются безусловными симпатиями автора. Автор всячески стремится показать, насколько эстетически совершенна и безмятежна была жизнь русского дворянства в 40—50-х годах, как обильно она рождала светлые личности. Любопытно, что в карикатурно-смешном виде выставлена здесь лишь фигура матери Лины — княгини Аглаи Шастуновой. Но ведь она урожденная Раскаталова, дочь купца-миллионщика. Не случайно, что и в образе Ольги Акулиной-Ранцовой, героини этого и следующего романов, черты «хищничества» объясняются ее плебейским происхождением: она дочь частного пристава, попавшая в светское общество. Характерно, наконец, что даже в одиозной фигуре московского губернатора, известного своим произволом графа Закревского, выведенного в романе, черты самодурства и деспотизма оттенены его идеальной приверженностью к старым устоям, широтой его натуры и т. д. Политическая тема представлена в этом первом романе только историей Гундунова, которого за его славянофильские воззрения Закревский высылает из Москвы.

Но характер и тон романа резко меняются во второй части трилогии — в «Переломе», захватывающей время подготовки крестьянской реформы. Именно в этом романе и появляется антинигилистическая тема. Она, в сущности, представлена здесь только двумя персонажами — Ириархом Овцыным и Троженковым. Но зато автор не жалеет черной краски для их характеристики. Ириарх Овцын — избалованный сынок либерального барина, фразера и болтуна, воспитанного на Ламартине. Пойти в «революцию» Ириарха Овцына побудили, по представлению автора, самые низкие его качества — жажда власти, непомерное честолюбие и зависть к счастливым обладателям чинов, поместий и капиталов. Это человек, не стесняющийся в средствах борьбы со своими противниками, циник в отношениях с женщиной. В романе деятельность Овцына-младшего воспроизводится с разных сторон. О его подпольной, тайной деятельности, о сношениях с лондонскими пропагандистами и об участии в первой революционной организации «Земля и воля» говорится, правда, скупо, но автор дает понять, что Ириарх близок к руководству этой организации. Мы видим Ириарха Овцына, во-первых, в доме его родственницы, богатой московской помещицы, где он произносит «крамольные» речи о необходимости смести с лица земли существующий порядок и пытается соблазнить гордую и своевольную воспитанницу этой помещицы — княжну Киру Кубенскую. У этой Киры Кубенской, поступившей фрейллейной в один из петербургских дворцов, пытается он спрятать архив «Земли и воли». Во-вторых, мы видим его в деревне, где он хочет вызвать волнения среди крестьян. Здесь же мы сталкиваемся и с другим нигилистом — Степаном Троженковым. Это мелкий помещик, незаконный сын одного крупного магната, обделенный наследством, который, помогая нигилистам, пытается таким образом мстить за свою «обделенность». Приемы воспроизведения этих поборников и пособников нигилизма в высшей степени примитивны. Здесь нет никаких оттенков, никаких психологических осложнений. Вот как дается портрет Овцына: это «господин лет двадцати трех, с белокурыми, жидкими волосами... белым бескровным лицом и несколько подслеповатыми серыми глазами, с заметною олухолюм вокруг век»; у него часто появляется «судорожное выражение казавшееся присущим его длинным, узким, то и дело подергивающимся

губам»; это выражение «давало общему характеру его наружности нечто как бы злое и ехидное». Эти «злость» и «ехидство» затем постоянно сопутствуют всем словам и действиям Овцына.

Романический интерес в этой истории Овцына составляют его отношения к Кире Кубенской. Как и в «Марине из Алого Рога», эта героиня представляет собой тип страстной и ищущей девушки, осложненный природным аристократизмом и своеволием. На первых порах ей импонируют слова Иринарха о «разрушении»; они отвечают ее стремлениям вырваться из тесного круга московской гостиницы, а затем из позолоченной клетки петербургского двorca. Но очень скоро она решительно отталкивается от нигилизма, плебейская натура Овцына ее глубоко раздражает. Новым «воспитателем» княжны оказывается Троекуров. Он-то и является основным героем «Перелома» и «Бездны». Крупный землевладелец и генерал, герой кавказской войны и польской кампании, он является не только убежденным, но и решительным, непреклонным носителем охранительного начала. Во всяком случае таким пытается представить Маркевич своего героя. Это, по выражению одного критика, «любимый сын плодovитого отца, постоянно выставляемый напоказ и точно освещаемый бенгальскими огнями».¹⁶ Он постоянно выступает на сцену то с «насилованной», то с «препребрежительной» усмешкой, то со «странным спокойствием», то с «беспощадным» или «стальным» блеском глаз. Он произносит страстные диатрибы против бессилия властей; он собственноручно расправляется с нигилистами; он вещает об особой роли родовитого дворянства, влиятельных «проприетеров». Его идеал — сила, непреклонная власть. А между тем, вопреки намерениям автора, на передний план постоянно выдвигается его бессилие; он только будирует, только жалуется на беспорядок и смуту, только разыгрывает из себя Печорина и «сильную личность». Получается такая же странная картина, как и в «Марине из Алого Рога», где два «идеальных» героя стараются из последних сил, чтобы спасти героиню из-под влияния одного Левиафана, у которого, по уверению автора, ничего за душой нет.

Наиболее агрессивным из всех этих романов Маркевича является несомненно «Бездна». Сам автор признавался, что этот роман написан им на заказ, что его требовал от него «Русский вестник» и что даже заглавие для него было придумано редакцией этого журнала.¹⁷ Здесь автор попытался выставить в самом страшном свете фигуру одного из вожakov народовольчества. И кличка для него придумана страшная — Волк.¹⁸ Даже о внешности его автор говорит так: «Он был *страшно*, в буквальном значении этого слова, дурен собою, с какими-то негритянскими, плепающими губами, грубо мясистым носом, переломленным посредине вследствие падения в детстве, и зловеще выглядывавшими из-под низко нависших бровей узкими и хищными глазами (этим глазам своим и крупным, острыми зубам, способным, казалось, перегрызть надвое за один раз самую твердую сапожную подошву, и обязан он был своей кличкой)».¹⁹ Далее идти в тенденциозности описания было уже некуда. Не менее тенденциозен и показ властей, якобы потворствующих революционерам. В «Бездне» прокурор Тарах-Таращанский прямо «выгораживает» Волка. Если верить Маркевичу, то выходит, что, кроме Троекурова и его бли-

¹⁶ К. К. Арсеньев. Критические этюды по русской литературе, т. II. СПб., 1888, стр. 167.

¹⁷ Письма Б. М. Маркевича к гр. А. К. Толстому, П. К. Щербальскому и др., стр. 162.

¹⁸ По утверждению друга Б. Маркевича — Вс. Крестовского, автор пытался здесь представить А. И. Желябова (см. его послесловие к этому неоконченному роману: Б. М. Маркевич, Полное собрание сочинений, т. X, СПб., 1885, стр. 280)..

¹⁹ Б. М. Маркевич, Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 246.

жайших друзей, нет никого, кто бы по-настоящему боролся с нигилистами. С точки зрения Маркевича, даже представители высшей петербургской бюрократии, все эти Павановы и Анисьевы, либо сами заражены либерализмом и не отдают себе отчета в грозящей опасности, либо являются выскочками и беспринципными карьеристами.

Таким образом, романы Маркевича явственно показывают окончательное вырождение жанра антинигилистического романа. Автор максимально упрощает себе задачу в изображении и «злой», и «доброй» силы. Да и фигуры «жертв» (Гриши Юшкова в «Переломе» и Владимира Буйносова в «Бездне») выходят бледными и безликими. Подлинным «нервом» романов Маркевича являются лишь светские истории романических страстей, женских измен и т. д. Здесь автор не скупится на краски и даже на очевидные повторения (так, история светской львицы Ольги Равцовой в «Переломе» повторяется в истории Антонины Буйносовой в «Бездне»). Романы Маркевича — это типичные светские романы, приспособленные для выражения катковской политической программы. Они лишь наспех снабжены чисто внешними атрибутами нового, проблемного, социально-психологического романа. На самом же деле это запоздалые перепевы светских повестей 30-х годов с их эффектными, полурусскими, полуфранцузскими диалогами, с «жгучими» страстями, с непонятыми светскими красавицами, которые кончают свою жизнь в католическом монастыре (княжна Кубенская), и пр. Даже в мелочах автор повторяет эту старую эстетическую традицию. Он кокетничает, например, ловко пригнанными эпиграфами (почти по два на каждую главу) из произведений «всех времен и народов», он не скупится на романические шаблоны в описании своих светских героев и героинь, на фразы и ситуации в духе Марлинского. А рядом с этим избитые шаблоны и в памфлетной обрисовке персонажей, доводящие до крайнего предела приемы ложного «документирования», уже сложившиеся в антинигилистическом романе. Многие действующие лица трилогии Маркевича — это довольно прозрачные намеки на реальных государственных и общественных деятелей, снабженные легко распифровывающимися фамилиями. Так, прообразом младшего Овцына является, видимо, один из крупных революционно-демократических деятелей 60-х годов — Н. И. Утин. Так, в карикатурном и грубо пасквильном виде выведен на сцену И. С. Тургенев в лице художника Самурова, служащего и «нашим» и «вашим» — «эстетикам» и демократам.²⁰ В «Переломе» автор не раз для «разоблачения» нигилизма обращается к цитатам из Добролюбова, Писарева, Зайцева и других авторов «Современника» и «Русского слова», но преподносит их в таком виде и в такой подборке, что заведомо извращается общий смысл высказывания.

Бессилие своих писаний в антинигилистическом роде, кажется, чувствовал и сам беллетрист. Во всяком случае в одном из своих последних писем он выражает желание «Бездной» навсегда покончить с романами *longue haleine* («широкого дыхания») и перейти на чисто романические и «эстетические» темы.

Еще отчетливее деградация, падение антинигилистического романа как особого жанра выражается в произведениях других представителей «катковской школы» — в романах Авсеенко и Орловского. В. Г. Авсеенко, постоянно поставлявший романы для «Русского вестника», лишь в одном из них, в романе «Злой дух», обратился собственно к антинигилистической, точнее к антинароднической, теме. Но и в этом романе она является лишь побочной сюжетной линией, чисто внешне связанной с основной. Жертвами народольческого подполья оказываются здесь молодой кня-

²⁰ См. главу VII, часть IV в романе «Перелом».

зек Володя Ладожский и провинциальный помещик Извоек. Первый попадает в революционную среду случайно, запутавшись в любовной истории, быстро разочаровывается в этой среде и кончает эмиграцией в Америку в поисках «новой жизни». Второй представляет собой тип фанатического народника. Но и здесь на первом плане оказывается его увлечение одной из светских львиц. Крупные вожак революционного подполья — Стышич и эпизодически выведенный на сцену Степан Халтурин (под именем Балдунова) — обрисованы в традиционных черных тонах. В духе пасквильных рассказов А. Дьякова (Незлобина) изображается в начале второго тома романа народническая эмиграция в Швейцарии.²¹

Как и Маркевич, большое место уделяет автор критике представителей власти, изображению их беспринципности, карьеризма и потворства в отношении революционеров. Критика Берлинского конгресса и лорис-меликовской «диктатуры сердца» представляет основной интерес для автора. Героем произведения взят помещик Зиновьев, фигура в духе Троекурова, но еще более беспомощная, несмотря на все внешние атрибуты сильного человека. Он уже и не пытается активно вмешиваться в политику, предпочитая простое брюзжание по поводу господствующей нескладицы. Если Маркевич пытается очертить политическую программу Троекурова (необходимость сильной власти, необходимость обращения правительства за помощью к крупным землевладельцам, проповедь единства помещиков и народа, при котором тоекуровы могут вести за собой этот бессловесный «народ», и т. д.), то Авсеенко этого почти уже и не делает. Он предпочитает рассказывать читателю о чисто «печоринских» подвигах своего героя — о том, как он пострадал от неверности первой своей жены, как дрался на дуэли со своим соперником в любви к героине романа Ларисе, как пытается «возродить» себя, полюбив молоденькую Уленьку, полудворянку-полуцыганку, и т. д.

В антинигилистическом романе самого молодого представителя этой школы К. Орловского (Головина) «Вне колеи», напечатанном в «Русском вестнике» (1882; отд. изд. 1884), предприняты другие попытки спасти и освежить этот жанр. Автор стремится здесь всячески осложнить интригу. В расстановке сил участников романической истории он хочет непосредственно выразить свою политическую концепцию. Главная героиня романа Надя Ольшевская оказывается уже двойною жертвой — жертвой мстительности нигилиста, одного из вожakov народников-бунтарей Нерадовича, безнадежно влюбленного в Надю, и жертвой прокурора Боровского, не стесняющегося в средствах беспринципного карьериста. История Нади, достаточно банальная для романов этого сорта, мелодраматизирована до невозможности. Совсем молоденькой девушкой она оказывается вовлеченной в один из революционных кружков. Очень скоро она, однако, разочаровывается в народнической деятельности и находит тихую пристань в поместье у своей богатой родственницы. Но тут-то и начинаются преследования со стороны Нерадовича, который нелегально пробирается в эту округу и агитирует крестьян. В конце концов благодаря показаниям арестованного Нерадовича, компрометирующим Надю, и усилиям Боровского, мстящего Наде за отказ стать его любовницей, Надя попадает в тюрьму; ее судят вместе с участниками народнического

²¹ Дьяков был участником народнических кружков на юге России, бежал от преследований властей за границу, некоторое время вращался среди революционной русской эмиграции в Цюрихе. Затем, вернувшись в Россию, он зарекомендовал себя как ренегат. В 1879 году под псевдонимом Незлобина им был опубликован сборник рассказов «Кружковщина» (первоначально они печатались в «Русском вестнике»). В этих рассказах он пытался представить русскую эмиграцию в виде какого-то зоологического сада.

кружка. Надорванная этими преследованиями, Надя вскоре после последовавшего «высочайшего помилования» умирает. Безрадостно складывается и судьба влюбленного в нее богатого помещика Дмитрия Корецкого. Он — охранитель, его желания не идут далее разговоров о возможности сблизить интересы «честных» крупных землевладельцев с интересами «меньшой братии». Но и он оказывается невольной жертвой интриги. Благодаря стараниям Боровского и противников-ретроградов из среды помещиков его заподозривают в неблагонадежности. Он попадает под негласный надзор полиции и расстается со своим бывшим либерализмом.

Таким образом, Орловский попытался выразить излюбленную идею «катковской школы» о солидарности и «совиновности» нигилистов и бюрократов с помощью искусственно сочиненной фавулы. Но и это не спасает положения. Он успел показать лишь полную никчемность своего героя. В отличие от подобных героев Маркевича у Корецкого нет даже и видимой силы, он оказывается неспособным отстоять даже свое личное счастье.

Так и представители «катковской школы» дворянских романистов обнаружили свое бессилие представить нигилизм наносным и мелким явлением, имеющим успех лишь из-за потворства властей, а в лице своих героев изобразить силу, спасающую русское общество на краю «бездны».



ПИСЕМСКИЙ-РОМАНИСТ

1

Романы А. Ф. Писемского составили важное звено в истории нашей литературы. Их неповторимое художественное своеобразие, особенность точки зрения, с которой Писемский оценивал людей и общественные явления, дают основание говорить о романе Писемского как специфическом явлении. Писатель передал «физиономию» своего времени. Он рисовал частный быт людей, но в нем искал и находил приметы эпохи.

Интерес к психологии и социальному поведению рядового человека — представителя своего сословия — сочетается у Писемского со стремлением дать типические образы носителей новых современных идей. Рисуя столкновение разных поколений, «отцов и детей», Писемский ставил перед собой цель показать смену идей, идеалов и устремлений, господствующих в обществе.

Грубая, жесткая действительность, рутина жизни и столкновение с нею личности, не принимающей ее прозы, — одна из частых ситуаций романов Писемского. Писатель судит общество, как бы солидаризуясь с передовыми его представителями, и поверяет идеи этих людей жизненной практикой общества. Постоянное обращение Писемского к вопросам современности привлекло к его романам читателей, проявлявших активный интерес к социально-политической борьбе.

Однако далеко не всегда решение злободневных вопросов, которое предлагал Писемский, и отношение его к передовым идеям времени удовлетворяли читателей. Поэтому творчество писателя было предметом ожесточенных споров, а порой и резкого осуждения.

Писемский пережил сложную эволюцию. Постоянно интересуясь людьми «крайних убеждений», сочувствуя в 40-х годах Белинскому, а в 50-х — Герцену, он вместе с тем никогда не принимал идеи революционного переустройства общества и неоднократно вступал в открытую борьбу с носителями этой идеи. Писатель мог резко сатирически изображать пороки высших классов общества, разоблачать несостоятельность прекраснодушных мечтаний дворянских либералов, утверждать, что современная жизнь зашла в тупик, и вместе с тем отвергать путь демократических преобразований. С испугом взирал он на всякую попытку революционной «инициативы движения вперед» (выражение Писемского) и усматривал «разрушительное» начало даже в воскресных школах, руководимых демократически настроенной молодежью.

Уже первый роман Писемского, «Виновата ли она?» (1844—1846), свидетельствовал о том, что, следуя за Гоголем, писатель внес свое оригинальное содержание, свой неповторимый стиль в романистику натуральной школы. Годы, когда Писемский создавал это произведение, были отмечены успехами и ростом популярности реалистической литературы.

Именно в это время молодые писатели, перешедшие от первоначальных опытов в области социальной типизации — очерков жизни разных сословий и сатирических этюдов к психологическим повестям, пронизанным освободительными идеями, делали смелые, но немногочисленные попытки создать роман нового стиля.

Для того чтобы в полной мере оценить значение первого романа Писемского, следует учесть, что произведение это, которому было суждено увидеть свет лишь в 1858 году под названием «Боярщина», писалось в одно время с «Бедными людьми» Достоевского и романом «Кто виноват?» Герцена.

Писемский ставил перед собой актуальную литературную задачу. Он создал роман, в котором гоголевское начало социального анализа нравов сочеталось с характерным для натуральной школы патетическим обличением влияния социального неустройства на судьбу отдельной личности. Подобно Герцену, он изображает яркие реальные картины провинциального быта, дает острые характеристики типов помещицкой среды, раскрывает трагические ситуации, ставшие обычными в этой среде, чтобы задать вопрос: кто виноват в страданиях человека и гибели его лучших душевных порывов?

Вопрос, заданный писателем в заглавии романа, звучит особенно красноречиво, вызывает особенно сильный эмоциональный отклик у читателя в силу того, что самый характер изложения событий в романе исключает возможность сочувствия читателя гонителям героини и обществу, осудившему ее.

Косной среде, характеризуемой с самого начала в гоголевском сатирическом аспекте, противопоставлена женщина, «вина» которой состоит в том, что она, будучи не в силах вынести грубых издевательств мужа, ищет выхода в чувстве к другому человеку. Для писателя вопрос, стоящий в заглавии романа, решен с самого начала. Ситуации, изображенные им, не ставят читателя перед необходимостью выбирать между двумя «правдами», анализировать и самому выносить приговор героям.

Обстоятельства, подавляющие героиню, предопределяющие ее гибель, выступают в романе Писемского в виде интриги, сознательно организованной лицами, заинтересованными в ее несчастьях и даже смерти. Трагические ситуации, острота конфликтов, обилие патетических сцен придают этому произведению явно выраженный драматический характер. Наличие в романе Писемского элементов, характерных для драмы, не случайно. Глубоко увлеченный театром, горячий поклонник драматургии Гоголя и замечательный исполнитель ролей в его пьесах, Писемский сознательно вносит некоторые приемы драмы в роман. Именно через эпизоды, представляющие собой как бы драматические сцены, осуществляется движение сюжета в романе. Обилие диалогов составляет характерную особенность первого романа Писемского. Читатель делается как бы непосредственным свидетелем драматических ситуаций, он идет за автором из одного дома Боярщины в другой, присутствует то при бурных столкновениях между героями, то при обсуждении происшедших событий в гостиных местных помещиков. Таким образом, ядовитость и несправедливость сплетен, распространяемых здесь, становятся особенно очевидными. Делая диалоги основным конструктивным элементом романа, Писемский во многих отношениях несомненно ориентировался на опыт «Мертвых душ» Гоголя, однако центральные диалоги его романа содержат трагическое начало, рисуют такое столкновение между героями, когда один подавляет и унижает человеческое достоинство другого, грубо и жестоко попирает его права.

Романы Писемского поражали современников своей «жестокостью». Писатель, проживший лучшие годы молодости в провинции и тяготив-

шийся затхлым существованием окружавшей его среды помещиков и чиновников, удивлял собратьев по перу и читателей из среды столичной дворянской интеллигенции знанием глубин темной и неподвижной жизни провинциальных обывателей.

Уже в первом своем романе, создавая ряд типических образов представителей провинциально-дворянского общества, Писемский раскрывал материальную подопку отношений, существующих между его членами. Денежный, материальный интерес и низкие животные страсти движут героями Писемского.

Вспоминая впоследствии о начале своего творческого пути, Писемский утверждал, что первый его опыт в области романа был полемически направлен против сложившейся в реалистической литературе 40-х годов прочной традиции изображения конфликта между пошлой средой и молодыми героями, выражающими духовные потребности современного человека.¹ Писемский иронизировал над стремлением романистов изображать исключительную тонкость чувств героев, противостоящих среде. По его мнению, писатель должен стоять выше своих героев, видеть и отмечать черты, выявляющие их слабость, и, «господствуя» над ними, создавать сюжет, в котором герои проявили бы ограниченность своего характера и ума, как бы тонки ни были их чувства и мысли.

Уже в первом своем романе Писемский подходит критически не только к носителям морали среды — аборигенам Боярщины, но и к страдающим, гонимым лицам и к герою, противопоставляющему себя обществу. Такой поворот, действительно, был необычен в литературе 40-х годов.

Однако, стремясь показать слабости, уязвимые места современного героя, Писемский фактически рисует не одного из тех передовых людей, искания и самые ошибки которых поучительны для современников, а фразера, усвоившего лишь поверхностно идеи лучших людей своего времени.

Героиня романа Анна Павловна Задор-Мановская, погубленная жестокостью и дикостью обитателей Боярщины, эгоизмом своего возлюбленного и интригой столичного барина Сапеги, не может сознательно противопоставить взглядам среды ни иной морали, ни ясной оценки происходящего. Она целиком находится во власти своего чувства и стихийно повинуетя ему, отвергнутая несправедливым и грубым дворянским обществом.

Вся ее жизнь — ряд испытаний и страданий, которые она безропотно переносит, не задумываясь над тем, справедливо ли с ней поступают. Она подчиняется то обстоятельствам, то своему стихийному чувству. Героиня наивно преклоняется перед Эльчаниновым и страдает так же безответно от его охлаждения и своего одиночества, как страдала Бэла в «Герое нашего времени» Лермонтова. Однако если непонимание сложного душевного мира современного мыслящего человека было естественным для простодушной горянки Бэлы, то страстная идеализация Эльчанинова женщиной его же круга в романе Писемского выступает как свидетельство ограниченности ее кругозора. Писемский делает судьей Эльчанинова Савелия — бедного и полуграмотного дворянина, который уходит пешком на Кавказ, чтобы поступить в армию. Отношение Савелия к Анне Павловне живо напоминает отношение Максима Максимыча к Бэле в романе Лермонтова.

Первый роман Писемского по своей проблематике, образной системе и некоторым сюжетным ситуациям связан с романами о «герое мысли»

¹ См. письмо А. Ф. Писемского Ф. И. Буслаеву от 4 ноября 1877 года: А. Ф. Писемский. Материалы и исследования. Письма. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 364—367. В дальнейшем: А. Ф. Писемский. Письма.

(выражение Писемского).² Однако характерный для подобных произведений тщательный анализ внутреннего мира и идейных исканий мыслящей личности отсутствует в «Боярщине». Автор не сосредоточивает своего внимания также и на изображении переживаний страдающей женщины, жертвы семейной тирании и общественных предрассудков. Он показывает лишь внешние проявления ее переживаний.

Центральные герои романа входят как отдельные фигуры в калейдоскоп действующих лиц произведения, лишь немного отделяясь от фигур второго плана. При характеристике их, как и при изображении второстепенных лиц романа, Писемский пользуется своеобразным методом. Человек предстает в его произведении прежде всего как физическая особь, живущая более инстинктами и чувствами, чем мыслями и идеями. Эта особенность характеристики героев, резко выделявшая произведение Писемского на фоне романов и повестей 50—60-х годов, придавала особую силу писателю при обличении растительной жизни Боярщины, первобытной узости интересов ее обитателей. Писемский воспользовался этой особенностью характеристики персонажей и для выражения своего отношения к «рефлектирующему» герою, и для разоблачения внешнего лоска петербургского вельможи.

К первому роману Писемского по содержанию и жанровым признакам примыкают произведения начала 50-х годов — повесть «Тюфяк» (1850) и роман «Богатый жених» (1851).

Повесть «Тюфяк» сближается с «Боярщиной» и своей проблематикой, и изображаемыми типами, и даже построением (наличие двух контрастирующих героинь и героев, параллельное развитие двух интриг, значительный удельный вес диалогов и т. д.). Имело значение для дальнейшей деятельности Писемского как романиста и обращение в этой повести к образу «университетского» юноши, попытка показать психологию «человека науки», для которого любимый труд и скромная семейная жизнь составляют идеал. Показывая трагическую судьбу героя, по своему материальному положению (бедный провинциальный дворянин) и по бытовым привычкам близкого к разночинцам, Писемский обходит важнейший вопрос, который уже в 40-х, а затем в 50-х и особенно в 60-х годах стал центральным при изображении подобного героя, — вопрос об его идеологии.

Герой Писемского вращается исключительно в частной сфере, он ищет пути только к личному счастью, и писатель, как бы не предполагая возможности другого типа героя, осуждает его лишь за отвлеченность его романтического взгляда на жизнь, который при первом столкновении с грубой действительностью перерождается в животный эгоизм.

Роман «Богатый жених» не внес в творчество Писемского ни новых проблем, ни существенно новых типов. Произведение это пополнило галерею образов Писемского лишь типом «интеллигентской девушки», выросшей в ученой среде. Но героиня романа Вера Елизаева своим положением напоминала отчасти Анну Павловну из «Боярщины», отчасти, в силу отвлеченности своих понятий и неспособности к жизни, героя повести «Тюфяк».

2

Новый этап в деятельности Писемского составила работа над романом «Тысяча душ». Сообщая в письмах о своем замысле, Писемский подчеркивал, что это будет большое произведение эпического размаха. Роман был задуман в 1853 году, и в течение пяти лет автор не переставал над

² А. Ф. Писемский, Собрание сочинений, т. IX, изд. «Правда», М., 1959, стр. 547. Все последующие ссылки на это издание (тт. I—IX, 1959) даются в тексте (том и страница).

ним работать. Только в 1858 году произведение было завершено и увидело свет. В романе Писемский ставил важнейшие современные вопросы, волновавшие русское общество, показывал жизнь разных социальных слоев, быт провинции и столицы, рисовал столкновения носителей разных убеждений и жизненных принципов, типические судьбы людей сложной, переломной эпохи. Главным героем романа явился молодой человек — разночинец, получивший университетское образование и стремящийся к тому, чтобы сочетать безупречную службу с личным успехом.

Уже Белинский в 40-х годах отмечал и огромное общественное значение темы о судьбе честного чиновника, и опасности, которые таит эта тема для писателя, правдиво изображающего коррупцию государственного аппарата. Только живой писатель может писать о карьере чиновника, не подвергаясь цензурным преследованиям, утверждал Белинский. Рисуя честного секретаря суда, «писатель натуральной школы, для которого всего дороже истина, под конец повести представит, что героя опутали со всех сторон и запутали, засудили, отрепили с бесчестием от места, которое он *портил*... , а общество наградило его за добродетель справедливости и неподкупности эпитетами беспокойного человека, ябедника, разбойника и пр. и пр. Изобразит ли писатель риторической школы доблестного губернатора — он представит удивительную картину преобразованной коренным образом и доведенной до последних крайностей благоденствия губернии. Натуралист же представит, что этот, действительно, благонамеренный, умный, знающий, благородный и талантливый губернатор видит, наконец, с удивлением и ужасом, что не поправил дела, а только еще больше испортил его, и что, покоряясь невидимой силе вещей, он должен себя считать счастливым, что, по своему крупному чину, вместе с породой и богатством, он не мог покончить точь-в-точь, как вышеупомянутый секретарь уездного суда».³

В годы «мрачного семилетия», когда Писемский начал работать над своим произведением, цензурный гнет достигал таких размеров, что правдивое изображение крушения честного чиновника, разумного деятеля на государственном поприще казалось совершенно невозможным. Поэтому первоначально он задумал свое произведение как роман о писателе. На всех этапах работы над романом Писемский был далек от идеализации своего героя. Он пытался нарисовать реальный образ умного и деятельного молодого человека, страстного и честолюбивого и в то же время безусловно честного и преданного делу. Как и в других своих произведениях, Писемский изображал среднего представителя молодого поколения.

По первому замыслу романа, его героем должен был стать один из молодых людей 40-х годов, увлекшийся литературой, потому что ею было увлечено все поколение и потому что она давала наибольшие просторы для выявления своих способностей, для завоевания славы. Впоследствии замысел Писемского претерпел изменения. Перелом, происшедший в жизни общества 50-х годов, не мог не отразиться на плане произведения о современном молодом человеке.

Рост освободительного движения, подготовка крестьянской реформы, перестройка государственного аппарата, а также ослабление цензурного гнета открывали перед писателем реальную возможность изображения судьбы молодого человека, стремящегося к честной и разумной деятельности на поприще государственной службы. Одним из первых почувствовал актуальность этой темы и воспользовался некоторым ослаблением цензуры Островский в комедии «Доходное место» (1857).

³ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. XII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 460—461.

Однако в то же время, в середине 50-х годов, стала особенно реальной опасность «реторического», как выражался Белинский, искаженного освещения этой темы. Возникла целая литература, выдвигавшая в качестве идеального героя честного чиновника и воспевавшая «благодетельные изменения», которые происходят в государственном аппарате под влиянием либеральных деятелей и правительственных реформ.

Писемский не идет по этому пути. Он создает реалистический образ современного молодого человека, действующего в реальных условиях бюрократической системы. Обстановку, социальную среду, окружающую героя, и самого героя Писемский освещает светом того беспощадного критического анализа, которому он подверг сначала помещичью среду и среднюю интеллигенцию 40-х годов, а затем и провинциальных чиновников.

В статье «Благонамеренность и деятельность» Добролюбов противопоставляет «гамлетов Щигровского уезда» — пассивных мечтателей-протестантов — энергичным молодым людям, стремящимся действовать практически. Благородные идеи, приводившие к пассивности юношей 40-х годов и побуждавшие к активной деятельности молодых людей 50-х годов, по мнению Добролюбова, имеют один и тот же источник — лекции передовых профессоров и современные «хорошие книги», особенно «Отечественные записки» 40-х годов. Под влиянием этих идей молодые люди в 40-х годах отказывались от государственной службы. В 50-х годах многие из них предпринимают попытки осуществить свои идеалы на деле, что почти всегда оканчивается «падением».

Добролюбов показывает, каким путем происходит крушение идеалов молодых людей, стремящихся к честной деятельности: «Видя, что естественная склонность к самостоятельной, нормальной деятельности встречает препятствие на прямой дороге, все эти люди пробуют свернуть с нее немножко, в надежде, что, обошедши одно препятствие, они опять могут попасть на свой прежний путь... Но здесь расчет оказывается ошибочным, потому что препятствие не одно, а тысячи их, и чем далее человек уклоняется от первоначального пути, тем сильнее умножаются и препятствия. И он уже поневоле принужден виллять, нырять, наклоняться, перескакивать, топтать, что может, по дороге и самого себя подставлять под всякие мерзости, где нужно, чтобы только как-нибудь продолжать свое странствие. Человек в наивности своей думает: „Заплачу деньги за получение места, если нельзя получить иначе; зато я принесу пользу на этом месте“... Так и запутывается человек, при каждом шаге все-таки думая, что он избирает наилучшее средство для устранения помех и доставления простора своей деятельности.

«Благородные юноши, которыми так долго и усердно занималась наша литература, не запутываются таким образом... единственно потому, что никуда нейдут... При начале жизненного поприща у тех и других одинаково есть желание идти прямо, свободно и сознательно к цели полезной и доброй; тем и другим одинаково представляются промадные препятствия... одни хотят обойти и... теряют из виду цель и попадают в [отвратительное] болото всяческой неправды, а другие остаются на месте и сидят, сложа руки».⁴

Эти явления, обратившие на себя внимание Добролюбова, нашли отражение в творчестве Писемского. Если в повести «Тюфяк» он рисовал современного молодого человека, который, столкнувшись с грязным и неприглядным бытом дворянской провинции и убедившись в том, какие препятствия стоят на пути к честной деятельности, пал духом и сидел

⁴ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. II, Гослитиздат, М., 1935, стр. 249.

сложна руки, то роман «Тысяча душ» был посвящен всестороннему анализу личности и показу «странствий» активно действующего «университетского» человека.

В работах, посвященных анализу «Тысячи душ», по-разному оценивается значение центрального образа произведения. Некоторые исследователи видят в Калиновиче только отрицательную, сатирически очерченную фигуру. В соответствии с таким взглядом последняя часть романа рассматривается ими как эпизод, противоречащий всему остальному повествованию и идеализирующий героя.⁵ Другие придерживаются того взгляда, что Писемский провел своего героя через разочарование в легальной бюрократической деятельности к сознательному протесту, к революции и социализму.⁶ С обоими этими истолкованиями романа нельзя согласиться.

Писемский раскрывал бессилие честного деятеля и, показывая падение и компромиссы, через которые неизбежно должен пройти такой чиновник, разоблачал легенду о «честном администраторе» как спасителе от общественного зла. Однако он был далек от того, чтобы указывать реальный выход из современных противоречий, а тем более принять и пропагандировать путь революционной борьбы. Смысл финала романа состоял в том, что автор убедительно показывал, что честные чиновники не только не могут искоренить пороки государственного аппарата, но сами неизбежно подчиняются влиянию порочной системы и уступают носителям этих пороков. Калинович попадает в положение того «умного, знающего, благородного и талантливого» администратора, которого, как писал Белинский, «запутали, засудили, отрешили с бесчестьем от места». Изображение его лояльной деятельности не могло искупить показанные в романе общественные недостатки. В конце 40-х годов Белинский утверждал, что произведение, рисующее чиновничество в подобных, преимущественно обличительных тонах, не было бы пропущено цензурой. Через десять лет последняя часть романа Писемского, повествующая о злоключениях честного чиновника, вызвала также решительное сопротивление цензуры. Лишь заступничество И. А. Гончарова сделало возможным появление этой части романа. Через много лет, вспоминая этот эпизод своей жизни, Писемский обращался к Гончарову: «...вы были для меня спаситель и хранитель цензурный: вы пропустили 4-ю часть „Тысячи душ“ и получили за это выговор».⁷

Речь губернатора Калиновича перед чиновниками, напоминающая речь идеального губернатора во втором томе «Мертвых душ», и полемически направленные против утопий Гоголя эпизоды падения Калиновича, победа над ним взяточников и аферистов являлись закономерным завершением романа, подводили итог всему его содержанию.

Писемский не пытался поставить и решить общественный вопрос при помощи условных, идеальных фигур, как делали некоторые его современники — либеральные писатели. Он создал типический образ человека, увлеченного интересами, мыслями, настроениями своего поколения, и проследил судьбу этого человека.

В ходе работы над романом Писемский колебался, какую сторону характера героя поставить в центр внимания, какие черты его биографии сделать предметом особенно тщательного рассмотрения. На одной из стадий работы у него была мысль до конца подчинить героя среде и сделать его носителем современных буржуазных устремлений — стяжательства,

⁵ См.: М. П. Еремин. Выдающийся реалист. В кн.: А. Ф. Писемский, Собрание сочинений, т. I, 1959, стр. 29—30.

⁶ См.: А. П. Могилянский. 1) Об издании романа «Тысяча душ». «Новый мир», 1950, № 4; 2) А. Ф. Писемский. «Ленинградская правда», 1956, № 28, 2 февраля.

⁷ А. Ф. Писемский. Письма, стр. 285.

карьеризма, честолюбия в их чистом виде. Следуя за Гоголем, который считал, что драматический сюжет в настоящее время создается не любовными конфликтами, а честолюбием и страстью к наживе, Писемский задумал сначала роман о современном человеке, относительная прогрессивность деятельности которого состоит лишь в том, что через нее осуществляется накопление материальных благ капиталистического общества.⁸

Однако общественные события последующих лет отчасти поколебали скептицизм писателя. Они раскрыли ему интересы и стремления молодого поколения, мимо которых он проходил прежде. Писемский так и не оценил в полной мере значение наиболее прогрессивной, радикально настроенной части интеллигенции; однако после 1855 года ему стало ясно, что современная молодежь живет не только мечтами или материальными расчетами, что стремление к активной общественно полезной деятельности все более захватывает молодых людей.

Если в 1854 году писатель утверждал, что «стремление к карьере приводит полезное трудолюбие»,⁹ то после 1855 года, не пересматривая своего взгляда на эгоистический интерес как главный стимул, активизирующий человека, он отмечает, что жажда сознательной, осмысленной общественной и политической деятельности становится признаком современного человека. Мыслящие люди рассматривают свою службу в государственном аппарате как исполнение гражданских обязанностей. Компромиссы, сделки с совестью, на которые идет герой Писемского, не только не вредят его карьере, но содействуют его продвижению по службе. Писемский подчеркивает, что первая же попытка Калиновича строго исполнять свой долг и нелицеприятно преследовать порок, отстаивая общественные интересы, ставит под угрозу его административное положение.

Однако путь компромиссов мучителен для Калиновича. Свою сделку с миром знатных богачей и высшей бюрократии он сам воспринимает как катастрофу, всю свою жизнь в этом кругу — как ряд преступлений. Только встав на путь конфликта с этой средой, на путь честной, хотя и опасной для него и заведомо бесперспективной деятельности, Калинович чувствует себя удовлетворенным.

Романист сопоставляет «отцов и детей», сталкивая добродушных, честных, но наивных Годневых (смотрителя училищ и отставного капитана) с молодежью — Калиновичем и сочувствующей ему Настенькой. Несмотря на то, что события начала романа происходят формально в 40-х годах, Калинович с его страстной жаждой практической деятельности, с его заблуждениями, падениями и разочарованиями — типичный представитель людей 50-х годов, характеры которых складывались в предреформенные годы.

Споры бывшего студента 20-х годов Годнева со студентом новой эпохи Калиновичем, различия их взглядов на свой служебный долг и на помещичье-чиновничье общество города свидетельствуют о том, насколько смелой, самостоятельной и последовательной мыслит и действует новое поколение. Писатель любит простоту, доброту и непосредственность старика Годнева и его брата капитана, который представляет собой как бы своеобразный вариант выпешдшего в отставку Максима Максимыча из романа «Герой нашего времени» Лермонтова. Писемский подчеркивает эгоизм, сухость и черствость Калиновича. Но вместе с тем он отмечает и проницательность, «дельность», сознательное отношение к своему общественному долгу, характерные для молодого героя. В ро-

⁸ Там же, стр. 63.

⁹ Там же.

мане раскрыты и глубоко духовное родство представителей разных поколений демократической интеллигенции, и существующие между ними различия. Приехавший в провинцию Калинович сразу обнаруживает, что только в доме Годневых он встречает «человечески развитых людей» (III, 63). Годневы читают журналы, интересуются современной литературой, с симпатией и сочувствием следят за деятельностью Белинского.

Образ Настеньки Годневой является развитием женского типа, созданного Писемским в романе «Богатый жених». Однако если Вера Ензаева выглядит как некое исключение, а воспитание ее представляет собой редкий и своеобразный случай (отец ее — ученый чудак), то Настенька — девушка определенной эпохи и среды. Ее «жоржсандизм» — не чисто литературное увлечение. Дитя эпохи, когда женщины все более активно начинают включаться в общественную жизнь, литературу, науку, искусство, Настенька является более смелой, самостоятельной и решительной, чем дворянские девушки, воспитанные в традиционном духе. Она искренне презирает то, что считается важным и нужным для женщины (туалеты, балы и возможность вращаться в кругу богатых и знатных людей, выгодный брак, дающий основу для безбедной семейной жизни), и поступает соответственно своим убеждениям, даже тогда, когда ей для этого приходится преодолевать большие трудности. Характерно, что поведение Настеньки, которое кажется странным и даже предосудительным дворянскому и чиновничьему обществу города, оправдывается ее отцом и дядей.

В «Тысяче душ» Писемский отказался от композиционного приема, которым он пользовался в своих ранних романах. Здесь нет параллельных, противопоставленных друг другу героев и героинь, нет параллельно развивающихся и противопоставленных друг другу интриг (см. в «Боярщине» противопоставление двух женщин — Задор-Мановской и вдовы Клеопатры Николаевны и параллельно раскрываемое отношение Задор-Мановского, Эльчапинова и князя Сапег к обеим женщинам, в «Богатом женихе» — противопоставление Шамилова Сальникову).

Уже в «Тюфяке» в центре романа стоял один герой, а остальные располагались вокруг него, дополняли его характеристику, раскрывая те или иные стороны его личности, заставляя его высказаться или проявить свою натуру на деле.

В «Тысяче душ» таким же центральным героем является Калинович. Недаром в первоначальном варианте роман должен был называться «Умный человек». Изменив название романа и подчеркнув в новом заглавии — «Тысяча душ» — тему приобретаемого, материального интереса, тему, сблизившую его произведение с «Мертвыми душами» Гоголя, Писемский не отказался от замысла показать «героя нового времени».

Действие романа разворачивается по трем линиям: 1) столкновение современного умного человека-бедняка с привилегированной частью общества, сопоставление его образа мыслей и деятельности с обычаями и нравами провинциальной дворянско-бюрократической среды; 2) взаимоотношения представителей двух поколений интеллигенции; 3) история любви современных молодых людей.

В центре сюжетного развития во всех трех случаях стоит Калинович. В столкновении с людьми старшего поколения, но близкими ему по духу Калинович выступает не один, а в союзе с Настенькой. Противоречия между молодежью и старшим поколением носят относительный характер, так как в принципе они не расходятся и, несмотря на то, что между Годневым и Калиновичем вспыхивают горячие споры, старик Годнев в большинстве случаев разделяет взгляды Калиновича и понимает его чувства. Рассказывая о том, как Годнев и Калинович добились наказания грязного клеветника и сплетника Медиокритского, писатель разъясняет:

«Все чиновничье общество... заступилось за него, инстинктивно понимая, что он им родной, плоть от плоти ихней, а Годневы и Калинович далеко от них ушли» (III, 95).

Симпатизируя терпимости и добродушию Годнева, писатель показывает, что логика и последовательность на стороне Калиновича. Вместе с тем он раскрывает бессердечие и жестокость принципиальности своего героя. Озлобленность, готовность карать виновников общественного зла и огнем и мечом насаждать свою правду Писемский не считает личным, присущим лишь характеру своего героя свойством. Убеденность, доходящую до прямолинейности и фанатизма, разочарованность и желчность он трактует и в романе «Тысяча душ», и в последующих своих романах как черты, типичные для демократически настроенной молодежи новой эпохи. Калинович с горечью восклицает: «„Наконец, злоба берет, когда оглянешься на свое прошедшее, хоть бы одна осуществившаяся надежда! Неблагодарные труды и вечные лишения — вот все, что дала мне жизнь!... Как хотите, с каким бы человек ни был рожден овечьим характером, невольно начнет ожесточаться!... Я хочу и буду вымещать на порочных людях то, что сам несу безвинно“».

«При последних словах лицо молодого человека приняло какое-то ожесточенное выражение.

«— Вы совершенно правы в ваших чувствах, — сказала Настенька.

«— Я, сударь, не осуждаю вас, я желаю только, чтоб господь бог умирил ваше сердце, — только! — проговорил Петр Михайлович» (III, 74—75).

Замечая, что радикализм, непримиримость и готовность активно бороться за осуществление своих общественных идеалов характерны для молодежи, Писемский объяснял эти черты озлоблением, вызванным тяжелым детством, личными неудачами и препятствиями, которые стоят на пути стремящихся к деятельности молодых людей. Так получилось, что типичным представителем современной радикальной молодежи в романе Писемского оказался не революционер или демократ, принципиально не желающий служить и своей службой укреплять ненавистный строй жизни, а карьерист-администратор, пытающийся служить «честно».

Столкновение Калиновича со средой, которая ставит и поддерживает крупных бюрократов, носит одновременно и характер борьбы, взаимного неприятия, и попыток сотрудничества. Герой романа быстро убеждается в том, что путь к высоким правительственным должностям лежит через аристократические салоны и клубы, доступ куда открывают богатство и связи. Писемский резко сатирически очерчивает дворянское общество, вовлекающее Калиновича в свой порочный круг. Так, члены этого общества характеризуют одного из своих ставленников, которому они вверяют судьбу народа, презрительно: «ужасно черная душа» (III, 354). Но они требуют, чтобы человек «зачернил» свою душу, замятнал себя и проявил полную готовность до конца служить хозяевам.

Писемский не раскрывает политического значения бюрократической системы и политических взглядов своего героя. Он не рассматривает, подобно Салтыкову, отступление молодого демократа как политическое ренегатство. Однако в романе его схвачены и реально показаны бытовые жизненные формы воздействия аристократической и чиновничьей среды на человека, воспитанного университетскими идеями.

Писатель как бы задается целью развеять поэтический ореол высшего света. Центральной фигурой, представляющей дворянство в романе, является князь Иван Раменский. Кумир провинциального дворянского общества и почетный его член, он принят и в высшем петербургском свете, «свой человек» в аристократических салонах и бальных залах. Писатель наделяет его самым высоким титулом — князя и старинной

аристократической фамилией. Вместе с тем в его уста Писемский вкладывает циничные признания, вроде следующего: «Я купец, то есть человек, который ни за какое дело не возьмется без явных барышей» (III, 320). С замечанием Калиновича: «Мы, однако, князь, ужасные с вами мошенники» — Раменский «добродушно» соглашается: «Есть не-инного!». Князь готов на любые преступления ради наживы. Он соблазняет и обирает своих родственниц, продает дочь откупщику, шантажирует и вымогает, совершает мошеннические аферы, подлоги, подкупает чиновников.

Жажда наживы и склонность к аферам не выделяют, однако, князя из дворянской среды. Респектабельные, титулованные мужчины и «эфирные» дамы погружены в расчеты и аферы, продают свое влияние за деньги, торгуют правительственными должностями, совершают уголовные преступления и берут взятки. Великосветские балы превратились в биржу.

Петербург, в котором расположены главные правительственные учреждения и сосредоточен высший аппарат бюрократической монархии, обнажает перед Калиновичем механизм отношений, господствующих в обществе. Именно здесь ему становится ясно, что, только отказавшись от всяких принципов и любыми средствами завладев деньгами, он может открыть себе доступ к государственной деятельности. Калинович, честолюбие которого носит в основе своей честный, гражданский характер (он признается: «честолюбие живет во мне, кажется, за счет всех других страстей... как будто древний римлянин возродился во мне. Только на форуме, на площади мечтал я постоянно жить, и только слава может наполнить мою беспокойную душу», — III, 285), попадает в сферу петербургских деловых связей после того, как убеждается, что каждый «думающий бедняк» обречен на неизбежную гибель в этом городе, где хитрость и коварство властвуют над всеми.

Подчинившись волчьим законам бюрократической среды, Калинович тешит себя надеждой, что, поднявшись по служебной лестнице, он обретет некоторую свободу действия и сможет проводить в жизнь свои принципы. Он готов представить свое падение как жертву, принесенную ради осуществления идеалов.

Однако его «робеспьерская» непримиримость на посту вице-губернатора и губернатора отзывает донкихотством и неизбежно оканчивается крахом. В «странном» поступке губернатора Калиновича, заключившего князя Раменского за подлог в одиночную камеру и приказавшего наглухо заколотить дверь камеры, сказались и решимость порвать с миром грязных дельцов от аристократии, и сознание обреченности этой попытки, неодолимости сил, поддерживающих князя.

Не только прошлое, пройденный им путь к высшим должностям, но и душевные качества, жизненные принципы во многом отделяют Калиновича от идейных демократов его поколения. Жажда личного успеха, стремление своей деятельностью способствовать совершенствованию бюрократической системы, эгоизм и презрение к окружающим — все эти особенности сознания сближают Калиновича внутренне с буржуазными деятелями, против злоупотреблений которых он пытается бороться.

Как бы ощутив это противоречие в положении и характере своего героя, Писемский сгущает в конце романа краски, живописующие князя и других противников Калиновича. Из респектабельного, но алчного и бессердечного дельца князь превращается здесь в уголовного преступника. В конце романа возникает и выдвигается на первый план авантюрная интрига. Писатель отходит от обличения обычных «лояльных» форм деятельности предпринимателей и быта помещиков и обращается к изображению исключительных положений и действий, непосредственно на-

казуемых по уголовному законодательству. Обличение капиталистического века в подобных авантюрно-сатирических эпизодах характерно для более поздних произведений Писемского, однако и в романе «Тысяча душ» он зачастую идет этим путем.

Добролюбов, понимавший, что образ Калиновича создан Писемским как ответ на интерес общества к новому типу людей, «хотя бы и менее прекрасных, но более деятельных и энергичных»,¹⁰ находил, что писатель идеализирует Калиновича. Действительно, не надевая своего деятельного героя надуманными добродетелями и откровенно рисуя его падение, Писемский в то же время не скрывает своей симпатии к нему. Как бы для того, чтобы подчеркнуть и прояснить свое отношение к Калиновичу, он вводит в роман образ писателя Белавина.

«Глубоконравственный» и «честный» Белавин представляет собой тех «прекрасных», но пассивных дворянских резонеров, которых Добролюбов противопоставлял новому типу людей, ошибающихся, впадающих в пороки, но стремящихся к живой деятельности.¹¹ «Палец об палец он, верно, не ударил, чтоб провести в жизнь хоть одну свою сентенцию», — с раздражением говорит о нем Калинович. Такую же оценку дает Белавину Настенька Годнева, которая предпочитает карьеризм Калиновича холодному и «добродетельному» эгоизму Белавина. Недаром Белавин живет спокойно, удобно и беззаботно, тогда как демократически настроенный, болеющий за интересы простых людей и презирующий аристократию писатель Зыков влачит жизнь пролетария, эксплуатируемого издателем, и погибает в нищете.

Различие эгоизма Белавина и Калиновича особенно ясно Писемский показал через отношение обоих героев к Настеньке Годневой.

Семейная и любовная темы решены Писемским в его романе своеобразно. Рисуя обычную и получившую широкое распространение в литературе ситуацию (герой полюбил и соблазнил скромную провинциальную девушку и затем безжалостно оставил ее ради выгодной женитьбы и карьеры), Писемский придает ей новые, характерные для времени и изборожденной среды черты.

Связь Настеньки и Калиновича превращается в гражданский брак, освященный взаимной любовью, общностью интересов и взглядов. Настенька не чувствует себя униженной, отец ее рассматривает Калиновича как зятя, не только потому, что он введен в заблуждение молодой четой, но и потому, что между ним и Калиновичем существует действительно привязанность и он верит в прочность, незыблемость отношений Настеньки и ее мужа. Жизнь подтверждает справедливость этого взгляда. Союз Настеньки и Калиновича оказывается настолько прочным, что даже измена Калиновича не может его разорвать. После десятилетней разлуки они встречаются и соединяются вновь. Более того, писатель показывает, что «деловое» супружество Калиновича с Полиной, скрепленное церковью и свидетельскими подписями аристократических родственников, не является подлинной живой связью и распадается, несмотря на все искусственные попытки сохранить его. Стихийным чувством, бессознательно влекущим людей друг к другу, Писемский поверяет искусственные, ложные отношения современного общества.

Естественные и сильные чувства, по мнению писателя, живут в среде простых людей, которые в своих отношениях искренни, чужды расчетов и соображений выгоды или карьеры.

Поэтому Настеньку Годневу навсегда разочаровывает в умном и честном Белавине его трусливая боязнь связать себя с женщиной, взять

¹⁰ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 314—345.

¹¹ Там же, стр. 249.

на себя моральные и материальные обязательства. Настенька и Калинович в равной мере не приемлют той «идеальной», бесплотной и ни к чему не обязывающей любви, которую исповедует Белавин, считающий, что земное, полное чувство — изменная чувственность. Неприятие романтического аскетизма и вера в правомерность, законность здоровых страстей, презрение к обычаям и законам света, религиозным установлениям и к мнению обывателей, смелость в проявлении своих чувств характеризуют героев Писемского как людей, вышедших из демократической среды и воспитанных на освободительных идеях 40-х годов.

Роман «Тысяча душ» повествует о молодом разночинце 50-х годов и об обществе этого времени. Монументальность произведения достигается и общественной значимостью поставленных в нем проблем, и богатством социально-типичных характеров, и своеобразием построения всего романа в целом. Роман распадается на четыре замечательно стройно и пропорционально скомпонованные части. Первая и вторая части состоят каждая из девяти глав, третья и четвертая — каждая из тринадцати. Отдельные части романа, изображая разные этапы жизни героя, представляют собой как бы цельные, законченные повести, имеющие свой особый сюжет с завязкой и развязкой, свою кульминацию, свою тоналность.

Первая часть — повествование о мечтах, стремлениях и любви молодого разночинца в обстановке дикого и пошлого провинциального общества. Линия основного конфликта здесь проходит между Годневыми и Калиновичем, с одной стороны, и провинциально-дворянской средой — с другой. Наибольшего драматизма борьба достигает в момент попытки чиновника Медиокритского оклеветать и опозорить Настеньку. Радостный конец первой части — поражение Медиокритского, литературный успех Калиновича и примирение влюбленных, а также последняя заключительная фраза: «Родятся же на свете такие добрые и хорошие люди!» и т. д. — оттеняет общий колорит повести о «бедных людях», сохраняющих свою независимость и чистоту во враждебном или пошлом окружении. Во второй части романа тема «тысячи душ» выступает уже на передний план. Калинович попадает в среду губернской аристократии, борется за положение в обществе. Разлука Калиновича с Настей, мрачная картина его отъезда с заключающим ее абзацем: «Как он был счастлив и доволен... А теперь бежал этого счастья, чтоб искать другого... какого — бог знает!» и т. д., — такое окончание второй части романа предваряет драматизм дальнейшей истории героев.

Вторая часть романа — повесть о подкупе интеллигентного бедняка дворянско-буржуазным обществом. Психологическая проблема занимает здесь автора прежде всего. Являясь как бы самостоятельным социальнопсихологическим этюдом, вторая часть романа заключает в себе мотивировки дальнейшего действия.

Третья часть, рисуя выгодный брак и бюрократическую карьеру Калиновича в Петербурге, изобилует сатирическими зарисовками и портретами. Вместе с тем автор придает здесь образам главных героев новую, значительно более тонкую и многогранную характеристику. Все это делает третью часть романа как бы типологическим средоточием всего произведения.

Действие, отдельные предпосылки которого намечаются уже в первой части и которое получает решительный толчок во второй части, разворачивается в третьей части и вступает в четвертой части романа в заключительную стадию. Приобретая путем компромиссов видное место в государственном аппарате, Калинович пытается вернуться на путь честного служения обществу. В то же время в этой части раскрывается во всей полноте интрига, сплетенная князем вокруг Калиновича. Конфликт Ка-

линовича с дворянской средой возрождается на более высоком уровне. Столкновения приобретают особенно ожесточенный характер, действие развивается быстро и лихорадочно.

Эпилог романа, констатирующий безнадежность попытки Калиновича открыто выступить против зла, глубоко трагичен и смягчается только изображением нерасторжимости подлинно человеческих, сердечных, хотя на первый взгляд и прозаических, связей, которые образуются между людьми в демократическом кругу.

Таким образом, единство авторской точки зрения, проходящие через весь роман сюжетные линии и последовательное углубление характеристик героев определяют композиционную стройность произведения. Своеобразие же и законченность каждой части придают широту и разнообразие повествованию, узаконивая различные аспекты осмысления действительности в романе.

3

Роман «Тысяча душ» привлек читателей своей современностью и актуальностью. Вместе с тем содержание его вызвало оживленные споры. В конце 50-х годов героем дня стал революционер. Политическая активность молодого поколения, его революционная настроенность резко возросли. Общество ждало книг о новом герое. Подлинными представителями молодого поколения были революционные деятели — «соль соли земли» (Чернышевский).

Писемский видел, что революционные настроения все больше охватывают общество, что голос молодых демократов звучит все громче и независимей. Писатель внимательно присматривался к молодежи своего времени. Однако идеи «новых людей» были чужды Писемскому. Его отталкивал «практицизм» демократической молодежи, ее готовность воплощать свои теории в жизнь, ломать и перестраивать действительность соответственно теоретическим выводам.

Писателя смущало, что передовая общественность категорически осудила его нападки на передовую молодежь. Он не хотел разрыва с демократами. Пытаясь восстановить свою репутацию, Писемский, как известно, предпринял поездку к Герцену, который, как казалось ему, иначе, чем русские нигилисты, относился к царю, народу и крестьянской реформе.¹²

Писемский, наивно полагавший, что борьба мнений происходит главным образом потому, что «различные умы, вследствие подчинения их разнообразным влияниям, утрачивают свое природное свойство понимать добро и истину одинаковым образом»,¹³ мог также стремиться воздействовать на Герцена, с тем чтобы заставить его иначе использовать свое влияние на русскую молодежь. Герцен разочаровал Писемского. Найти общий язык с ним и Огаревым писателю не удалось.

Сразу после этого свидания Писемский начинает работать над романом о современной интеллигенции, об отношении народа к революционным идеям и ее носителям, с одной стороны, и к царю — с другой. В романе этом изображены «лондонские подстрекатели» и с полной определенностью показано, какую роль, по мнению писателя, они играют в общественной жизни России. Писемский сам сознавал, что роман «Взбаламученное море», над которым он работал в конце 1862 года и который окончил к началу 1863 года, носит иной характер, чем «Тысяча душ».

¹² О поездке Писемского в Лондон см. статью Б. Козьмина «Писемский и Герцен» («Звенья», т. VIII, М., 1950, стр. 103—151).

¹³ А. Ф. Писемский. Письма, стр. 555.

Новый роман был задуман писателем как историческое повествование о современности. Не судьбы отдельных людей, а судьба России, ее современное состояние, исторические истоки этого состояния и прогнозы дальнейшего развития страны — вот какие проблемы хотел поставить и разрешить в своем романе писатель. «Я теперь пишу большой роман, который будет больше „Тысячи душ“... он захватывает всю почти нашу матушку Русь... словом, труд серьезный», — извещал Писемский Б. Н. Алмазова в ноябре 1862 года.¹⁴

Уже самое заглавие романа — «Взбаламученное море» — говорит о том, что Россия казалась писателю встревоженной, бурной, возбужденной и что возбуждение это, по его мнению, было бесплодным. В том, что революционный подъем составляет суть современного периода, писатель не сомневался, однако на революционные настроения он смотрел как на накипь, образующуюся на поверхности общества и не выражающую движения народных глубин. Утверждая, что в романе «Взбаламученное море» «с возможной верностью описано русское общество или, точнее сказать, его лживые и фальшивые стороны»,¹⁵ Писемский сам отмечал, что роман посвящен изображению русского революционного движения: «Первые три части посвящены мною на то, чтобы изобразить почву, на которой в последнее время расцвела наша псевдореволюция. В какой мере все ничтожно, не народно и даже смешно было это, мною подробно и достоверно описано».¹⁶

В первых частях романа Писемский с присущей его палитре яркостью красок рисует быт помещиков, скопидомство отцов-крепостников, дающее людям 40-х годов возможность погружаться в философию и эстетику, проявлять свой утонченный аристократизм. Именно людей 40-х годов, к числу которых Писемский относил себя самого, он обвинял в том «опасном» распространении социалистических идей, которым, по его мнению, характеризуется состояние умов в настоящее время.

«Идеалиста» 40-х годов Бакланова, воплощающего, как ему казалось, лучшие качества подобных людей, Писемский характеризует как сибарита, себялюбца, который всегда остается для своих крестьян ненавистным «барином», «пьющим кровь». Бакланов отличается удивительной способностью, «не прислушиваясь к нашей главной народной силе, здравому смыслу», кидаться «на первый фосфорический свет, где бы и откуда ни мелькнул он».¹⁷ Эту восприимчивость Писемский считал опасным свойством. В объявлении об издании журнала «Библиотека для чтения» в 1861 году он выразил убеждение, что «за исключением отъявленных врагов рода человеческого, действиями всех остальных человеческих существ скорее управляет желание добра и правды, чем какие-нибудь другие побуждения».¹⁸

«Отъявленные враги рода человеческого» действуют на умы, склонные к заимствованию, заставляют их, забыв о здравом смысле, идти на бессмысленные, вредные поступки, высказывать нелепые, противозаконные взгляды. Таковы в романе откупщик Галкин, поляки, подстрекающие народ во время уличных беспорядков, и лондонские эмигранты — Герцен и Огарев.

Паразитическая жизнь дворянства рисуется в романе как почва, формирующая людей, чуждых труду и глухих к доводам здравого смысла. Отсюда вся история увлечений Бакланова, сменившего итальянскую оперу на «Колокол» и из моды принявшего участие в пропаганде, но не-

¹⁴ Там же, стр. 151.

¹⁵ Там же, стр. 164.

¹⁶ Там же, стр. 164—165.

¹⁷ А. Ф. Писемский, Полное собрание сочинений, т. IV, СПб., 1910, стр. 548.

¹⁸ А. Ф. Писемский. Письма, стр. 555.

довольного отменой крепостного права. Отсюда и порочная жизнь Софи Леневой и преступления ее брата Виктора Басардина.

Если либеральных дворян 40-х годов, таких, как Бакланов, Писемский считал в какой-то мере ответственными за современное состояние общества, так как они привили образованной России беспочвенный критицизм и пиетет к модным западным идеям, то уголовные преступники — люди, подобные Басардину, Михайле или Иродиаде, — лишь всплывают на поверхность потрясенного общества.

Иначе относился писатель к преступлениям и аферам откупщика Галкина. Развитие капиталистических отношений Писемский считал, как и революционные настроения, характерным признаком современной эпохи и выражением ее «зла». Возникновение буржуазных отношений, капиталистическое предпринимательство, рост афер он рассматривал не как нормальные функции современного ему общества, следствие его экономического развития, а как выражение злой воли людей определенного душевного склада. От откупщика Галкина тянутся в романе многочисленные нити интриг. Он подкупает власти, грабит окружающих, втягивает в разврат Софи Леневу, совершает ряд преступлений. Его сыновья, циничные и уверенные в своей безнаказанности, становятся активными деятелями и идеологами революции.

В романе дается намек на то, что петербургские пожары организованы поляками и революционерами. Здесь Писемский оказался солидарным с Катковым, создавшим версию о польском происхождении нигилизма в русском обществе вообще.¹⁹

В романе содержатся многочисленные выпады против Герцена и Огарева. Все втянутые в революционное движение лица показаны в романе как жертвы влияния Герцена и его «Колокола»; более того, в конце романа оказывается, что Герцен посылает на верную гибель целую группу молодежи, которой поручает распространение своих нелегальных изданий. Именно Герцен, с которым писатель надеялся «заключить союз», после «неприятного разговора», состоявшегося между ними, стал казаться Писемскому главным виновником распространения революционных идей в России. Петербургские нигилисты очерчены в романе значительно более мягко и обличаются в более завуалированной форме. Проскриптский, представляющий в целом карикатурное изображение Чернышевского, наделен все же рядом положительных качеств, которые выделяют его среди студентов. «Он идет, куда следует; знает до пяти языков; прочасть научных сведений имеет, а отчего? Оттого, что семинарист: его и дома, может быть, и в ихней там семинарии в дугу гнули, характер по крайней мере в человеке выработали и трудиться приучили»,²⁰ — говорит о нем Бакланов, не симпатизирующий его идеям. Позднее тот же Бакланов, рассказывая о многолюдных собраниях у Проскриптского, отмечает, что на них интересно бывать лишь потому, что «сам хозяин очень умный человек, со сведениями, кабинетный только... все равно, что схимник... Он и тогда ничего живого не понимал... искусства ни одного не признавал, а только вот этак, знаешь, ломать все под идею».²¹

Люди, сталкивающиеся с Проскриптским, чувствуют в нем силу,²² признают его искренность и верность своим убеждениям. Вместе с тем Писемский подчеркивает этим образом «кабинетность» революционеров, не знающих якобы жизни и народа.

¹⁹ См.: В. Б а з а н о в. Из литературной полемики 60-х годов. Петрозаводск, 1941, стр. 78—79.

²⁰ А. Ф. П и с е м с к и й, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 221.

²¹ Там же, стр. 416.

²² Там же, стр. 261, 416.

Преданность идее и готовность последовательно проводить ее в жизнь представлена Писемским как фанатизм. Романист пытается объяснить непреклонность революционеров тем, что многие из них происходят из среды духовенства: Проскриптийский, «как и вся их порода, на логические выводы мастер, а уж правды в основании не спрашивай. Мистификаторы по самой натуре своей: с пятнадцатого столетия этим занимаются».²³

Проскриптийский сам оказывается жертвой своих отвлеченных построений, своей слепой преданности идее. Он не замечает, что его последователями и сотрудниками являются беспринципные крикуны, требующие учреждения фаланстер, но втайне вздыхающие по крепостному праву, невежественные и даже кровожадные люди.

Писемский стремился доказать одиночество революционеров, беспочвенность их деятельности. Эту цель он ставил перед собой, создавая роман. Изображая петербургские пожары, использованные полицией как предлог для провокаций и разгрома передовых сил общества, Писемский рисует умилительную картину единения народа с царем и сочувственно показывает зверский самосуд толпы над «поджигателями». Он поддерживает, таким образом, провокационную версию, распространявшуюся в виде слухов, об «организации» пожаров революционерами. Подобные эпизоды придают роману не только антиингилистический, полемический, но и воинственно-реакционный характер. Откровенно реакционный характер носят и эпизоды, изображающие крестьянский бунт и усмирение его.

Отсутствие у Писемского подлинно исторического, объективного взгляда на современные события не давало ему возможности создать роман-эпопею, как он задумал. «Взбаламученное море» по своей основной направленности, по полемическому пафосу, пронизывающему это произведение, представляет собой памфлет. Элементы полемики определяют не только пафос и содержание романа, но даже его структуру. Стремясь создать историческое полотно широкого плана, Писемский в основу его кладет «современный интерес». Не объективный и всесторонний анализ всех причин современных общественных явлений, а поспешный и пристрастный ответ на «вопросы времени» составляет главную особенность романа. Отсюда обилие прямых, публицистически высказанных героями или непосредственно от лица автора оценок изображенных явлений. Отсюда многочисленные упоминания и изображения наиболее поразивших современников событий самого последнего времени. Вымышленные события тесно переплетаются с подлинными, герои, созданные фантазией автора, — со слегка замаскированными образами современников. Именно в этих последних героях романа (таких, как Проскриптийский и постоянно, хотя и незримо, действующие в нем «лондонские агитаторы») особенно сильно ощущается памфлетность романа. Ожесточенное стремление развенчать наиболее сильных и авторитетных в глазах молодой России деятелей привело к тому, что роман, лишенный значения как историческое полотно, оказался чуждым и живого современного смысла.

Полемическим духом пронизаны образы главных героев произведения. В архитектонике романа «Взбаламученное море» образы героев занимают совершенно иное место, чем в «Тысяче душ». Ни один из героев романа-памфлета не сосредоточивает вокруг себя главное действие, не соединяет в своей судьбе нити многих жизней и судеб. Ни один из них не может рассматриваться в качестве «героя времени», черты характера которого воплощают наиболее общие приметы личности современного человека. Легкомыслие и легкомыслие делает их игрушкой, а подчас и послушным орудием в руках интриганов и авантюристов, влияние которых на обще-

²³ Там же, стр. 259—260.

ство Писемский уже в последней части романа «Тысяча душ» заметно преувеличивал. В романе «Взбаламученное море» автор приходит к изображению пассивных, легко поддающихся внушению сильных и злонамеренных личностей натур как наиболее типичных для русской жизни. Действительно, даже Софи Ленева — сильная, активная, решительная и своенравная женщина — рисуется в романе как раба стихийных чувств, живущая под гипнозом то одного, то другого своего возлюбленного. Преувеличение влияния стихийных чувств, страстей на жизнь отдельного человека и даже на состояние общества в целом в романе Писемского было также следствием стремления писателя противопоставить свое отношение к современной действительности наиболее распространенному в литературе социальному и политическому взгляду на личность. Отсюда натуралистические элементы романа, отход писателя в некоторых эпизодах его произведения от объяснения характера героя социальными причинами.

Идейная позиция Писемского определила собой и специфику сюжетного построения «Взбаламученного моря». Произведению этому не присуща та стройность композиции, которая характеризует роман «Тысяча душ». Авантюрный сюжет, острые, подчас таинственные ситуации, разгадкой которых сплошь и рядом является коварная интрига, которую плетут мелодраматические злодеи, соответствуют как общей концепции произведения, так и его мрачному колориту.

Реакционная тенденция этого памфлета привела к тому, что, несмотря на живые, яркие картины, содержащиеся в нем, на типичность некоторых образов и ситуаций, роман не избег участия тенденциозных произведений реакционных писателей, сознательно искажавших действительность. Он был отвергнут лучшей, передовой частью читателей.

4

Усиление реакции в середине 60-х годов и связанный с этим цензурный гнет для Писемского — писателя-реалиста, излюбленным методом которого являлась сатира, — были крайне тягостными. Он жаловался на обстановку, воцарившуюся в стране, и опять был готов во всем винить революционеров: «Такая гадость стала, что гораздо хуже прежнего. А все эта дурацкая революция, вызвавшая реакцию и давшая возможность всей гадости российской снова поднять голову».²⁴

Торжество мракобесия и произвола, цензурное запрещение нескольких его произведений напомнили писателю годы так называемого «мрачного семилетия», когда он порой терял всякую надежду на возможность участия в литературе.

Возвратясь к переживаниям этих лет, он отчасти вернулся и к своим настроениям того времени. Писателю стало казаться, что пора напомнить о либеральных веяниях начала царствования. Смутно сознавая, что разгром передовых сил общества открыл широкую дорогу процветанию «мерзости», он пишет роман, в котором, не примиряясь с демократами 60-х годов, пытается реабилитировать либерализм и те явления в общественной жизни 40-х годов, которые подготовили, по его мнению, эпоху реформ.

Роман «Люди сороковых годов» (1869) основан на внутреннем, подразумеваемом, но понятном читателям противопоставлении деятелей 40-х годов современным нагилистам.

Вместе с тем роман «Люди сороковых годов», долженствовавший более оправдывать, чем обличать, почти лишен черт политического пам-

²⁴ А. Ф. Писемский. Письма, стр. 179—180.

флета, которые характерны для «Взбаламученного моря». Писатель стремится создать то историческое повествование, которое привлекало его, когда он писал «Взбаламученное море», и которое ему тогда не удалось. Он дает краткие и выразительные характеристики переломных моментов прошедшей, но близкой эпохи. В романе характеризуется политическая обстановка 1848 и 1856 годов, даются описания многих реальных происшествий 40-х годов, упоминается о спорах молодежи тех лет. Однако историческим в подлинном смысле слова и этот роман не является в силу антиисторизма самой концепции автора. Писемский не видит ожесточенной борьбы крестьянских масс с помещиками против крепостного права и участия, которое принимает в этой борьбе демократическая интеллигенция. В качестве идеального представителя народа в романе выступает Макар Григорьев, приказчик, выбившийся из крепостных и умиленно рассуждающий о том, что помещики должны как родители «руководить» своими крестьянами. Этот-то проповедник патриархально-отеческих отношений между помещиками и крестьянами представляется герою романа Зимицу, страстному защитнику крестьянства, носителем народной мудрости.

Освобождение крестьян Писемский считал в целом прогрессивным, положительным явлением; этот прогрессивный акт, по его мнению, осуществляется царем, пекущимся о народе, и наиболее передовыми дворянами, людьми 40-х годов, выступающими против массы косных помещиков.

Смена идейных течений, общественных настроений представляется писателю сменой «увлечений». Он придает значение не столько содержанию теорий, которыми увлекается молодежь, сколько этическому их смыслу. Гуманные теории, овладевшие умами в 40-х годах, по мнению Писемского, помогли молодым людям пережить годы реакции, не потеряв своих высоких стремлений, а затем, в эпоху осуществления реформ, стать полезными деятелями. Писемский сознает, что реформы не уничтожили беззаконий, злоупотреблений и нищеты народа, но считает, что ими положено начало освобождения России, которое может совершиться постепенно, через добросовестный труд умных и деловых людей.

Если в романе «Взбаламученное море» все изложение подчинено одной, ложной идее, то роман «Люди сороковых годов» включает огромное количество эпизодов и картин, правдиво рисующих характеры героев или обстановку тех или иных лет. Наряду с высказываниями, отчасти перекликающимися с мнением «почвенников», идеологов журнала «Заря», в котором печатался роман, в произведении Писемского слышится трезвый голос писателя-реалиста, скептически опрокидывающего все иллюзии о «хоровом начале русской жизни» и «легкости» крепостного права в России.²⁵

Наличие в романе противоречивых высказываний и эпизодов, которые могут быть диаметрально противоположно поняты и истолкованы, вряд ли может быть признано случайным. Писемский, создававший в разные периоды своей жизни романы с ясно выраженной тенденцией, принципиально отстаивал вместе с тем право писателя на «нелицеприятное» отображение потока жизни во всем его многообразии. Выражая впоследствии мысль, что свободная форма романа дает возможность «многое захватить и многое раскрыть»,²⁶ он подчеркивал, что писатель не должен прямо выражать и особенно навязывать читателю свой взгляд на изображаемые события.

В романе «Люди сороковых годов» Писемский старается быть беспристрастным историком, отойти от своей обычной тенденциозности.

²⁵ См.: А. П. Могилянский. Примечания к роману «Люди сороковых годов». В кн.: А. Ф. Писемский, Собрание сочинений, т. IV, 1959, стр. 303—305.

²⁶ А. Ф. Писемский. Письма, стр. 364.

Вводя в роман споры людей противоположных мнений (спор «аристократа» Абреева и «демократа» Плавина или того же Абреева с «народолюбом» Зиминим), автор ограничивается выражением скептической иронии по отношению к этим спорам. Скептицизм и ирония его распространяются и на главного героя — Павла Вихрова, своей симпатии к которому он не скрывает.

Образ Вихрова открывает собой целую галерею героев, которые оказались в центре последующих романов Писемского. В этом герое 40-х годов писатель стремился воплотить те черты, которые представлялись ему наиболее привлекательными. Артистически и литературно одаренный, красивый, пылкий и добрый, Вихров возбуждает восторженную привязанность в тех, кто сталкивается с ним. Гласное выступление против крепостного права и угнетения женщины навлекло на Вихрова гонения.

Писатель не отрицает, что в произведениях, за которые Вихров, подобно Салтыкову и Тургеневу, был выслан из столицы, «все подламывается: и семейство, и права» (V, 209), что он распространял «разрушительные» идеи Франции (V, 160). Однако автору романа не кажется достойным внимания то, что Вихров от идей утопического социализма, от утверждений, что у нас «вся система невыносимая» (V, 324), совершенно нечувствительно для себя совершает крутой переход к преданности престолу и восхищению императором. Писатель не придает значения изменениям во взглядах своего героя, ибо, по его мнению, этическое содержание исканий Вихрова остается одним и тем же. Герой Писемского прежде всего литератор, его идеи находят свое выражение лишь в его творчестве, и он менее всего стремится непосредственно проводить их в жизнь. Практическая деятельность, которую он представляет себе лишь в форме государственной службы, сначала пугает его. Понав на путь такой деятельности, он служит добросовестно и честно — в условиях засилия николаевской бюрократии дело нелегкое, которое, однако, приносит свои плоды после реформы.

Писемский не отказывается полностью в этом романе от открытой полемики с радикальным лагерем. Ядовитые намеки и выпады против деятелей «Современника» рассыпаны по страницам произведения. Заявление, что современная поэзия развращает женщин, дополненное довольно ясным намеком на то, что речь идет о творчестве Некрасова, фразы о современных журналах, которые якобы учат молодежь не любить отечество и стремиться эмигрировать в Лондон, целая сцена, долженствовавшая убедить читателя, что под влиянием репертуара Островского театр ошопшился, и своим острием направленная против критики Добролюбова, — подобные эпизоды романа свидетельствуют о том, что писатель внутренне не примирился с радикалами.

Однако и реакционным силам он не выражает сочувствия; более того, реакцию, политическое угнетение, выражающее недоверие правительственных верхов к интеллигенции и народу, он объявляет важнейшей причиной распространения революционных идей и бунтарских настроений в обществе.

Открытая полемика, как выше уже отмечалось, занимает в романе «Люди сороковых годов» значительно меньшее место, чем во «Взбаламученном море». Однако скрытая полемическая мысль, как можно предположить, определила даже структурные особенности романа.

В течение 1855—1858 годов в восьми книжках «Полярной звезды» Герцен публиковал «Былое и думы». Писемскому несомненно были известны важнейшие части этого произведения уже во время его поездки к Герцену. Первые два тома отдельного издания «Былого и дум» вышли в 1861 году. В этих томах содержалось изображение событий с 1812 по 1847 год, рисовался процесс духовного формирования героя, знакомства

его с революционными идеями, характеризовалась среда, окружавшая его, описывались гонения, которым он подвергся, жизнь в провинции, любовь героя.

Издание отдельными томами «Былого и дум» было закончено в 1867 году, так что есть основания думать, что до написания «Людей сороковых годов» Писемский знал это произведение Герцена целиком. Никогда не терявший интереса к личности и деятельности Герцена, борющийся с ним, но всегда понимавший, сколь велико влияние последнего на общественное мнение России, Писемский не мог пройти мимо такого исторического документа, как «Былое и думы».

«Люди сороковых годов» — роман, в котором явно ощущается творческое соревнование Писемского с Герценом, попытка по-своему ответить на вопросы, поставленные автором «Былого и дум». Роман Писемского, как и «Былое и думы» Герцена, должен был, по мысли автора, показать значение идей 40-х годов, создать типический образ представителя поколения, «распатавшего» веру в «законность» крепостного права. Характер героя, судьба его должны были в романе рисоваться на фоне широкой картины жизни страны в определенный исторический период.

Герцен держался исторической реальности, точно воспроизводя пережитое в образах и картинах огромной силы, и превращал свои мемуары в художественное произведение. Писемский вводил в свое произведение некоторые реальные события, сохраненные его памятью, образы исторических лиц, однако вымысел занимал в его романе значительно большее место, чем в «Былом и думах». Наделяя героя романа многими чертами своего собственного характера, приписывая ему некоторые факты своей биографии, Писемский в общем заставляет его пройти другой путь, чем прошел он сам. Писемский не мог идти за Герценом, сделавшим себя, со всеми реальными чертами своего характера и жизни, героем книги об эпохе. Писемский сознавал, что он не является такой «центральной» личностью, как Герцен, что ни сам он, ни его жизнь не вобрали всех типичных для времени, воплощающих эпоху черт, и он заставил своего героя дополнительно пережить многое такое, что выпало на долю других людей его поколения. Кроме того, если историческая концепция Герцена вытекала из фактов и легко «накладывалась» на строго исторический, почти документальный рассказ, то концепция Писемского, его понимание значения 40-х годов для дальнейшего развития страны не подкреплялись, а опровергались фактами. Поэтому вымысел, которым дополняет Писемский описание реальных событий, часто носит здесь утопический, искусственный характер, а некоторые эпизоды и фигуры романа схематичны.

5

Полемизируя в течение нескольких лет с русскими революционерами и с их лондонским «старшиной», начав романом «Взбаламученное море» литературную борьбу с нигилизмом, Писемский не сумел убедить своих читателей в том, что революционеры несут только одно отрицание и разрушение. Политические идеи русской революционной демократии оставались всегда неприемлемыми для писателя. Однако, внимательно наблюдая жизнь, Писемский убеждался, что влияние революционеров на русское общество не уменьшается, а увеличивается. Кроме того, ему стало ясно, что революционеры, выступающие против социальной несправедливости, подвергают себя опасности во имя того, что им представляется счастьем для народа или всего человечества, не преследуя каких бы то ни было эгоистических целей. Внутренний мир, этические принципы человека более всего интересовали писателя. Стремясь разоблачить нигилистов и Герцена, Писемский в романе «Взбаламученное море» подверг сомнению их моральные

качества. Он попытался представить дело таким образом, будто от революционно настроенной молодежи нити тянутся к преступной среде, что экзальтация нигилистов напускная, фальшивая, что «лондонская эмиграция» трусливо прячется за спины неразумной молодежи. Однако процессы над студенческой молодежью, героическое поведение революционеров, их высокая принципиальность, самоотверженность и чистота — все это не могло пройти мимо внимания такого зоркого наблюдателя, как Писемский. Жизненный опыт подсказывал писателю, что и в дворянской среде, в кругу обеспеченных, знатных людей лучшие не те, кто поддерживает существующий порядок и отстаивает свои привилегии, а те, кто думает о счастье всех и готов жертвовать ради него своим благополучием.

Новый роман Писемского «В водовороте» (1871) был злободневен и современен именно потому, что здесь сказались наблюдательность писателя, его способность вновь и вновь проверять свои впечатления. В литературе, посвященной анализу творчества Писемского, отмечалось, что этот роман содержит эпизоды, в которых писатель как бы «отменяет» свои слишком поспешные и не объективные оценки революционеров.²⁷

Центральным героем романа является князь Григоров. Этот образ некоторыми своими чертами повторяет Бакланова («Взбаламученное море») и Вихрова («Люди сороковых годов»). Однако если эти герои случайно, эпизодически соприкасаются с носителями революционных идей и лишь поверхностно усваивают некоторые их теории, то Григоров сознательно сочувствует революционной борьбе, верит в идеалы революционеров, ненавидит аристократическую среду, к которой принадлежит, и готов порвать с нею. Писемский, конечно, не раскрывает, в чем состоят убеждения князя, как он намерен вести борьбу против общественных пороков и к какому общественному порядку стремится. Однако, рисуя своего героя как аристократа и богача, автор заставляет его солидаризоваться с мнением демократов, утверждать, что Чернышевский и Добролюбов принадлежат к сонму великих людей наряду с Пушкиным, Ломоносовым и Суворовым.

Именно то обстоятельство, что, будучи аристократом и богачом по рождению, князь оказывается демократом по духу, выступает как источник обаяния героя. Можно высказать предположение, что житейский образ Герцена тревожил воображение писателя, когда он создавал эту фигуру. Однако и Григоров, несмотря на крайность своих мнений, остается инертным, бездеятельным, как и другие ему подобные герои Писемского. Писемский чувствовал, что слабость его героя как раз не типична для той революционной среды, которую он хотел показать. Вместе с тем идеалы революционеров казались писателю наивной мечтой, а самая борьба — опасной и безнадежной затеей. Характерным для революционеров свойством — готовностью действовать соответственно своим убеждениям — Писемский наделил героиню романа Елену Жиглинскую. Фигура этой до конца последовательной в своих взглядах, смелой и решительной женщины освещена в романе трагическим светом. Горячая и чистая, она оказывается униженной и оскорбленной; самоотверженно преданная делу, она узнает, что дело, которому она посвящает себя, — мираж; она гибнет, потерпев полное поражение, но не разуверившись в правильности своего пути.

Всегда суровый и беспощадный к своим героям, Писемский создает в романе «В водовороте» два противостоящих друг другу, по-своему идеальных, женских образа.

Выше отмечалось, что уже в ранних романах Писемского противопоставление и сопоставление характеров и судеб людей являлось основой

²⁷ См.: М. П. Еремин. Выдающийся реалист, стр. 45.

композиции. В романе «Взбаламученное море» писатель противопоставлял «жрицу любви» Софи Ленеvu идеальной жене, женщине удивительно цельной и аскетически-правдивной — Евпраксии Баклановой. Только на последних страницах романа возникал образ молодой нигилистки Елены Базелейн, противопоставленный и набожной, консервативной Евпраксии, и пылкой, беспечной Софи. Сравнение это было явно не в пользу Елены, основной психологической характеристикой которой являлась фальшивость, ложь ради «служения модной идейке». Композиция романа «В водовороте» по сравнению с другими романами писателя упрощена. Вместе с тем противопоставление двух главных героинь, представляющих принципы консервативный и революционный, предельно обнажает проблему, которая ставится в произведении. То обстоятельство, что революционерка Жиглинская сопоставляется с княгиней — женщиной, далекой от каких-либо общественных интересов, свидетельствует о том, что писателя интересует главным образом психологический аспект характеристики героинь.

Княгиня, подобно Евпраксии Баклановой, — хранительница нравственных устоев, издавна укрепившихся в дворянской среде. Новые «развращающие» идеи свободы чувства чужды ей. Заметим, кстати, что и в «Взбаламученном море», и в «В водовороте» Писемский провозглашает такое отношение женщины к своему семейному долгу, как верность «пушкинскому идеалу».

В ответ на «вольнодумные» утверждения скептика-литератора Миклакова (образ во многом автобиографический), что безнравственность современного брака выражается в том, что жены, разлюбившие мужей, не покидают их, княгиня убежденно отвечает, что порядочная женщина не может разлюбить своего мужа. Она глубоко религиозна и считает, что цель ее жизни — сохранение семьи, счастья и покоя любимого мужа.

Подобный образ представляется Писемскому воплощением женственности. Однако в романе «В водовороте» писатель подвергает такой тип женщины и критике, подчеркивая, что княгиня — натура, «идущая по течению», лишенная смелости и самостоятельности. Особенно ясно эта интонация звучит в конце романа, когда любящая и бесконечно преданная мужу княгиня сразу после его смерти выходит замуж за пошлого стяжателя барона Мингера, предварительно посетив всех именитых родных покойного князя и испросив их согласия. Таким образом, верность княгини и ее порядочность оборачиваются пошлостью.

Конец романа, снижающий образ княгини, «оправдывает» Елену. Миклаков, близко знавший и Елену, и княгиню, считает «Елену за единственную женщину из всех им знаемых, которая *говорила и поступала* так, как *думала и чувствовала!*» (VI, 452).

Эта особенность ставит Елену не только выше княгини, но и выше самого князя Григорова, который считает себя ее единомышленником. Готовность следовать своим убеждениям на деле, осуществлять свои идеалы практически, которая прежде отталкивала Писемского от революционеров, выступает в новом его романе как главное достоинство героини.

Вместе с тем решение Елены посвятить всю свою жизнь делу освобождения Польши — надуманная, «головная» мысль. По сути дела, она не знает Польши и поляков; поэтому она верит небылицам, рассказанным ей заурядным авантюристом. Не более, чем Польша, знакома ей и Россия. Миклакова, вернувшегося из поездки по России, Елена спрашивает: «А этого демократического, революционного движения неужели нет в провинциях нисколько?... — Подите вы! — воскликнул Миклаков. — Революционные движения какие-то нашли! Бьются все, чтобы как-нибудь копейку зашибить, да буянят и болтают иногда вздор какой-то в пьяном виде». Елена не сомневается в справедливости слов Миклакова, она задумывает

мывается и разочарованно восклицает: «Странно!.. Я думала совсем другое! — Мало ли что вы думали! — отвечал ей насмешливо Миклаков» (VI, 448).

Автор солидаризируется с Миклаковым, хотя в его же романе есть эпизоды, которые противоречат предположению о том, что демократического и революционного движения нет в России.

Елена Жиглинская выступает как мечтательница, обреченная на одиночество и гибель. Таким образом, писатель не отказывается от своего убеждения, что революционеры оторваны от родной почвы, не знают народа. Однако причину увлечения молодежи освободительными идеями он усматривает уже не во вредном влиянии иноземных идей и русской бесцензурной печати, а в извечном стремлении наиболее страстных и бескорыстных натур к самопожертвованию, подвигу и духовной независимости. Именно такова Елена.

Не понимая существа идей «новых людей» и искажая эти идеи, Писемский показывает тем не менее революционеров в романе «В водовороте» как носителей благородных, честных устремлений, людей сильного характера, самые заблуждения которых более плодотворны и привлекательны, чем бесхребетная, безвольная добродетель обывателей, плывущих по течению, или скрытые пороки хищников, умеющих придавать своим интригам лояльную форму.

6

Теме буржуазного хищничества, лишь отчасти затронутой в романе «В водовороте» (образ барона Мингера), посвящен роман «Мещане» (1877), в котором тенденция автора, его отношение к изображаемому выражаются значительно яснее, чем в произведениях, предшествовавших ему. «Мещане» — роман сатирический. К нему с большим основанием, чем к какому-либо другому роману, можно применить характеристику творчества Писемского, данную Шелгуновым, который утверждал, что в произведениях этого писателя обличение «является чем-то подавляющим, глушащим, тяжелым до невыносимости».²⁸

Писемский снова ставит перед собой цель показать типические черты времени, раскрыть, чем живут, к чему стремятся «дети века». И снова писатель касается жгучего вопроса современности, пишет произведение на злобу дня. Предметом изображения в его новом романе является пореформенная эпоха. Бурный рост капиталистического хищничества, разгул спекуляций и мошенничества, злоупотреблений, торжество бессердечных, готовых на любое преступление ради наживы кулаков и авантюристов — вот основная примета времени, по мнению писателя.

Дикая орда «мещан» — жадных до денег, темных и злобных предпринимателей — протягивает лапы не только к богатствам, к наследственным имениям дворян, трудовым сбережениям горожан и государственным сундукам, но и к духовным ценностям. В романе «Мещане» Писемский как бы возвращается к сатирическому методу своих ранних произведений. Калейдоскоп лиц, разнообразных и наделенных индивидуальной характеристикой, создает в целом яркую и определенную картину социальной среды.

В предреформенную эпоху Писемский считал средой, воплотившей наиболее полно пороки современной общественной жизни, помещичье, дворянское общество. Изображению его он и посвящал свои произведения. После реформы буржуазия стала оттеснять дворянство, оказывать все большее влияние на экономическую и политическую жизнь страны. Обли-

²⁸ Н. В. Шелгунов. Народный реализм в литературе. В кн.: Н. В. Шелгунов, Сочинения, т. II, СПб., 1895, стр. 569.

чение капиталистического, «мещанского» Ваала, жрецов денежного мешка Писемский считал своей общественной заслугой, наряду с обличением крепостничества. Аферист Янсутский, жуликоватый делец Офонькин, кулак Хмурин, самодур Олухов, граф Хвостиков, торгующий собственной дочерью и состоящий на побегушках у богачей, растленный князь Мамелюков, дамы — дочь графа, хорошенькая вдова Мерова и жена богача Олухова Домна Осиповна, ведущие жизнь кокоток и пирующие за одним столом с «камелиями», — все эти люди составляют единое общество, названное Писемским «мещанами». Их процветание знаменует собой торжество «торгашества, серости и низких инстинктов».

Итогом развития цивилизации Писемский считает трагический крах всех лучших стремлений и помыслов человечества. Реформация, французская революция, изобретения и открытия ученых, даже шедевры, созданные художниками, — все использовано буржуазией для завоевания и укрепления своего господства над обществом, все обращено в капитал.

Растление людей мещанским хищничеством, по мнению писателя, процесс не обратимый. Он не видит сил, способных противостоять торжествующей «Таганке». Революционеры, как мы уже видели, никогда не казались ему силой, способной воздействовать на жизнь общества. В романе «Мещане» они вообще исчезают из поля зрения писателя. В романе происходит спор об исторической роли рабочего класса. Практичный, знающий жизнь администратор Тюменев утверждает, ссылаясь на опыт Англии, что рабочие и капиталисты «совершенно мирным путем сталкиваются и сторгуются между собой», что «работник... обратится в такого же мещанина, как хозяин» (VII, 23). Эти предположения возмущают Бегушева. Однако сам Бегушев может противопоставить всеобщему цинизму только неопределенную мечту о нравственном самоусовершенствовании людей, о новом «сошествии Христа» на землю. Без этого, по его мысли, и рабочие не смогут спасти мир от буржуазии.

Бегушев, аристократ и философ, «человек сороковых годов», противопоставлен в романе мошенникам и хищникам, интригующим, суесящимся в погоне за наживой.

Писемский указывал, что при иллюстрировании романа «барство Бегушева необходимо выразить, это вытекает из внутреннего смысла романа: на Бегушеве-барине пробуются, как не оселке, окружающие его мещане; не будь его, — они не были бы так ярки; он фон, на котором они рисуются».²⁹

Бегушев объясняет поступки многочисленных героев романа, будучи так или иначе связан с каждым из них. Пестрые эпизоды, разнообразные сюжетные линии, отражающие сложные интриги приобретателей, сталкивающихся в войне всех против всех, сплетаются в клубок, в центре которого в силу более или менее случайных обстоятельств стоит Бегушев.

Бегушев оказывается главным героем романа, хотя он фактически не участвует в развитии сюжета и живет среди современников как почетный гость, наблюдающий и произносящий приговоры, но не разделяющий их страстей и устремлений. Образ Бегушева сродни многим героям романов Писемского 60—70-х годов. Особенность метода изображения этого героя выражается прежде всего в том, что писатель более откровенно обнажает мысли и приемы, которые в прежних его романах были скрыты или завуалированы.

Противопоставляя людей 40-х годов последующим поколениям, Писемский прямо говорит здесь, что «это были люди непрактические, люди слова, а не дела» (VII, 70), но в этом-то он и видит залог их независимости, чистоты и морального превосходства.

²⁹ А. Ф. Писемский. Письма, стр. 347.

Бегушев не революционер. Выказывая крайне смелые и самостоятельные взгляды, он не верит вместе с тем ни в будущее Европы, ни в будущее России. Разгром революции 1848 года показал ему, как он утверждает, что Европа неуклонно катится к полному подчинению всех сфер жизни торгашеству и мелкому расчету. После этого он отходит от революционных настроений и погружается в искусство и литературу, в сферу чистой мысли и теоретических построений.

Этому характерному для его творчества герою Писемский придает ряд внешних и внутренних черт, сближающих его с Герценом.

Если в других своих романах, отталкиваясь от прототипа Герцена, личность которого в течение всей жизни неодолимо привлекала его, Писемский всячески старался завуалировать это, то теперь, по прошествии многих лет после его столкновения с Герценом, Писемский старается открыть читателю, какой образ стоял перед ним, когда он создавал своего героя. Он дает Бегушеву имя Александр Иванович, его первую жену называет Натальей, придает герою биографию, которая в некоторых пунктах близка к биографии Герцена; описывая внешний его облик, он говорит о гордой, осанистой фигуре, львиной гриве Бегушева, вкладывает в его уста мысли и подлинные слова Герцена.³⁰

Ненависть Николая I к Бегушеву, о которой упоминается, указания на идейные связи героя с декабристами и многие другие исторические черты, разбросанные в романе, заставляют воспринимать Бегушева как реальное, историческое лицо. Писемский требовал, чтобы в иллюстрациях к роману Бегушев сохранял реальные черты внешности лиц, которые послужили его прототипами: «... в типе его, если можете, постарайтесь сохранить (то, что я, писавши, сам имел в моем воображении) характер лиц Бестужева и Герцена».³¹

Герцен как прототип значительно сильнее был отражен в герое романа, чем М. А. Бестужев, которого Писемский также имел в виду.³² Вместе с тем, как выше отмечалось, политическая позиция и мировоззрение героя романа резко отличают его от Герцена. Неоднократно обращаясь к образу Герцена, Писемский мечтал о том «идеальном» Герцене, которого он создал в своем воображении перед поездкой в Лондон. Личное обаяние Герцена, которое ощутил писатель при встрече с ним, было огромно, но не менее велико было разочарование Писемского после спора, обнаружившего, как не похожа идейная позиция Герцена на ту, которую он ему приписывал. Через много лет после этого спора Писемский создает тот «идеальный» образ, который был безжалостно разрушен во время «неприятного разговора» в Лондоне.

В романе «Мещане», несмотря на актуальность проблем, несмотря на обилие сатирических образов, особенно хорошо удававшихся Писемскому, нашли свое выражение наиболее уязвимые стороны деятельности писателя. Мрачный колорит, неверие в перспективы развития общества пронизывают роман. Современная буржуазия предстает в нем как неодолимая сила. Эпизоды, рисующие рыцарей наживы, их хитроумные интриги и циничные откровения подчас повторяют друг друга, действие романа замедлено, композиция его лишена стройности.

Уже в ранних романах Писемского герой, даже интеллектуальный герой, нередко характеризовался прежде всего как физиологическая особь, как человек инстинктов и страстей, а не мыслей и принципов. В «Мещанах» этот метод характеристики превалирует. Наряду со стра-

³⁰ См.: Б. П. Козьмин. Писемский и Герцен. «Звенья», т. VIII, М., 1950, стр. 138—147.

³¹ А. Ф. Писемский. Письма, стр. 342—343.

³² См. комментарии Ф. И. Евнина к роману «Мещане». В кн.: А. Ф. Писемский, Собрание сочинений, т. VII, 1959, стр. 422.

стью к наживе над героями властвует стихийная любовная страсть. Если в романе находятся личности, способные противостоять притягательной силе золота, то любовь, в ее наиболее низких, чувственных формах, торжествует победу и над ними.

После романа «Мещане» Писемский вновь обратился к прошлому в поисках светлого начала жизни.

В 1878—1880 годы он работает над своим последним романом — «Масоны». Произведение это, рисуя русскую жизнь 30—40-х годов XIX века, изображает события, как бы предшествующие эпохе, описанной в «Людях сороковых годов». Историческая концепция нового романа писателя также близка к той, которая нашла себе выражение в первом его романе о прошлой эпохе.

Тщательно, с добросовестностью исследователя описывая ритуалы масонских лож, излагая этические теории масонов, Писемский трактует масонство как выражение извечного стремления лучших людей русского общества к правде и справедливости. Попытки масонов бороться со злоупотреблениями и преступлениями оканчиваются в романе неудачей, несмотря на обаяние одного из руководителей масонов — Марфина, имеющего друзей в высших слоях общества. Однако писатель не делает вывода о бессмысленности борьбы масонов, хотя роман и заканчивается запрещением масонских лож и прекращением деятельности масонов.

Роман «Масоны», несмотря на свою растянутость, несмотря на вялость изложения в некоторых эпизодах и наивность исторической концепции автора, по своему настроению явился светлым аккордом, завершившим творчество Писемского-романиста (Писемский умер в январе 1881 года). В этом последнем романе писатель выразил веру в плодотворность усилий лучших людей общества, даже тогда, когда их борьба не приносит сразу видимых результатов.

В романе «Масоны», так же как и в романах «Люди сороковых годов» и «Мещане», Писемский ставит перед собой задачу охарактеризовать целую категорию людей, объединенных общностью взглядов, образа жизни и отчасти судьбы. Разнообразие типов, характеров людей, стремящихся к единой цели, объединяющихся или сталкивающихся в этом стремлении, составляет типичную черту подобных романов Писемского. Однако если в романе «Мещане» подавляющее большинство персонажей — типичные представители ненавистной писателю мещанской среды, а герой, чуждый этой среде, выглядит как одинокий экземпляр вымирающего племени, то в «Масонах» все герои первого плана — «идеалисты», благородные и бескорыстные защитники добра. Сознывая, что их идеалы обречены на гибель, Писемский показывает бессилие масонов перед наступающим мещанством. Но характерно, что в романе «Масоны» авантюрная интрига, оканчивающаяся поражением масонов, никак не влияет ни на судьбы главных героев, ни на их убеждения. Общая светлая тональность романа не меняется на всем его протяжении, так же как не менялся мрачный колорит романа «Мещане» с первых до последних его страниц.

В «Масонах» авантюрная интрига, характерная для поздних романов писателя, перестает играть конструктивную роль, ибо не борьба хищников между собой и даже не попытка честных людей противостоять интригам авантюристов, а нравственные искания и неистребимость стремления к добру составляют в этом романе главную черту, которую видит в жизни людей и делает основой своего произведения писатель. Рисуя снова, как и в романе «В водовороте», «идеалиста», благородные порывы которого наивны, а представления о жизни во многом ошибочны, Писемский не приходит к печальному выводу о невозможности «деятельного добра». Постоянный интерес к молодому поколению, ищущему новых путей в жизни, при всем несогласии Писемского с идеями демократической

молодежи, заставлял его обращаться к образам протестующих и самоотверженных «идеалистов», чуждых делячеству и мещанскому хищничеству. Уходя от современности, тяготившей его своим буржуазным аморализмом, он уносил в мир образов прошлого нравственные вопросы, которые ставились перед ним борьбой и настроениями лучших его современников. Поэтому последний его роман явился не повествованием о благородных филантропических затеях старого масона, а хроникой нравственных исканий людей, жизнь которых состоит в неустанных и самоотверженных попытках разоблачить ложь.



ПОСЛЕДНИЕ РОМАНЫ ТУРГЕНЕВА И ГОНЧАРОВА

«ДЫМ»

1

В статье 1861 года «Полемические красоты» Н. Г. Чернышевский, объясняя разрыв Тургенева с «Современником», писал: «Наш образ мыслей прояснился для г. Тургенева настолько, что он перестал одобрять его. Нам стало казаться, что последние повести г. Тургенева не так близко соответствуют нашему взгляду на вещи, как прежде, когда и его направление не было так ясно для нас, да и наши взгляды не были так ясны для него. Мы разошлись. Так ли? Ссылаемся на самого г. Тургенева».¹

Как бы отвечая на обращенный к нему вопрос, Тургенев 4/16 декабря 1861 года писал из Парижа редактору «Русского вестника» Каткову: «Вы, развернувши первую попавшуюся книжку „Современника“, прочтя даже его программу, можете убедиться, что я не боюсь разрыва с людьми, которых перестал уважать».² В то время, когда вождь русской «мужицкой демократии» призывал крестьян «к топору», когда Герцен и Огарев приветствовали первые зарницы польской национально-освободительной революции, Тургенев в письме от 16/28 февраля 1861 года с ужасом писал своей приятельнице, графине Е. Е. Ламберт: «... в Париже распространился слух, будто в Варшаве вспыхнул бунт. Сохрани нас бог от эдакой беды! — Бунт в Царстве может только жестоко повредить и Польше и России, как всякий бунт и всякий заговор. Не такими путями должны мы идти вперед».³ Напуганный петербургскими пожарами 1862 года, ответственность за которые реакционная печать демагогически возложила на русских и польских революционеров, Тургенев 8 июня того же года писал из Спасского П. В. Анненкову: «Эти безумия, эти злодеяния, весь этот хаос — что же тут можно выразить в письме! Остается желать, чтобы царь — единственный наш оплот в эту минуту — остался тверд и спокоен среди ярых волн, бьющих и справа, и слева. — Страшно подумать, до чего может дойти реакция, и нельзя не сознаться, что она будет до некоторой степени оправдана. Государственная безопасность прежде всего».⁴

9/21 апреля 1866 года, узнав о покушении Каракозова на Александра II, Тургенев писал из Баден-Бадена своему немецкому другу Людвигу Пичу: «Что Вы скажете о петербургской истории? Там теперь все вверх дном. Спасение царя (*крестьянином*) — большое счастье для нашей страны».⁵

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. VII, Гослитиздат, М., 1950, стр. 713.

² И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. Письма, т. IV, Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 309.

³ Там же, стр. 201.

⁴ Там же, т. V, стр. 11—12.

⁵ Там же, т. VI, стр. 378.

Такова одна группа фактов, говорящих о политических позициях Тургенева 60-х годов. Но в эпистолярном наследии романиста, так же как и в свидетельствах его современников, имеется немало и таких фактов, которые находятся в прямом противоречии с приведенными выше.

П. В. Анненков, комментируя свою переписку с Тургеневым за 1856—1862 годы, обратил внимание читателя на то, как часто Тургенев восклицает в письмах «*evviva Garibaldi!*».⁶ Письма Тургенева действительно подтверждают, с каким сочувственным вниманием следил он за всеми перипетиями национально-освободительной борьбы итальянского народа, уподобляя ее вождя Гарибальди древнеримскому республиканцу Бруту. 15/27 августа 1862 года Тургенев писал Герцену из Баден-Бадена: «А каков Гарибальди? С невольным трепетом следишь за каждым движением этого *последнего* из героев. Неужели Брут, который не только в истории *всегда*, но даже и у Шекспира гибнет — восторжествует? Не верится — а душа замирает».⁷

Если в приведенном выше февральском письме к графине Е. Е. Ламберт Тургенев осудил революционные методы польских патриотов в их борьбе за независимость Польши, то в письме к ней же от 15/27 июня 1861 года он решительно оправдывает как конечную цель, так и самую тактику польского национально-освободительного движения. «Чем больше я живу, — писал Тургенев, — тем более я убеждаюсь, что главное дело *что*, а не *как* — хотя *как* — гораздо легче узнать, чем *что*. — Поляки имеют право, как всякий народ, на отдельное существование; это — их *что*, а *как* они этого добиваются — это уже второстепенный вопрос».⁸

Однако А. И. Герцен был безусловно прав, когда в журнальной статье «Новая фаза русской литературы» (1864), определяя отрицательный характер воздействия пореформенной реакции на русскую литературу, писал: «Самые выдающиеся люди предшествующего периода растерялись подобно другим. Возьмите, например, Ивана Тургенева».⁹

Эти противоречия в мировоззрении Тургенева не могли не сказаться и на характере романа «Дым», который был задуман еще в конце 1862 года, а создавался, с длительным перерывом в работе, с ноября 1865 года по январь 1867 года в Баден-Бадене.

Мнения наиболее выдающихся современников Тургенева о «Дыме» разделились. С разных позиций, но одинаково отрицательно высказались о тургеневском романе Л. Н. Толстой и А. И. Герцен. Толстой в письме к Фету от 28 июня 1867 года писал: «В *Дыме* нет ни к чему почти любви и нет почти поэзии. Есть любовь только к прелюбодеянию легкому и игривому, и потому поэзия этой повести противна».¹⁰ Герцен в любовном сюжете романа усмотрел лишь эротическую пошлость и едко высмеял тургеневского героя: «... поврежденный малый, без живота от любви, беспрестанно мечется в траву».¹¹ Н. А. Некрасов, «находя художественную... часть безусловно прелестною», настороженно воспринял «поэтическую, или, так сказать, политическую» часть «Дыма», хотя и признал, что «тронутые в ней вопросы так важны для русского человека, и тронуты они так решительно».¹² Д. И. Писарева роман не удовлетворил. В част-

⁶ «Вестник Европы», 1885, апрель, стр. 471.

⁷ И. С. Тургенев, Письма, т. V. М.—Л., 1963, стр. 40.

⁸ Там же, т. IV, стр. 262.

⁹ А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем, т. XVII, Пб., 1922, стр. 255.

¹⁰ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений (юбилейное издание), т. 61. Гослитиздат, М., 1953, стр. 172.

¹¹ А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем, т. XIX, 1922, стр. 314.

¹² Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. XI, Гослитиздат, М., 1952, стр. 85.

ности, по его мнению, «сцены у Губарева составляют эпизод, пришитый к повести на живую нитку». ¹³

Еще более противоречивые оценки вызвал роман Тургенева в работах советских исследователей. Л. В. Пумпянский, автор вступительной статьи к IX тому «Сочинений» И. С. Тургенева, считал, что «С „Дыма“ начинается падение романного творчества Тургенева. . . распад самого жанра тургеневского романа». ¹⁴ Совершенно иную оценку дал роману в 1947 году Г. А. Бялый в статье «„Дым“ в ряду романов Тургенева»: «В истории русского романа, — писал он, — „Дым“ является важнейшей вехой на пути к „Анне Карениной“, прямым предвестником толстовского романа». ¹⁵ Чтобы обосновать структурное единство произведения, в котором Л. В. Пумпянский находил явление распада жанра тургеневского романа, Г. А. Бялый выдвинул тезис, что в «Дыме» Тургенев произвел свой «суд» исключительно «над старой Россией»; для этого исследователь оказался вынужденным отнести членов губаревского кружка к числу «мнимых единомышленников Герцена», включив их, наряду с баденскими генералами, непосредственно в лагерь политической реакции. Идейное единство романа было, таким образом, найдено; оставалось отыскать в романе Тургенева и его художественное единство, которое обосновывается так: «... это роман не о герое, а о героине: Ирина выступает в романе как жертва той среды, которая дает автору материал для политической сатиры». ¹⁶ Отсюда исследователь делает закономерный при такой посылке вывод о том, что художественно-структурное единство этого тургеневского романа определяет «неразрывная связь любовной темы с темой политической». ¹⁷

Уязвимая сторона этой наиболее стройной концепции «Дыма» заключается в том, что достаточно лишь опровергнуть правомочность отнесения участников губаревского кружка к реакционному лагерю, представленному в романе баденскими генералами, чтобы все достигнутое этой ценой идейно-художественное единство произведения немедленно распалось.

Сторонники идеи художественно-политического единства «Дыма» вынуждены, естественно, сосредоточить свои доказательства на утверждении той мысли, что члены губаревского кружка в романе не имеют будто бы ничего общего с вождями лондонской революционной эмиграции и являются лишь «мнимыми единомышленниками Герцена». Для этого делаются ссылки либо на отрицательный отзыв К. Маркса о некоторых русских эмигрантах, либо на использование В. И. Лениным в его борьбе с политическими врагами большевистской партии образа Ворошилова из «Дыма» и таких тургеневских словечек, как «губаревщина» или «матреновцы». С. М. Петров в своей работе «Роман Тургенева „Дым“» утверждает: «То, что представил Тургенев в „Дыме“, было не памфлетом, а отражением реальных фактов в русском демократическом движении пореформенной эпохи». ¹⁸ Однако именно реальные факты, на которые ссылается исследователь, дают совершенно иную картину демократического движения в России пореформенной эпохи, чем та, которая представлена в «Дыме».

Тургенев сам называл сцены, связанные с изображением участников губаревского кружка, «гейдельбергскими арабесками», хотя большая

¹³ Д. И. Писарев, Сочинения, т. 4, Гослитиздат, М., 1956, стр. 424.

¹⁴ И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. IX, ГИЗ, М.—Л., 1930, стр. V.

¹⁵ Г. А. Бялый, «Дым» в ряду романов Тургенева. «Вестник Ленинградского университета», № 9, 1947, стр. 102 (вошло в книгу: Г. Бялый, Тургенев и русский реализм. Изд. «Советский писатель», М.—Л., 1962, стр. 171—197).

¹⁶ Там же, стр. 100.

¹⁷ Там же.

¹⁸ С. М. Петров, Роман Тургенева «Дым». «Известия АН СССР, Отделение литературы и языка», т. XVII, вып. 5, 1958, стр. 407.

часть этих сцен происходит в Баден-Бадене. Романист имел большие возможности хорошо изучить членов русской гейдельбергской колонии, получая письменные сведения о ней от Марко Вовчка, бывая иногда в Гейдельберге и встречаясь с наезжавшими в Баден гейдельбергцами.

С. Сватиков, автор статьи «И. С. Тургенев и русская молодежь в Гейдельберге», приводит письменное свидетельство одного из гейдельбержцев: «Известно, что огромное большинство молодых людей в начале 60-х г[одов] были „красные“; мы, гейдельбергские студенты... не составляли из этого исключения: мы, почти поголовно, были социалистами и даже коммунистами, мечтали об обращении крестьянской общины в фаланстер, ненавидели всей душой русское правительство, зачитывались „Колоколом“, „Полярной звездой“, боготворили Герцена и т. д.».¹⁹ С. Сватиков передает также и не менее знаменательное показание Д. И. Воейкова: «В 1861 году Гейдельберг был набит яркими приверженцами лондонских эмигрантов. Гейдельбергская колония пользовалась особым благоволением лондонских вождей... В Гейдельберг был командирован сын Герцена, которому был устроен торжественный обед человек на сто».²⁰ В Гейдельберге в 60-х годах завершали свое образование такие выдающиеся представители русской науки, как Менделеев, Сеченов, Бутлеров, Боткин, Бородин и др. Вместе с тем в гейдельбергской русской колонии 60-х годов было немало и других лиц, подтверждавших негативную характеристику, данную некоторым русским эмигрантам-дворянам К. Марксом. Об одном из таких гейдельбергских эмигрантов говорит в своей работе и С. Сватиков: «Этот студент был Ник. А. Нехлюдов, руководитель беспорядков в Петербурге. Впоследствии он умер товарищем министра вн. дел и — ирония судьбы! — тело его вынесено было из здания департамента полиции».²¹

Таким образом, как бы ни были шаржированы в «Дыме» Губарев, Ворошилов, Бамбаев, Биндасов и другие участники губаревского кружка, все они имеют за собой реальные жизненные прототипы из числа некоторых гейдельбергских эмигрантов. Политическая и художественная слабость тургеневского романа заключалась, однако, в том, что, правдиво отразив частные явления гейдельбергской русской колонии, Тургенев обобщил их как типические черты, свойственные будто бы всей русской политической эмиграции во главе с Герценом и Огаревым. Не случайно современники увидели в Губареве шаржированный портрет Н. П. Огарева, как не случайно и то, что косноязычный, по-огаревски, Губарев в своем наиболее связном и развернутом высказывании повторяет почти дословно содержание известной герценовской статьи, характеризующей наступление реакции в России 60-х годов: «Община... понимаете ли вы? Это великое слово! Потом, что значат эти пожары... эти... эти правительственные меры против воскресных школ, читален, журналов? А несогласие крестьян подписывать уставные грамоты? И, наконец, что происходит в Польше? Разве вы не видите, к чему все это ведет?».²² Не только фразеология, но и революционное содержание боевой герценовской публицистики сознательно

¹⁹ «Новая жизнь», 1912, № 12, стр. 155.

²⁰ Там же, стр. 169.

²¹ Там же, стр. 163.

²² И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. IV, Гослитиздат, М., 1954, стр. 24. Все последующие ссылки на это издание (тт. I—XII, 1953—1958) даются в тексте (том и страница). Напомним высказывание Герцена: «„День“ запрещен, „Современник“ и „Русское слово“ запрещены, воскресные школы запрещены, шахматный клуб заперт, читальные залы заперты, деньги, назначенные для бедных студентов, отобраны, типографии отданы под двойной надзор... видно, николаевщина была скоронена живо и теперь встает из-под сырой земли, в форменном саване, застегнутом на все пуговицы» (А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем, т. XV, 1920, стр. 310—311).

было вложено Тургеневым в речи Губарева, чтобы развенчать революционную идеологию знаменитых издателей «Колокола» и «Полярной звезды», художественными средствами решить в свою пользу тот спор, который автор «Дыма» вел перед этим в своей переписке с А. И. Герценом.

С. М. Петров, определяя политическую направленность «Дыма», писал: «Тургенев не нарушил правды в угоду своим либеральным симпатиям. Не либералов выставляет он в качестве главной общественной силы, противостоящей крепостнической реакции, а демократию».²³ Исследователь напрасно пытается убедить читателя, что демократия, противостоящая генеральской реакции, представлена будто бы в романе Тургенева такими разночинцами, как Литвинов и Потугин. Литвинова, наследника помещичьего имения, которое было «многоземельно, с разными угодьями, лесами и озером» (IV, 12), вряд ли можно считать «демократом и чуть ли не нигилистом», только на том основании, что в студенческие годы он «благоговел перед Робеспьером», как неправомерно было бы называть демократом или нигилистом самого Тургенева, писавшего Флоберу в 1874 году о том же Робеспьере: «... все-таки в нем были и хорошие стороны, в этом молодчике!».²⁴ Еще меньше оснований принимать за демократа Потугина — только потому, что последний был «выходцем из священнического сословия». Мнимый демократизм Потугина никак не вяжется с его озлобленными выходками против социализма, с его проповедью «малых дел» и культурных реформ в рамках существующего строя.

2

Устанавливая место «Дыма» в кругу остальных тургеневских романов, Л. В. Пумпянский и Г. А. Бялый отмечают изменение самой романтической манеры Тургенева, по-разному определяя и объясняя этот несомненный факт. Изменение действительно произошло, только не такое значительное, как это думал Пумпянский, утверждавший, что с «Дыма» начинается «распад самого жанра тургеневского романа... падение централизованной роли героя».

Литвинов, а не Ирина, вопреки мнению Г. А. Бялого, является для создателя «Дыма» главным героем произведения, и его централизующая роль в романе несомненна. Все остальные персонажи романа, включая Ирину, далеко не всегда встречаются между собой, но Литвинов встречается с любым из них, он непрестанно находится в самом центре событий, начиная со второй главы, на страницах которой появляется впервые. Эта централизующая роль героя даже композиционно подчеркнута Тургеневым в «Дыме» отчетливее, чем в любом другом романе.

Подавляющее большинство глав (15 из 28) начинается либо фамилией героя, либо относящимся к нему местоимением «он» («они», если Литвинов выступает вместе с другим персонажем). Исключения, только подчеркивающие этот преобладающий в «Дыме» характер зачина глав, немногочисленны, да и сами эти главы по своему содержанию так же тесно связаны с личностью героя. Главы VII и VIII «Дыма» являются лишь авторской интерпретацией воспоминаний Литвинова о его юношеском романе с Ириной; глава XXIII открывается письмом Григория к Ирине; в главе XXVI Литвинов «вступает в действие» после короткого лирического введения, занимающего всего два предложения в шесть строк. Из всего романа лишь одна первая глава, посвященная описанию курорт-

²³ С. М. Петров. Роман Тургенева «Дым», стр. 403.

²⁴ Письма И. С. Тургенева к г-же Полине Виардо и его французским друзьям... Изд. Д. П. Ефимова, М., 1900, стр. 168.

ного баденского общества, отличается отсутствием в ней самого Литвинова, появляющегося, однако, в самом начале второй главы. Можно ли после этого говорить о падении централизующей роли героя в «Дыме» или утверждать, что не Литвинов является главным героем этого романа?

Моральный критерий всегда был решающим при постановке Тургеневым-романистом проблемы общественной. Литвинов в «Дыме» не просто герой-любовник. Он поставлен Тургеневым не только между Ириной и Татьяной, но и между двумя политическими лагерями — крепостнически-монархической реакцией, в лице баденских генералов, с одной стороны, и революционно-демократической эмиграцией — с другой. Представители этих групп очерчены в романе с сатирическим сарказмом, превращающим их в «бесовские маски» тех «адских кругов», которые в сопровождении Потугина проходит Литвинов, чтобы только в конце романа, искупив трагическую вину перед Татьяной, обрести с ней свое счастье.

Тургенев в «Дыме» шаржированно изобразил не только баденских и гейдельбергских представителей революционной эмиграции. В лице взбалмошной госпожи Суханчиковой (с ее призывом: «... надо всем, всем женщинам застаться швейными машинами и составлять общества; этак они все будут хлеб себе зарабатывать и вдруг независимы станут», — IV, 22) он пародировал героиню романа Чернышевского «Что делать?», а кличкой «матреновцы» иронически наделил эмигрантов коммуны Чайковского.

Саркастический рассказ Потугина о посрамленном им «вьюноше»-естественнике завершается характерной тирадой: «В том-то и штука, что нынешняя молодежь ошиблась в расчете. Она вообразила, что время прежней, темной, подземной работы прошло, что хорошо было старичкам-отцам рыться наподобие кротов, а для нас-де эта роль унижительна, мы на открытом воздухе действовать будем, мы будем действовать... Голубчики! и ваши детки еще действовать не будут; а вам не угодно ли в норку, в норку опять по следам старичков?» (IV, 97). Не напоминает ли этот потугинский пересказ политической программы «детей» знаменитую отповедь Базарова Аркадию Кирсанову: «Вы, например, не деретесь — и уже воображаете себя молодцами, а мы драться хотим?»

Политическая растерянность пореформенного Тургенева отрицательно сказалась и на художественном качестве его романа. Прежде всего пострадал в художественном отношении образ центрального героя, утратившего ту общественную и интеллектуальную значительность, которая отличала героев предшествующих тургеневских романов. Герценовская характеристика Литвинова как «поврежденного малого, без живота от любви», молчаливо внимающего сентенциям, которые читает ему Потугин, при всей своей резкости во многом справедлива. И уже совершенно бесспорно подметил Герцен тенденциозную функцию Потугина в романе, определив последнего как «куклу, постоянно говорящую не о том, о чем с ней говорят». Присутствие Потугина в «Дыме», оправданное его ролью посредника в любовной трагедии героев, перестает быть художественно закономерным там, где он начинает излагать перед Литвиновым свои политические убеждения или давать свои тенденциозные характеристики представителям враждебного ему революционно-демократического лагеря в романе. Так же немотивированы художественно в «Дыме» и эпизоды, связанные с участниками губаревского кружка. При полной политической аморфности Литвинова пребывание героя среди губаревцев кажется совершенно случайным и не имеет никакого активного отношения к главной сюжетной коллизии романа.

Но все это не дает еще основания считать справедливым суждение Л. В. Пумпянского: «В основе сюжета „Дыма“ лежит любовная новелла; она опоясана и перевита двумя политическими памфлетами и одной

политической апологией. Следовательно, с точки зрения жанровой „Дым“ не есть роман». ²⁵

Любовная коллизия в «Дыме», как и во всех других романах Тургенева, значительна не сама по себе, а по той роли, которую она играет в раскрытии общественно-политического замысла романа. Героиня его, старшая дочь в разорившейся княжеской семье, сталкиваясь с оскорбительными для нее проявлениями окружающей ее бедности, «даже бровью не пошевелит и сидит неподвижно, со злою улыбкою на сумрачном лице». Родители, чувствуя вину перед дочерью, предоставляют ей «почти неограниченную свободу в родительском доме». Так вырастает девушка «с характером непостоянным, властолюбивым и с бедовою головою»; даже «отцу и матери она внушала чувство невольного уважения» и смутную, но твердую уверенность: «Аринка-то нас еще вывезет». Эта властолюбивая и гордая натура героини сказывается и в ее девическом романе с Литвиновым, когда «Ирина вполне завладела своим будущим женихом». Характерно ее горькое восклицание: «Ох, эта бедность, бедность, темнота! Как избавиться от этой бедности! Как выйти, выйти из темноты!».

Тургенев, рассказывая о первом выезде своей героини в свет, раскрывает драматическую борьбу между ее любовью к Григорию и соблазном светской карьеры. «„Не нужно, не поеду“, — отвечала она на все родительские доводы». И только тогда, когда по их просьбе в дело вмешался Литвинов, у нее вырывают согласие: «Ну, хорошо, я поеду... Только помните, вы сами этого желали». Приведенное место может служить образцом той «тайной психологии», мастером которой был Тургенев.

Не легко дается Ирине не высказанное вслух и все же принятое ею решение («накануне бала она чувствовала себя нездоровою, не могла усидеть на месте, всплакнула раза два в одиночку»). За разговором, который перед балом ведется между героями, читателю слышится то, что Тургенев сам называет их «внутренней речью». Ирина, хотя и приняла решение, продолжает бороться с собой. «Хочешь? скажи только слово, и я сорву все это и останусь дома», — спрашивает она Литвинова, «внезапно схватив конец ветки, украшавшей ее голову». И снова он не понимает внутреннего смысла ее вопроса («Нет, нет, зачем же...»), и снова за незначительной фразой, сказанной ею вслух («Ну, так не подходите, платье изомнете...»), звучит ее роковое: «вы сами этого желали!».

Этот внутренний и внешний диалог героев Тургенев окружает «характеристическими деталями», которые углубляют драматический смысл происходящей сцены. Ирина ведет свой разговор с женихом в убогом княжеском особняке и в то же время, «точно сказочная царевна», глядит решительно, почти смело, не на него, а куда-то вдаль, прямо перед собою», — туда, где мысленным взором видит она великолепный триумф своего «первого торжества», уже как бы готовая улететь от того, кто еще говорит в это мгновение с нею, но уже потерял ее по своей вине навсегда. «Литвинов рассыпался в восторженных похвалах. Но Ирина уже не слушала его и, поднеся букет к лицу, опять глядела куда-то вдаль своими страшными, словно потемневшими и расширенными глазами, а поколебленные легким движением воздуха концы тонких лент слегка приподымались у ней за плечами словно крылья» (IV, 51).

Психологическая коллизия молодой любви Григория и Ирины, насыщенная таким драматизмом содержания, занимает три небольших вводных главы (VII, VIII, IX) и служит всего лишь экспозицией главного романического сюжета, действие которого писателем переносится из Москвы в Баден-Баден, где герои «Дыма» встречаются вторично, через

²⁵ И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. IX, ГИЗ, М.—Л., 1930, стр. XXVIII.

несколько лет после своего разрыва. Букет свежих гелиотропов, подаренный Литвиновым Ирине перед балом, является в романе той художественной деталью, которая композиционно связывает обе драмы, пережитые героями.

«Неотступный, неотвязный, сладкий, тяжелый» запах цветов, оставленных Литвинову у швейцара баденской гостиницы неизвестной русской дамой, «все настойчивее напоминал ему что-то, чего он никак уловить не мог», пока не очнулся от ночного лихорадочного полубабытья с неожиданым возгласом: «Неужели она, не может быть!». Именно после этого восклицания героя, заключающего VI главу «Дыма», идут три вводных главы, сообщающие читателю предысторию последующего романа Литвинова с Ириной. Последняя из этих глав (IX) возвращает прерванное на время действие к тому же моменту, с которого началось отступление: «Теперь читателю, вероятно, понятно стало, что именно вспомнилось Литвинову, когда он воскликнул: „Неужели!“ — а потому мы снова вернемся в Баден и снова примемся за нить прерванного нами рассказа» (IV, 58).

Так же художественно совершенны в «Дыме» и все его главы, непосредственно или косвенно связанные с развитием нового романа Литвинова и Ирины, — даже эпизоды, изображающие общество баденских генералов. Если сцены с участием губаревского кружка и политические сентенции, которые произносит в «Дыме» Потугин, никак органически не связаны с главной сюжетной линией романа, то генерал Ратмиров и окружающая его среда раскрывают социальное содержание того мира, ради пребывания в котором Ирина уже пожертвовала своей любовью к Литвинову и пожертвует ею еще раз. Какой бы политической остроты ни достигали тургеневские сарказмы в адрес петербургского высшего света, они еще не дают права оценивать «Дым» как роман тенденциозно-публицистический, не нарушают его художественного единства. Эту внутреннюю связь политических и сатирических эпизодов в романе с трагической судьбой его главных героев особенно отчетливо раскрывает глава XV, в которой Ирина как бы демонстрирует Литвинову пошлость окружающей ее светской среды: «Ну что? каковы? Особенно ясно слышался Литвинову этот безмолвный вопрос, как только кто-нибудь из присутствовавших произносил или совершал пошлость, а это случалось не однажды во время вечера. Раз даже она не выдержала и громко засмеялась» (IV, 104).

«Великосветская» тема настойчивым лейтмотивом проходит по страницам всего романа. Уже в первой главе, в описании русских завсегдаев баден-баденского курорта, Тургеневым показана «почти вся „fine fleur“ нашего общества, „вся знать и люди-образцы“». И уже это первое в романе описание высшего света, при всей объективной точности его пронизано чувством отвращения и презрения к тем «существом, находящимся на самой высшей вершине современного образования», которые «сойдясь и усевшись, решительно не знали, что сказать друг другу, и пробавлялись... дрянненьким переливанием из пустого в порожнее». Этот способ характеристики высшего круга русской придворной знати с помощью иронически уничижительного восхваления Тургенев сохраняет в своих портретных зарисовках отдельных его представителей. Граф X. «глубокая музыкальная натура», «в сущности двух нот разобрать не может». Барон Z — «и литератор, и администратор, и оратор, и шулер». Князь Y, «друг религии и народа», составил себе «в блаженную эпоху откупа громадное состояние продажей сивухи, подмешанной дурманом». Р. P., который считает себя очень больным и очень умным человеком. «здоров как бык и глуп как пень». «Государственные люди, дипломаты, тузы с европейскими именами, мужи совета и разума» воображают, что

«английский „poor tax“ (налог в пользу бедных, — *Ред.*) есть налог на бедных» и т. д. и т. п. Гневный грибоедовский сарказм, гоголевская лукавая ирония и пушкинская объективная точность определений вопли в этот слыв тургеневских сатирических характеристик. Такой же насмешливой иронией окрашен и портрет графа Розенбаха, который приезжает к князю Осинину с предложением взять Ирину с собой в Петербург. Вся первая встреча Литвинова с Ириной за границей проходит на фоне сатирической зарисовки компании сослуживцев, знакомых и друзей ее мужа генерала Ратмирова. Характеристика «особ высшего общества», данная в первой главе суммарно, детализируется и углубляется в диалогах и поведении этих представителей, доводится Тургеньевым до полной *политической* ясности. Потрясающая пошлость «дряньненского переливания из пустого в порожнее» сочетается здесь со звериной ненавистью генеральского круга к революционно-демократической интеллигенции, к социальному прогрессу, к народу, юридически раскрепощенному реформой. Даже Литвинов, молчаливо внимавший самым вздорным выходкам участников губаревского кружка, не выдерживает на этот раз и подает свою возмущенную реплику: «— Попытайтесь... попытайтесь отнять у него эту волю». Органическая связь политических сцен главы X с драматической коллизией всего романа хорошо раскрывает последующий мысленный монолог героя: «И в этот-то мир попала Ирина, его бывшая Ирина! В нем она вращалась, жила, царствовала, для него она пожертвовала собственным достоинством, лучшими чувствами сердца» (IV, 70).

Духовную нищету и политическое мракобесие этого мира настойчиво живописует Тургенев и во многих последующих главах романа, где Ирина в разговоре с Литвиновым указывает на ничтожество окружающих ее людей, демонстрируя герою представителей своего великосветского «зверинца», и где Ратмиров, как человек «без нравственности», саморазоблачается в своей семейной жизни.

Так любовная коллизия в «Дыме» тесно сливается с политической. В частной переписке Тургенев совершенно открыто называл в качестве прототипа своей героини имя действительной любовницы Александра II. Нанося в «Дыме» главный удар по лагерю реакции, Тургенев не пощадил самого царя, причастного к трагедии Ирины.

Тургеневская героиня в прощальном письме к Литвинову сама признается: «... видно, мне нет спасения; видно, яд слишком глубоко проник в меня; видно, нельзя безнаказанно в течение многих лет дышать этим воздухом!» (IV, 167). Трагизм положения Ирины заключается прежде всего в неустойчивом равновесии между добром и злом, между богатыми задатками природы и психологией, порожденной социальной средой.

Ни Наталья Ласунская, ни Лиза Калитина, ни Елена Стахова по самому свойству своих характеров не могли бы оказаться в положении Ирины. Варвара Павловна из «Дворянского гнезда» приняла бы такую судьбу как самое высшее для нее счастье, не колеблясь, не раскаяваясь, не терзаясь. Ирина же на всем протяжении романа мучительно тяготится своим положением, постоянно находится во власти безудержного желания решительно изменить его, но так и не решается на это. Это состояние душевной раздвоенности характеризует тургеневскую героиню и в сцене ее последнего прощания с Литвиновым: «Он вскочил в вагон и, обернувшись, указал Ирине на место возле себя. Она поняла его. Время еще не ушло. Один только шаг, одно движение, и умчались бы в неведомую даль две навсегда соединенные жизни... Пока она колебалась, раздался громкий свист, и поезд двинулся» (IV, 173).

Не случайно и художественные детали, связанные в романе с образом Ирины, оттеняют противоречивое непостоянство, свойственное ее

характеру. Тургенев, например, почти текстуально повторяет в «Дыме» и жест, и слова Лизы Калитиной в сцене ее последнего прощания с Лаврецким. Для Лизы, с ее мировоззрением и характером, отказ Лаврецкому в просьбе «дать ему руку» вытекал из ее непоколебимого убеждения, что «это все надо забыть». Тот же отказ в сцене Ирины с Литвиновым Тургенев прямо объясняет тем, что «она боялась». Таким образом, один и тот же жест, сопровождаемый почти одинаковыми словами, говорит в «Дворянском гнезде» о моральной устойчивости Лизиного характера, а в «Дыме» о противоположных качествах героини.

Непрестанно меняются в романе даже интонации в голосе героини, в зависимости от того, в каком состоянии или с кем она говорит: с мужем, с любовником, с Потугиным, с герцогиней и т. д. Духовный облик ее не случайно связан у Тургенева то с «неотвязным, сладким, тяжелым» запахом свежих гелиотропов, то с образом птицы, ежесекундно готовой улететь. Двойственность свободной, порывистой силы, запутавшейся в тенетах светских условностей, романист раскрывает и в прямой потугинской характеристике Ирины: «Испорчена до мозга костей... но горда как бес!», и косвенно, с помощью образа, взятого из жизни природы: «залетевшая бабочка трепетала крыльями и билась между занавесом и окном».

Из всех других женских характеров, созданных Тургеневым, Ирина Ратмирова имеет только одну родственную себе натуру — в лице той княжны Р. из «Отцов и детей», после смерти которой Павел Петрович Кирсанов получил подаренное им когда-то ей «кольцо с вырезанным на камне сфинксом». «Она провела по сфинксу крестообразную черту и велела ему сказать, что крест — вот разгадка» (III, 195). «Что гнездилось в этой душе — бог весть!», — писал Тургенев в «Отцах и детях», а в «Дыме» он ответил на этот вопрос, показав живую и страстную натуру, превращенную великосветской средой в сухой и «озлобленный ум».

3

Как и в других романах Тургенева, образ героини в «Дыме» помогает писателю осветить жизненную судьбу главного героя и дать ему оценку. Из дворянских персонажей Тургенева, играющих ведущую роль в его романах, Литвинов наделен наиболее устойчивым характером. Он, правда, колеблется в своем выборе между Ириной и Татьяной, но не нерешительность, а сила страсти заставляет его изменить невесте, несмотря на мучительное чувство своей тяжелой вины перед ней. Решающим испытанием для героя становится «тот роковой выбор», который предлагает ему сделать Ирина в своем последнем письме: «Оставить этот свет я не в силах, но и жить в нем без тебя не могу. Мы скоро вернемся в Петербург, приезжай туда, живи там, мы найдем тебе занятия, твои прошедшие труды не пропадут, мы найдем для них полезное применение... только живи в моей близости, только люби меня, какова я есть, со всеми моими слабостями и пороками, и знай, ничье сердце никогда не будет так нежно тебе предано, как сердце твоей Ирины» (IV, 167).

Художник «Искры» выпустил в 1869 году в Петербурге иллюстрированный памфлет на роман «Дым», где Литвинов, получив приведенное выше письмо Ирины, рассуждает как завзятый альфонс: «— А что, черт возьми! — сказал он. — Ведь она правду пишет. Протекция сильная, хорошая протекция! Можно сначала пристроиться где-нибудь смотрителем гошпиталя или экономом, или там кастеляншею, что ли, потом поступить в какую-нибудь комиссию собрания или какой-нибудь комитет заграбания. Чины, это, пойдут своим порядком, ордена, награды, аренды...

«И картины, одна другой привлекательнее, стали рисоваться в его воображении».²⁶

Но в том-то и дело, что Литвинов в романе Тургенева рассуждает совсем не так и памфлет своей карикатурной интерпретацией его мыслей лишь подчеркивает то действительное решение, которое принимает тургеневский герой по поводу предложенного ему любимой женщиной «рокового выбора». «Ты мне даешь пить из золотой чаши, — воскликнул он, — но яд в твоём питье, и грязью осквернены твои белые крылья... Прочь! Оставаться здесь с тобой после того как я... прогнал, прогнал мою невесту... бесчестное, бесчестное дело!» (IV, 169). Чего стоило Литвинову это решение, Тургенев показывает в начале главы XXVI, где, сравнивая состояние своего героя с состоянием крестьянки, «потерявшей единственного, горячо любимого сына», говорит: «И Литвинов так же „закостенел“».

Мертвящему миру аристократической верхушки Тургенев в лице своего героя противопоставил в романе «плебея» (сына «отставного служаки-чиновника из купеческого рода» и матери-дворянки). Не случайно, разлучив Литвинова с генеральшей Ратмировой, урожденной княжной Осининой, бывшей любовницей императора, романист приводит своего героя к отвергнутой им ради Ирины Тани Шестовой.

Татьяна повторяет любимый тургеневский образ идеальной девушки из среднепоместного «дворянского гнезда», вроде Лизы Калитиной, только без ее религиозно-аскетической одержимости. Немного страниц отведено характеристике этого образа, и все же он оставляет впечатление удивительной духовной чистоты и той героической силы характера, которая сказывается в мужественном поведении Тани в горькие для нее минуты, когда она накануне предстоящей свадьбы с любимым человеком узнает, что оставлена им ради другой — замужней светской дамы. Внутренний смысл покаянного возвращения Литвинова к невесте раскрывает реплика Капитолины Марковны в заключительной главе романа: «Не мешай ему, Таня... видишь: повинную голову принес». Тургеневская характеристика этой воспитательницы Татьяны бросает свой косвенный отсвет и на духовный облик последней. «Капитолина Марковна Шестова, старая девица, пятидесяти пяти лет, добродушнейшая и честнейшая чудачка, свободная душа, вся горящая огнем самопожертвования и самоотвержения, esprit fort... и демократка, заклятая противница большого света и аристократии», не могла, разумеется, не передать воспитаннице, и какую-то часть своих «вольнодумных» убеждений.

Образ Потугина, которому автор в переписке с Писаревым и Герценом придавал исключительно важное значение, играет в общей композиции романа чрезвычайно противоречивую роль. Перипетии отношений Потугина с Ириной органически входят в художественное целое. «Страшная, темная история» Элизы Бельской, в которой принимает участие Потугин, усиливает сатирический намек Тургенева на аморальность царя и вместе с тем дополнительно раскрывает противоречивый духовный облик Ирины, которая, спасая свою предшественницу, самовластно распоряжается судьбой полюбившего ее чиновника. Потугин не разрывает художественную ткань произведения и там, где он выступает посредником Ирины в ее романе с Литвиновым. Но роль этого персонажа в качестве литвиновского Вергилия, проводящего героя через «адский круг», занимаемый в «Дыме» бесовским скопищем губаревского кружка, и назойливые политические поучения Потугина, обращенные к тому же Литвинову, не входят в художественную концепцию романа так же органи-

²⁶ «Дым». Карикатурный роман А. Волкова и К^о, живьем взятый из художественно-сатирического романа И. С. Тургенева. СПб., 1869, стр. 33.

чески, как входят в нее «великосветские» эпизоды произведения: они, употребляя выражение Д. И. Писарева, «пришиты к повести на живую нитку».

«Дым» оказался художественно наиболее слабым именно там, где Тургенев революционно-демократической программе русского экономического развития противопоставил либерально-потугинский идеал «цивилизации» европейского типа, осуществляемый в его предпоследнем романе реформистской практикой Григория Литвинова. Это не может, однако, зачеркнуть общего прогрессивного значения «Дыма», как произведения, в котором, по верному определению Д. И. Писарева, главная сила политического удара, нанесенного Тургеневым, «действительно падает направо, а не налево».²⁷

«НОВЬ»

1

Замысел последнего романа Тургенева отделен от окончания «Дыма» тремя годами. Парижские рукописи И. С. Тургенева датируют замысел «Нови» 1870 годом; февралем 1872 года датированы еще две записи — «Формулярный список лиц новой повести» и «Краткий рассказ новой повести» («концепт»). Уже эти предварительные материалы, начиная с заметки 1870 года, раскрывают концепцию последнего тургеневского романа, законченного писателем в 1876 году и опубликованного в первых двух номерах «Вестника Европы» за 1877 год. Работа Тургенева над окончательным оформлением «Нови» не внесла существенных изменений в ее первоначальный замысел, дополнив последний лишь исторической конкретизацией в романе событий русской общественной жизни последующих лет. Приурочив действие романа к 1868 году, Тургенев внес в него и материалы нечаевского процесса 1871 года, и эпизоды «хождения в народ», принявшего массовый характер лишь с 1874 года. Так, характеризуя Маркелова, Тургенев записывает: «Совершенно удобная и готовая почва для Нечаевых и К^о. . .»;²⁸ в отношении же Машуриной он прямо замечает: «Нечаев делает из нее своего агента».²⁹ Сам Нечаев, хотя он и не появляется лично среди действующих лиц «Нови», угадывается в ней в образе загадочного Василия Николаевича.

Социальный состав народнических персонажей, действующих в романе, соответствует демократической природе революционных народников 70-х годов.

Плебейское происхождение семинариста Остродумова и «повивальной бабки» Машуриной отчетливо сказывается в самом облике и манерах обоих. «Медленно покачивая грузное, неуклюжее тело», Остродумов при первом же своем появлении в романе «ввалился» в комнату Нежданова, «сплюнул в сторону», «пробурчал». У Машуриной «довольно грубоватый. . . голос», волосы, «небрежно скрученные сзади в небольшую косу» и «широкая красная рука». «В этих неряшливых фигурах, с крупными губами, зубами, носами (Остродумов к тому же еще был ряб), сказывалось, — как подчеркивает сам Тургенев, — что-то честное и стойкое, и трудолюбивое» (IV, 191—193).

Тургеневские характеристики народников раскрывают и вторую существенную их особенность: горячую веру в ближайшую победу их со-

²⁷ См. письмо Д. И. Писарева от 18 (30) мая 1867 года И. С. Тургеневу: Д. И. Писарев, Сочинения, т. 4, стр. 424—425.

²⁸ А. Мазон. Парижские рукописи И. С. Тургенева. Изд. «Academia», М.—Л., 1931, стр. 116.

²⁹ Там же, стр. 123.

диалистических идеалов. Маркелов «объяснил Нежданову, что Остроудумов и Машурина присланы по „общему делу“, которое теперь скоро должно осуществиться». «Сверкая глазами, кусая усы, он начал говорить взволнованным, глухим, но отчетливым голосом о совершаемых безобразиях, о необходимости безотлагательного действия, о том, что в сущности все готово» (IV, 258). Таким же убеждением в «безотлагательной» неизбежности революции проникнута и Машурина: «Но как приступить, к чему — да еще безотлагательно? У Машуриной нечего было спрашивать: она не ведала колебаний» (IV, 262). Не ведает, подобно ей, колебаний и Остроудумов, а Кисляков в присланном им товарищам письме «сам удивляется тому, как это он, двадцатидвухлетний юноша, уже решил все вопросы жизни и науки — и что он перевернет Россию, даже „встряхнет“ ее!» (IV, 296). Даже Марианна, молодая девушка, едва прикоснувшаяся через посредство Нежданова к идее народной революции, тоже «не ведала колебаний»: «Жажда деятельности, жертвы, жертвы немедленной — вот чем она томилась» (IV, 286). Маркелов «ждет только известия от Василия Николаевича, — и тогда останется одно: немедленно „приступить“...» (IV, 265). Даже выданный тем самым Еремеем, который для него «был как бы олицетворением русского народа», Маркелов винит в неудаче восстания не крестьян, а только самого себя: «Нет! нет! — шептал он про себя... то все правда, все... а это я виноват, я не сумел; не то я сказал, не так принялся!» (IV, 448). Не ведает, подобно Маркелову, сомнения в осуществимости и правоте своего дела также и Машурина, продолжающая это дело после гибели и ареста всех остальных.

Тургенев не верил в возможность победы буржуазно-демократической революции в России, он сам разъяснял, что в эпиграфе к роману «Новь» под плугом, глубоко поднимающим новь, имел в виду не «революцию, а просвещение»³⁰ Но в отличие от романистов из лагеря реакционера Каткова, изображавших революционно-демократическую молодежь «в образе зверином» (Б. Маркевич), Тургенев, по его собственному признанию, создавая «Новь», хотел «взять молодых людей, большей частью хороших и честных».³¹ Уже в «Формулярном списке» он выделял именно те черты, которые определяют его героев как людей «хороших и честных». Так, Маркелов «глубоко оскорблен» не только за себя, но и за всех угнетенных, а потому постоянно готов на дело; Марианну характеризуют «энергия, упорство, трудолюбие... бесповоротность и способность увлекаться страстно»; Остроудумов — «усердный и честный»; Машурина «способна на всякое самоотвержение».³²

Тургенев сумел подняться в «Нови» и до верного понимания того факта, что вовсе не диктаторская воля Нечаева или Бакунина определяла деятельность русской народнической молодежи, а глубокая и страстная любовь к трудовым народным массам, толкавшая на революционную борьбу этих «хороших и честных» людей, «постоянно оскорбляемых за себя, за всех угнетенных». Великолепным свидетельством этого понимания является завершающий весь роман диалог Машуриной и Паклина. Отвечая на вопрос последнего: «вы все по приказанию Василия Николаевича действуете... или вами распоряжается безымянный какой?» — Машурина говорит:

«— А может быть, и безымянный!

«Она захлопнула дверь.

«Паклин долго стоял неподвижный перед этой закрытой дверью.

«— „Безымянная Русь!“ — сказал он, наконец» (IV, 477).

³⁰ М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке, т. III, стр. 84.

³¹ Там же, стр. 102.

³² А. М а з о н. Парижские рукописи И. С. Тургенева, стр. 116, 118 и 123.

Этой «безымянной Русью» был тот угнетенный народ, о котором с такою горечью говорит во второй главе романа Нежданов: «Пол-России с голода помирает... везде шпионство, притеснения, доносы, ложь и фальшь — шагу нам ступить некуда...» (IV, 199). Народник С. Н. Кривенко в своих литературных воспоминаниях 1890 года писал: «Я... ни на одну минуту не ставил „Нови“ на одну доску с „Бесами“ Достоевского, как некоторые делали. Там я видел озлобление, прежде всего и больше всего озлобление, а тут находил нечто примиряющее, нечто происходящее совсем из иного источника: порою недоразумение и недостаточное знакомство с молодежью (а не предумышленность), порою скорбь и досаду (а не нетерпимость и злобу), а порою несомненно и добрые стремления и желания, словом нечто от доброты. Все это как-то само собой чувствовалось между строк».³³

Можно, разумеется, отвести положительное свидетельство С. Н. Кривенко в пользу «Нови» ссылкой на тот факт, что такие современники Тургенева, как М. Е. Салтыков-Щедрин или Г. А. Лопатин, резко осудили писателя именно за изображение в романе деятельности революционных народников. Существует, однако, и такой коллективный документ, как прокламация «Народной воли», выпущенная 27 сентября 1883 года в связи со смертью И. С. Тургенева. В этой прокламации образы Нежданова и Маркелова из романа «Новь» поставлены в один ряд с лучшими образами всей тургеневской романистики, как «выхваченные из жизни... типы, которым подражала молодежь и которые сами создавали жизнь».³⁴ Тот же самый Г. А. Лопатин, который так резко критиковал «Новь» при первом ее появлении, позже, в беседе, записанной С. П. Петрашкевич-Струмилиной, говорил о Тургеневе так: «Он был в лучшем смысле этого слова либерал. Ну, радикал. Он приветствовал каждую попытку выступления против старого строя».³⁵ Какие бы негативные черты ни вносил Тургенев в образы революционных народников в своем последнем романе и как бы ни утверждал в авторском комментарии к нему, что «самое дело их так ложно и нежизненно, что не может не привести их к полному фиаско»,³⁶ «Новью», говоря словами Лопатина, он приветствовал их «попытку выступления против старого строя».

2

П. В. Анненков, М. М. Стасюлевич, С. Н. Кривенко, П. Лавров, П. Кропоткин и Якубович-Мельшин, будучи представителями различных политических лагерей, тем не менее одинаково высоко оценили художественные достоинства последнего тургеневского романа, поставив созданные писателем образы Нежданова, Марianne и Маркелова в ряд с героическими характерами предыдущих романов Тургенева. П. В. Анненков 7/19 марта 1877 года писал из Баден-Бадена М. М. Стасюлевичу, имея в виду только что опубликованную «Новь»: «Читаем мы здесь процесс наших пропагандистов и не можем не изумляться тому, что Тургенев угадал заранее их ходы и приемы. Вот уж подлинно vates — так кажется, звали пророков по-латыни».³⁷

Однако М. Е. Салтыков-Щедрин, А. А. Фет, Л. Н. Толстой и Г. А. Лопатин, т. е. люди также различных политических убеждений, отрица-

³³ С. Н. Кривенко. Из литературных воспоминаний. Цит. по: сб. «Тургенев в воспоминаниях революционеров-семидесятников», изд. «Academia», М.—Л., 1930, стр. 217—218.

³⁴ Там же, стр. 7.

³⁵ Там же, стр. 124.

³⁶ М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке, т. III, стр. 102—103.

³⁷ Там же, стр. 340.

тельно отозвались о последнем романе Тургенева. 17 февраля 1877 года Щедрин писал о «Нови» П. В. Анненкову: «Никакого признака тургеневской кисти тут нет, т. е. даже в архитектуре романа... с внутренней стороны это вещь еще более слабая. Лица консервативной партии (Сипягин, Калломейцев) описаны с язвительностью, напоминающей куаферское остроумие... Что же касается до так называемых „новых людей“, то описание их таково, что хочется сказать автору: старый болтунище! ужели даже седые волосы не могут обуздать твоего лганья!». ³⁸ Л. Н. Толстой 11—12 марта того же года писал А. А. Фету: «„Новь“ я прочел первую часть и вторую перелистывал. Не мог прочесть от скуки. В конце он заставляет говорить Паклина, что несчастье России в особенности в том, что все здоровые люди дурны, а хорошие люди нездоровы. В этом и мое и его собственное суждение о романе. Автор нездоров и его сочувствия с нездоровыми людьми, и здоровым он не сочувствует...». ³⁹

Так же разноречиво в оценке «Нови» и советское литературоведение. М. Клеман в своей монографии «И. С. Тургенев» (1936) пришел к выводу, что народническое движение в последнем романе писателя полностью искажено. Г. Макогоненко, наоборот, увидел в романе чуть ли не марксистское освещение политической ситуации в России 70-х годов, ⁴⁰ а Л. В. Пумпянский в историко-литературном очерке о романе «Новь» писал, что «для понимания революционного движения 60-х [годов] она дает гораздо меньше, чем „Бесы“». ⁴¹

В отличие от Щедрина, который, отрицая преемственность «Нови» по отношению к предшествующим романам Тургенева, объяснял художественную, по его мнению, слабость этого романа искажением в нем истинного характера революционного движения в России тех лет, Л. В. Пумпянский объясняет это искажение исторической правды тем, что, создавая «Новь», «Тургенев был связан им же когда-то созданным типом романа о герое». Г. А. Бялый в статье «От „Дыма“ к „Нови“» дает третье решение того же вопроса: «„Новь“ ближе к старому типу романа Тургенева, чем „Дым“, она «как бы возвращается к истокам, к „Рудину“, который тоже был романом о неудачнике, о „пенастоящем“ герое, о деятеле, лишенном исторической перспективы». ⁴² Однако в отличие от Пумпянского Г. А. Бялый не считает роман «Новь» ни слабым в художественном отношении, ни искажающим реальную картину современной писателю политической эпохи.

Особую трактовку художественной архитектоники «Нови» предложил А. Г. Цейтлин. Называя Тургенева «убежденным приверженцем романа с одноплановым сюжетом», он, однако, заявляет: «По своей композиции „Новь“ не столько продолжение старых тургеневских традиций, но и поиски новой формы уже не только общественно-психологического, но и социально-политического романа». ⁴³ Именно поиски новой формы в «Дыме» и «Нови», по мнению А. Г. Цейтлина, привели к ослаблению их художественной цельности и силы. «Сильно развитые в этих романах

³⁸ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. XIX, Гослитиздат, М., 1939, стр. 87—88.

³⁹ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений (юбилейное издание), т. 62, Гослитиздат, М., 1953, стр. 314.

⁴⁰ Г. Макогоненко. Политический смысл романа «Новь». «Литературный современник», 1939, №№ 7—8.

⁴¹ И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. IX, ГИЗ, М.—Л., 1930, стр. 162.

⁴² Г. А. Бялый. От «Дыма» к «Нови». «Ученые записки Ленинградского гос. педагогического института, факультет языка и литературы», т. XVIII, вып. 5, 1956, стр. 97—98.

⁴³ А. Г. Цейтлин. Мастерство Тургенева-романиста. Изд. «Советский писатель», М., 1958, стр. 265.

сатирические элементы, — пишет он, — вступают в борьбу с лиризмом и оттесняют его на задний план. Потому-то оба эти последних романа слабее его предшествующих созданий». ⁴⁴

Любая из приведенных выше характеристик «Нови» содержит в себе известную долю истины, однако ни одна из них не соответствует подлинным особенностям последнего тургеневского романа в целом, сложная противоречивость которого не укладывается ни в одну из предложенных концепций. А. Г. Цейтлин, например, противопоставляет «Новь» «Рудину», утверждая, что «жизненная драма... Нежданова и Марианны не так глубока, в ней почти нет элементов трагичности, присущих жизненной драме Рудина». ⁴⁵ Неправомерность подобного утверждения подтверждается не только всей судьбой Нежданова в романе, но и прямой записью самого Тургенева в «Формулярном списке лиц новой повести», датированной февралем 1872 года: «Натура трагическая — и трагическая судьба». Причиной, предопределяющей неизбежность сближения Марианны с Неждановым, автор «Формулярного списка» считал именно «привлекательность всего трагического, а с Неждановым она пережила страшно трагические дни».

Раскрывая уже в первой относящейся к «Нови» записи, датированной 17/29 июля 1870 года, замысел своего будущего романа, И. С. Тургенев писал: «Мелькнула мысль нового романа. Вот она: есть *романтики реализма*... Они тоскуют о реальном и стремятся к нему, как прежние романтики к идеалу... Они несчастные, исковерканные — и мучатся сами этой исковерканностью — как вещь, совсем к их делу не подходящей... Между тем их явление, возможное в одной России, что все еще носит характер *пропедевтический*, воспитательный, — полезно и необходимо: они своего рода пророки, проповедники... Пророчество — болезнь — голод, жажда; здоровый человек не может быть пророком и даже проповедником. Оттого я и в Базарова внес частицу *этого романтизма*...». ⁴⁶

Замысел этот, действительно, нашел свое художественное воплощение в «Нови», которая, как и все другие романы Тургенева, носит характер монографический, являясь «романом о герое» (Л. В. Пумпянский). Сюжетная коллизия и этого последнего романа определяется характером его главного героя.

Уже внешний портрет Нежданова, эскизно нарисованный автором во второй главе первой части романа, выделяет героя из общего круга других народников. В отличие от их неприглядных лиц, неряшливых фигур и плебейских манер у него красивое белое лицо, изобличающее аристократическую «породу». «Благородный» гонор Нежданова раскрывается уже в манере, с которой герой бросает кассиру три рублевых ассигнации (последние деньги, которые были при нем), чтобы не уступить театральный билет первого ряда «господину офицеру» (IV, 205). С другой стороны, плебейское самолюбие этого незаконного сына родовитого князя сказывается в «писаревской» ненависти героя к «эстетике», в его стихотворных подражаниях мотивам гражданской лирики Добролюбова, в озлобленном презрении к барскому тону, царящему в семействе Спяжных, в яростной ненависти к реакционным убеждениям Калломейцева.

Такое противоречивое смешение плебейских и аристократических черт в характере Нежданова дает Паклину основание назвать его «Гамлетом российским». Этим объясняется и его трагическая судьба. В ряды революционных борцов, судя по всему, Нежданова привело не столько сочувствие угнетенным народным массам, сколько личная обида за свою

⁴⁴ Там же, стр. 383.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ А. М а з о н. Парижские рукописи И. С. Тургенева, стр. 107.

неудачную судьбу. По характерному признанию самого автора, у его героя «темперамент уединенно-революционный». Недаром и выглядит Нежданов чужеродной фигурой как среди своих товарищей по революционной организации, так и в кругу аристократов Сипягиных.

Этим отсутствием под ногами Нежданова устойчивой социальной почвы, породившей «убежденнейших» и бесстрашных революционных борцов, вроде Остроудова и Машуриной, объясняется в последнем романе Тургенева и то внутреннее сомнение героя в реальности революционного «дела», которое приводит в конце концов Нежданова к самоубийству. Это внутреннее сомнение обнаружилось при первом же появлении героя на страницах романа, когда автор подмечает, что лицо Нежданова, заставшего у себя в комнате товарищей по революционному кружку, «выражало неудовольствие и досаду» (IV, 198). Сообщив Паклину, что он едет к Сипягину «на кондицию», Нежданов говорит: «... чтобы зубов не положить на полку... „И чтоб от вас всех на время удалиться“, — прибавил он про себя» (IV, 213). В письме же, отправленном уже из поместья Сипягиных, Нежданов недвусмысленно сообщает своему интимному другу Силину: «...сплю крепко, гуляю владеть по прекрасным окрестностям — а главное: вышел на время из-под опеки петербургских друзей» (IV, 244). «Как же это вы так!» — говорит Маркелов, упрекая Нежданова в бездеятельности в «общем деле», «которое теперь скоро должно осуществиться» (IV, 258). Слушая речь Маркелова «о необходимости безотлагательного действия», Нежданов «сперва... пытался возражать», но потом, взвинтивши себя, «он с каким-то отчаянием, чуть не со слезами ярости на глазах, с прорывавшимся криком в голосе принялся говорить в том же духе, как и Маркелов, пошел даже дальше, чем тот» (IV, 259). А позже, написав полное пессимизма стихотворение, Нежданов с недоумением спрашивает сам себя: «Этот скептицизм, это равнодушие, это легкомысленное безверие — как согласовалось все это с его принципами? с тем, что он говорил у Маркелова?» (IV, 267).

Так, определяя общее звучание «Нови», лейтмотивом проходит через весь роман тема мучительных колебаний Нежданова: то отчаянная потребность «безотлагательных действий», то такое же отчаянное безверие, усталое равнодушие и скептицизм. А ведь это трагическое противоречие, составляющее жизненную драму Нежданова и главную особенность его характера, было свойственно также и Рудину, герою первого тургеневского романа. Даже интимные отношения Нежданова с Марианной напоминают отношения Рудина с Натальей Ласунской: оба они, завоевав сначала любовь этих героинь, наделенных потребностью «дейательного добра», теряют их доверие, когда те убеждаются, что «прекраснодушные слова» героев находятся в непримиримом противоречии с их неспособностью к активному действию.

Использует Тургенев в «Нови» и многие другие составные компоненты художественной структуры того типа романа, который был им создан еще в «Рудине». Известно, например, какую исключительную роль играл в поэтике уже первого тургеневского романа пейзаж, являющийся художественным средством раскрытия автором определенного психологического состояния его героев. В «Дворянском гнезде» пейзаж как бы «аккомпанирует» малейшим оттенкам в переживаниях Лаврецкого, постепенному развитию его чувства к Лизе. В «Накануне» Тургенев устами Шубина прямо мотивирует нерасторжимую связь явлений природы с миром человеческих эмоций. Даже Базаров, иронически обрывающий в «Отцах и детях» риторические рассуждения Аркадия о красоте среднерусского пейзажа, сам в сцене ночного объяснения с Одинцовой испытывает неодолимое воздействие волнующей летней ночи. Дыхание природы проникает даже в настроения героев «Дыма», дейст-

вие которого протекает преимущественно в номерах баден-баденских отелей. Большое значение имеет пейзаж и в художественной системе «Нови».

Подавленное состояние Нежданова перед его отъездом из Петербурга в деревню оттеняет эскизная зарисовка одного из дворовых уголков северной столицы: «Нежданов остался один... Он продолжал глядеть через стекло окна на сумрачный узкий двор, куда не западали лучи даже летнего солнца, и сумрачно было и его лицо» (IV, 214). Сцене, в которой возникает чувство первой симпатии между Неждановым и Марианной, непосредственно предшествует описание сияягинского сада, своею «красою весеннего расцветания» просветляющего сумрачные настроения Нежданова.

Поэзия любви, воедино слитая с поэзией природы, насыщает лучшие страницы первой части романа, которая и завершается гармоническим аккордом: «Они пошли вместе домой, задумчивые, счастливые; молодая трава ластилась под их ноги, молодая листва шумела кругом; пятна света и тени побежали, проворно скользя по их одежде, — и оба они улыбались и тревожной их игре, и веселым ударам ветра, и свежему блистанью листьев, и собственной молодости, и друг другу» (IV, 343).

Мрачный пейзаж чахлого фабричного дворика выразительно оттеняет драматическую сцену самоубийства Нежданова, над которым в эту минуту нависло «низкое, серое, безучастно-слепое и мокрое небо», да обнаженные сучья старой яблони «искривленно поднимались кверху, наподобие старческих, умоляющих, в локтях согбленных рук» (IV, 462).

Даже Л. Н. Толстой, отрицательно оценивший «Новь» после ее появления в печати, именно по поводу этого романа писал о Тургеневе: «... в чем он мастер такой, что руки отнимаются после него касаться этого предмета, — это природа. Две, три черты и пахнет»;⁴⁷ «ничего лучшего ни в одной литературе не знаю».⁴⁸

Значительно меньшее место по сравнению с предыдущими романами Тургенева занимает в «Нови» музыка. Она играет здесь иную роль, являясь средством косвенной характеристики душевного состояния героев. Сцена игры Марианны на фортепиано в присутствии Сипягиных, Калломейцева и Нежданова явно демонстрирует отношение главных героев романа к музыке как забаве: «Марианна села за фортепиано и сыграла, ни хорошо ни худо, несколько „песен без слов“ Мендельсона... да и Нежданов, несмотря на надежду, выраженную Сипягиным, никакого пристрастия к музыке не имел» (IV, 237).

Зато не менее широко, чем в ранних романах, пользуется Тургенев в «Нови» «характеристической деталью», значение которой он так убедительно обосновал в своей переписке с друзьями и которую так широко применял еще в своих первых романах. Роль подобной детали играет в шестой главе «Нови» ручной попугайчик, который с такой любовью тянется к Марианне и с такой антипатией относится к Сипягиной. Деталью, раскрывающей скрытый от посторонних подлинный характер взаимоотношений Марианны с Сипягиной, являются в восьмой главе романа брови героини, которые «нервически подергиваются, когда она говорит с своей патроншей» (IV, 245). Подобно «светлой и сладкой» улыбке Паншина («Дворянское гнездо»), лицемерно-доброжелательный характер Сипягиной хорошо раскрывает в «Нови» та «особенная, ласковая светлость взгляда, которая словно по команде приливала к ее чудесным глазам» (IV, 248). Социальную чуждость этой светской барыни деревенским мужикам выразительно демонстрирует такая художественная

⁴⁷ «Литературное наследство», 1939, № 37—38, стр. 222.

⁴⁸ Там же, стр. 450.

деталь: Сипягина «в церкви, во время обедни, молилась по крошечной книжечке, переплетенной в малиновый бархат; книжечка эта смущала иных стариков; один из них не воздержался и спросил у своего соседа: „Что это она, прости господи, колдует, что ли?“» (IV, 241).

С другой стороны, для характеристики Марианны Тургенев привлекает художественную деталь, солнечно озарившую образ его самоотверженной героини: «Солнечный свет, перехваченный частой сеткой ветвей, лежал у ней на лбу золотым косым пятном — и этот огненный язык шел к возбужденному выражению всего ее лица, к широко раскрытым, неподвижным и блестящим глазам, к горячему звуку ее голоса» (IV, 275).

Можно было бы привести из «Нови» также большое количество примеров той «тайной психологии», мастером которой показал себя Тургенев еще в «Рудине». Ограничимся одним: «Нежданов продолжал сидеть на стуле; Марианна стояла перед ним. Его руки лежали вокруг ее стана; ее руки опирались об его плечи. „Да; нет, — думал Нежданов, — а между тем, бывало, прежде — когда мне случалось держать ее в своих объятиях — вот так, как теперь, — ее тело оставалось по крайней мере неподвижным; а теперь я чувствую: оно тихо и — быть может против ее воли — бежит от меня прочь!“».

«Он разжал свои руки... И точно: Марианна чуть заметно отодвинулась назад» (IV, 430—431).

В приведенной сцене Тургенев изобразил только внешний факт, но какое глубокое психологическое содержание скрывает за собою этот факт: Марианна, разгадавшая разочарование своего избранника в революции, бежит от него прочь!

Не меньшую, чем в других романах Тургенева, роль играет в «Нови» и «лирический комментарий» автора. Так, описав воздействие на Нежданова окружающего его пейзажа сипягинской усадьбы, Тургенев замечает: «...он отдавался весь тому особенному весеннему ощущению, к которому — и в молодом и в старом сердце — всегда примешивается грусть... взволнованная грусть ожидания — в молодом, неподвижная грусть сожаления — в старом» (IV, 246—247). Иногда подобный авторский лиризм проявляется в «Нови» в форме косвенной речи, передающей переживания героев: «Его окружало какое-то облако; полутусклой завесой стояло оно между ним и остальным миром — и, странное дело! — сквозь эту завесу виднелись ему только три лица — и все три женских — и все три упорно устремляли на него свои глаза. Это были: Сипягина, Машурина и Марианна. Что это значило? И почему именно эти три лица? Что между ними общего? И что хотят они от него?» (IV, 266).

Применяет Тургенев в «Нови» и обычную для него форму самохарактеристики героя (сравни, например, предсмертное письмо Нежданова с прощальным письмом Рудина к Наталье Ласунской). Немало общего с предшествующими романами можно обнаружить в «Нови» и в отношении тургеневского метода построения диалогов и монологов, так же как и в характере их композиционной связи с повествовательными, эпистолярными и лирическими частями произведения. Анализ «Нови» показывает, таким образом, что этот последний роман Тургенева в его основных компонентах не расходится с тем тургеневским типом романа, который был создан писателем еще в 50-х годах.

3

Было бы, однако, ошибкой утверждать, что «архитектура» тургеневской романистики оставалась в «Нови» совершенно той же самой, что и в первом романе Тургенева. В «Рудине» монографический принцип, прокламированный уже самым названием произведения, выдержан был

с такую последовательностью, какая не встретится ни в одном из последующих романов Тургенева. Рудин, действительно, единственный и бесспорный герой первого тургеневского романа. Там, где Рудин не выступает и не действует сам, о нем говорят, спорят, рассказывают другие персонажи романа. Даже Наталья Ласунская интересуется Тургенева только в связи с ее отношением к Рудину: говоря о ее судьбе после разрыва с последним, автор ограничивается лишь беглым замечанием о свадьбе героини с Волынцевым, так же как он это делает в отношении Лежнева и Липиной.

Обстановка сюжетного действия в «Рудине» ограничена двумя помещичьими усадьбами (Ласунской и Лежнева) с небольшим числом их обитателей и гостей (Ласунские, Лежнев, Волынцев, Липина, Пигасов, Пандалевский, Басистов и m-lle Boncourt). Можно подумать, что вся дворня богатой помещицы Ласунской состоит лишь из того лакея, который докладывает барыне о приезде Рудина. Экономическая основа социальных взаимоотношений в тогдашней русской деревне вообще не раскрыта в первом романе Тургенева. Читатель лишь узнает из него, что Ласунская, несмотря на наличие в ее усадьбе расторопного управляющего, сама распоряжается делами своего поместья, что Лежнев — хороший хозяин, а Пигасов — кулак и ростовщик. Крепостное крестьянство представлено в романе стариком с его большой старухой, которую навещает сердобольная помещица Липина, да деревенской девкой, с которой неудачно заигрывает Пандалевский. Совершенно отсутствует крестьянская тема и в тех разговорах, которые ведут между собою персонажи романа, написанного автором «Записок охотника», прекрасно знавшим положение крепостного крестьянства в тогдашней России. Даже общественная среда, сформировавшая духовный мир самого Рудина, представлена в первом романе Тургенева лишь в беглых характеристиках Лежнева, рассказывающего Липиной о студенческой молодости героя.

Избранный Тургеневым объект художественного воспроизведения предопределял и самую архитектуру его первого романа, сосредоточенного на изображении идеалиста, погруженного в абстрактный мир философских идей и вступающего в неразрешимый драматический конфликт с окружающей его реальной действительностью. Где-то рядом, за границами романа, своей трудной человеческой жизнью живут закабаленные крепостническим строем крестьяне Ласунской, Лежнева, Волынцева. Липиной и Пигасова, но в самом романе почти нет и признака этой жизни, в нем царят лишь ученая атмосфера возвышенных философских споров, светлая поэзия музыки, поэзия любви, да красота окружающей дворянскую усадьбу облагороженной благоухающей летней природы.

В «Дворянском гнезде» Тургенев, наряду с экономической и моральной деградацией целых дворянских родов (Лаврецких, Пестовых, Калитиных, Коробьиных, Кубенских), раскрывает трагическую судьбу двух крепостных крестьянок — Маланьи и Агафьи, выводит образы ряда других крестьян, провинциальных и столичных чиновников (Гедеоновский и Паншин), разночинцев (Михалевич), иностранцев (Лемм, Эрнест, m-r Courtin и Луиза). Романист широко использует политический диалог (между Лаврецким и Паншиным, Лаврецким и Михалевичем, отцом и дедом героя), элементы социально-политической сатиры (образы Гедеоновского, Паншина, княжны Кубенской, французского аббата, генерала Коробьина, Варвары Павловны, ее любовника-француза) и многое другое. Не ограничиваясь политической и любовной сферой, Тургенев в «Накануне» сумел дать глубокий социальный анализ жизни московской дворянской семьи, семьи «отставного гвардии поручика Стахова», ввел в роман университетского ученого Берсенева, скульптора Шубина, обер-

секретаря сената Курнатовского, «русскую немочку» Зою Николаевну Мюллер, содержанку Николая Артемьевича — вдову немецкого происхождения Августину Христиановну, компанию московских немцев, отставного прокурора, доктора, портного, нищих, дворню, болгар. Место действия, ограниченное в «Рудине» смежными усадьбами Ласунской и Лежнева да гостиницей города С. . ., охватывает в «Накануне» Кунцево, Царицыно, московский дом Стаховых, московскую квартиру Инсарова и Венецию. Самое же главное изменение архитектоники третьего тургеневского романа заключалось в том, что образ героя не играет в нем такой организующей роли, как в «Рудине» и «Дворянском гнезде», уступая зачастую свое центральное место героине.

На страницах «Отцов и детей» читатель встречается с разночинцем Евгением Базаровым, с «мягеньким баричем» Аркадием Кирсановым, с его отцом, «красным» помещиком, Николаем Петровичем, с аристократическим Павлом Петровичем, с мачехой Аркадия Феничкой, дочерью простой экономки, с состоятельной барыней, помещицей Одинцовой, с мелкопоместной дворянкой Ариной Власьевной и ее мужем отставным штаб-лекарем Базаровым, с нигилистом — сыном откупщика Ситниковым, с помещицей-ростовщицей Кукшиной, с чиновным кругом губернского города, с дворовыми людьми в имении Кирсановых, с мужиками Арины Власьевны.

Еще богаче и шире охват русской социальной среды в «Дыме». Здесь и обедневшая семья родовитых московских князей Осининых, и придворная знать во главе с самим Александром II, и компания русских реакционных генералов, друзей «либерального» генерала Ратмирова, и «плебействующий» помещик Литвинов, и идеолог крайнего западничества, отставной петербургский чиновник из семинаристов Потугин, и пестрая толпа иностранных гостей баден-баденского курорта, и гейдельбергские политические эмигранты герценовского направления, и многие другие.

Сохраняя в основном поэтику, сложившуюся еще в «Рудине», Тургенев постепенно эволюционировал от жанра социально-психологического романа к роману политическому («Дым» и «Новь»). Однако параллельно этому процессу происходило ослабление социально-политической значимости главного героя, в силу чего последний роман Тургенева приобретает значительно менее монографический характер, нежели первый.

4

Раскрывая идейно-политический замысел своего последнего романа, И. С. Тургенев сделал в разное время несколько многозначительных признаний. В письме к А. П. Философовой от 11 сентября 1874 года он заметил: «Времена переменились; теперь Базаровы *не нужны*. . . нужно уметь смириться и не гнушаться мелкой и темной и даже низменной работы. . . Мы вступаем в эпоху *только полезных* людей. . . и это будут лучшие люди. Их, вероятно, будет много; красивых, пленительных — очень мало» (XII, 465—466). 3 января 1877 года автор «Нови» разъяснял М. М. Стасюлевичу, что хотел в своем последнем романе «взять молодых людей, большей частью хороших и честных — и показать, что, несмотря на их честность, самое дело их так ложно и нежизненно, что не может не привести их к полному фиаско». ⁴⁹ А за 7 лет до этого, формулируя первую «мысль нового романа», Тургенев писал: «В противоположность этому («романтику реализма» Нежданову, — *Ред.*) . . . надо поставить настоящего практика на американский лад. . . У него своя ре-

⁴⁹ М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке, т. III, стр. 102—103.

лигия — торжество *нижнего класса*, в котором он хочет участвовать. — Русский революционер».⁵⁰

Несмотря на существенную оговорку о «ненужности» героических натур «теперь», т. е. в 70-х годах, Тургенев, согласно его собственному признанию, заключенному в письме к М. М. Стасюлевичу от 2 января 1880 года, «всегда был... „постепеновцем“, либералом старого покроя в английском, династическом смысле, человеком, ожидающим реформ только свыше, — принципиальным противником революций».⁵¹ И это политическое убеждение сказывалось так или иначе во всех его романах. Но вместе с реформистским взглядом на характер общественного процесса Тургеневу были свойственны постоянный интерес и сочувствие к натурам, проявляющим высокую общественную активность, хотя он и желал видеть в них реформаторов-просветителей, а не революционеров.

Взгляды Тургенева на современный ему русский общественный процесс и на роль деятельных натур нашли свое преломление в отношении романиста к его трагическим героям, выраженном зачастую устами его «процветających» персонажей. Не кто иной, как благоразумный и прозаический Лежнев, говорит в первом романе писателя о Рудине: «В нем есть энтузиазм... мы заснули, мы застыли, и спасибо тому, кто хоть на миг нас расшевелит и согреет! Пора!» (II, 117—118). Легкомысленный Шубин с неожиданной для него серьезностью, восхищением и скрытой завистью замечает в разговоре с Уваром Ивановичем по поводу Инсарова и Елены: «Да, молодое, славное, смелое дело. Смерть, жизнь, борьба, падение, торжество, любовь, свобода, родина... Хорошо, хорошо. Дай бог всякому! Это не то, что сидеть по горло в болоте да стараться показывать вид, что тебе все равно, когда тебе действительно в сущности все равно. А там — натянута струна, звени на весь мир или порвись!» (III, 138). Именно либеральный «барич» Аркадий говорит Василию Ивановичу Базарову: «Ваш сын — один из самых замечательных людей, с которыми я когда-либо встречался» (III, 288). Тургенев был искренним как в своем органическом неверии в самую возможность победы русской буржуазно-демократической революции, так и в своем преклонении перед героическими характерами конкретных носителей этой революционности — от Елены Стаховой и Евгения Базарова до Марианны, Маркелова, Остроумова и Машуриной. Приведя большую часть своих героев к неизбежной, как ему казалось, гибели, писатель тем не менее оправдал их перед судом истории именно как героев. Даже Нежданова автор «Нови», объективно говоря, осудил и покарал в романе не столько за его революционную деятельность, сколько за то, что он «двух станов не боец», а следовательно, и не нужен людям.

В «Нови» Тургенев взял актуальную для 70-х годов общественно-политическую проблему и, несмотря на идеализацию соломинской реформистской программы экономического развития России, отдал революционным народникам искреннюю дань уважения за бескорыстную их любовь к трудовому народу.

Общественное, а вместе с тем и художественное значение тургеневских романов было прямо пропорционально большей или меньшей типичности их героев для русской общественной жизни второй половины XIX столетия. Рудин, например, явился типическим обобщением характера передовой дворянской интеллигенции 40-х годов, художественным образом, созданным писателем в ту эпоху, когда эти люди уже исчерпали свое прогрессивное значение в русском освободительном движении и схо-

⁵⁰ А. М а з о н. Парижские рукописи И. С. Тургенева, стр. 108.

⁵¹ М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке, т. III, стр. 243.

дили с исторической арены, чтобы уступить на ней ведущую роль разночинцам Басистовым.

Характер Федора Лаврецкого, героя «Дворянского гнезда», был достаточно типичным для представителя той поместно-дворянской культуры, лучшие носители которой в 50-х годах не умели устроить сколько-нибудь удовлетворительно ни своей личной судьбы, ни судьбы зависимых от них масс крепостного крестьянства. Инсаров и Елена Стахова стали типическими выразителями той потребности передовых общественных сил в «сознательно-героических натурах», которая возникла в русском обществе «накануне» новой пореформенной эпохи. Базаров при всех сказавшихся отрицательно на его образе следах полемики Тургенева с «Современником» был и остается до сих пор одним из наиболее ярких художественных воплощений характера демократа-разночинца 60-х годов.

Иначе обстоит дело с «Новью». Образ Нежданова типичен сам по себе, как определенный социальный характер русской общественной жизни, но в освободительном движении 70-х годов он не являлся и не мог являться центральной фигурой, определяющей политическое содержание революционного народничества. Н. Утин, организатор Русской секции Международного общества рабочих, в одной из статей «Народного дела» нарисовал обобщенный портрет представителя Русской секции Альянса социалистической демократии, — портрет, очень напоминающий главными чертами своего характера тургеневского героя. «Хочу быть революционером, — говорит о себе в статье Утина сторонник бакунинско-нечаевской политической программы, — но не теоретиком, не доктринером, а практиком! Давайте мне дела, дела! Скорее, а то жар остынет! Скажите: что делать? но делать сейчас, и пельза ли без приготовлений, без труда!».⁵²

Пламенные речи Нежданова, пронизанные тем же бакунинским призывом к «безотлагательному действию», с последующим ощущением «духовной усталости», вызванной чувством разочарования в реальных возможностях немедленной победы русской революции, — все это показывает, что Тургенев был довольно близок к верному пониманию сторонников нечаевской политической программы в России на рубеже 60—70-х годов. Не противоречат этому толкованию и другие обстоятельства в последнем романе Тургенева, перечисленные в монографии М. К. Клемана: «... обрисованные в романе пропагандисты либо не верят в успех и целесообразность своей деятельности (Нежданов), либо весьма ограничены и являются послушными пешками в руках таинственного, оставленного за кулисами „Василия Николаевича“ (Остродумов, Машурина, Маркелов), либо уж ничего общего с народническим движением не имеют и примкнули к нему по совершенно случайным обстоятельствам (Кисляков, Голушкин, Паклин)».⁵³ В нечаевском «Катехизисе революционера» имеется специальный параграф, рекомендуемый революционной организации в России привлечение и использование в своих интересах именно людей, которые «ничего общего с народническим движением не имеют», вроде купца Голушкина в тургеневском романе.

Тургенев, однако, не собирался превратить свой последний роман в «художественную историю» нечаевской заговорщицкой организации. Перед писателем-реалистом стояла более широкая задача: охарактеризовать революционный процесс первой половины 70-х годов в целом. Нечаев, представленный в «Нови» под именем Василия Николаевича, не случайно оставлен романистом «за кулисами»: обманутая им, по словам К. Маркса, русская революционная молодежь, убедившись на

⁵² «Народное дело», 1869, № 7—10, стр. 159—160.

⁵³ М. К. Клеман. И. С. Тургенев. ГИХЛ, Л., 1936, стр. 199.

практике в результатах этого обмана, не переставала верить в свои социалистические идеалы, как это и происходит в романе Тургенева с Маркеловым.

Причины трагической судьбы своего последнего героя романист непосредственно выводил из его характера. Характер же Нежданова Тургенев объяснял его социальным происхождением. Об этом свидетельствует выразительный диалог Паклина и Нежданова: «— Ну, брат, — промолвил Паклин, — я вижу: ты хоть и революционер, а не демократ!

«— Скажи прямо, что я аристократ!

«— Да ты и точно аристократ... до некоторой степени.

«Нежданов принужденно засмеялся» (IV, 202).

И автор «Нови» недвусмысленно солидаризуется с отзывом своего персонажа: «Паклин недаром обзывал его аристократом; все в нем изобличало породу». Романист прямо отмечает, что «фальшивым положением Нежданова объяснялись и противоречия, которые сталкивались в его существе». Ни у Остродумова, ни у Машуриной не было этих неждановских противоречий, а потому и той трагической судьбы, которая определяется его положением «ни павы ни вороны» по отношению к обоим социально-политическим лагерям. Характер Нежданова в «Нови» оказался не типичным, для того чтобы представлять революционно-демократический лагерь 60—70-х годов, что и обусловило в конечном счете слабую сторону последнего тургеневского романа.

М. Драгоманов вспоминает о своей беседе с великим русским романистом: «Разговор пошел главным образом о „Нови“, причем Тургенев рассказал, что смысл романа пострадал много от выпуска цензурой двух сцен: одной, где изложен разговор Меркулова с губернатором после ареста, а другой (целая глава), в которой описано „хождение в народ“ Марианны. Эта Марианна, как женщина, оказалась более способною подойти к будничной жизни крестьян, чем переодетые студенты, — и возбудила к себе более симпатии и доверия мужиков. Правда, они сразу догадались, что эта барышня, однако толковали с нею по душе, — и один старик сказал ей: „это все правда, барышня, что ты говоришь о том, как нас обижают баре; мы это и сами знаем, — да ты научи, как нам избавиться от всего этого“».⁵⁴

Ни тургеневская героиня, ни революционные народники 70-х годов не смогли «этому» научить русского мужика. Тургенев попытался предложить в своем последнем романе вместо революционной народнической «сохи» реформистский «плуг» соломинской программы народного «проевещения». Ни та, ни другая программа не нашли, однако, сочувственного отклика в мужицком сердце. История доказала, что учителем и революционным вождем крестьянства, способным привести трудовые массы к свержению эксплуататорского строя, мог быть только русский рабочий класс, сливший свою экономическую борьбу против капиталистов с социалистической сознательностью и политической борьбой революционно-марксистской интеллигенции.

В письме И. С. Тургенева к К. Д. Кавелину от 17/29 декабря 1876 года имеется знаменательное в этом отношении признание автора «Нови»: «Быть может, мне бы следовало резче обозначить фигуру Павла, соломинского фактотума, будущего народного революционера, но это слишком крупный тип, — он станет со временем (не под моим, конечно, пером — я для этого слишком стар и слишком долго живу вне России) центральной фигурой нового романа. Пока — я едва назначил его контуры» (XII, 498).

⁵⁴ Письма К. Дм. Кавелина и Ив. С. Тургенева к Ал. Ив. Герцелу. Женева, 1892, стр. 222.

В знаменитой речи, прочитанной Тургеневым 7 июня 1880 года по поводу открытия памятника А. С. Пушкину в Москве, русский романист, говоря о своем великом учителе, отметил, что «прошедшее жило в нем такую же жизнью, как и настоящее, как и предсознанное им будущее» (XI, 218). Этим чувством исторической перспективы обладал и сам Тургенев. Еще в «Рудине» рядом со сходящим с исторической арены представителем дворянского идеализма 40-х годов романист показал фигуру «будущего деятеля» в лице разночинца Басистова, хотя в первом своем романе он «едва назначил его контуры». В эпилоге «Дворянского гнезда» Федор Лаврецкий, сходя со сцены, пушкинскими словами приветствует будущее в лице молодого поколения Калитиных и их юных друзей. В «Накануне», нарисовав во весь рост энергичную фигуру болгарского революционера Инсарова, на вопрос Шубина: «Когда же наша придет пора? Когда у нас народятся люди?» — автор, устами Увара Ивановича, уверенно ответил: «Дай срок... будут». Базарова Тургенев сам называл «провозвестником», «фигурой, стоящей в преддверии будущего». В приведенном выше письме к Кавелину автор «Нови» объявил «крупным типом» «будущего народного революционера» не народника и не культуртрегера Соломина, а сознательного фабричного рабочего Павла, назвав его «центральной фигурой нового романа».

Историческое чутье «предсознанного будущего» не изменило Тургеневу и в этой его догадке. Прошло 30 лет с тех пор, как были сказаны вещие тургеневские слова, и другой русский писатель — А. М. Горький действительно сделал фигуру фабричного рабочего Павла «центральной фигурой нового романа» — пролетарского социалистического романа XX века.

«ОБРЫВ»

1

«Обрыв», задуманный в конце 40-х годов, органически связан с предшествующими частями гончаровской «трилогии», особенно с романом «Обломов». Гончаров усматривал черты обломовщины не только в бытии помещика Ильи Ильича, но и в других сферах жизни. В романе «Обрыв» он показал ту же обломовщину, но более утонченную, в столичных аристократических кругах, в особенности в артистической натуре Райского. Учитель Козлов, товарищ Райского, олицетворяет судьбу науки в обломовском обществе, глубоко равнодушном к ней. И Малиновка, имение Бережковой, должно было явиться той же Обломовкой, но в другую эпоху жизни, в момент наступления кризиса, пробуждения. Вместе с тем «Обрыв» связан и с «Обыкновенной историей». Борис Райский не только, как говорил Гончаров, сын Ильи Обломова, он находится в не менее тесном родстве и с романтиком Александром Адуевым.

Исследователи Гончарова установили, что в статье В. Г. Белинского «Взгляд на русскую литературу 1847 года» высказаны идеи, которые романист развивал не только в «Обыкновенной истории» (о характере романтика) и в «Обломове» (возможное опошление романтика), но и в «Обрыве». Великий критик с огромной пронизательностью обрисовал в своем обзоре психологический тип художника-романтика и дилетанта, который был позже изображен Гончаровым в Борисе Райском.

Им присуща «нервическая чувствительность», они «богато одарены от природы душевными способностями», «много понимают, но ни один не способен что-нибудь делать» — так характеризует Белинский художников-романтиков. Продолжая эту характеристику художника-романтика, критик пишет: «Он немножко музыкант, немножко живописец, немножко

поэт, даже при нужде немножко критик и литератор, но все эти таланты у него таковы, что он не может ими приобрести не только славы или известности, но даже вырабатывать посредственное содержание». Художники-романтики, говорит Белинский, «обнаруживают тонкое понимание неопределенных ощущений и чувств, любят следить за ними, наблюдать их»; из «всех умственных способностей в них сильно развиваются воображение и фантазия, но не та фантазия, посредством которой поэт творит, а та фантазия, которая заставляет человека наслаждение мечтами о благах жизни предпочитать наслаждению действительными благами жизни»; «от природы они очень добры, симпатичны, способны к великодушным движениям»; «фантазия в них преобладает над рассудком и сердцем»; «сердце их... скоро скудеет любовью, и они делаются ужасными эгоистами и деспотами»; «они были захвалены с ранних лет и сами о себе возымели высокое понятие»; «легкие и мало заслуженные блестящие успехи усиливают у них самолюбие до невероятной степени»; но это самолюбие «в них бывает всегда так замаскировано, что они добросовестно не подозревают его в себе»; «они долго бывают помешаны на трех заветных идеях: это — слава, дружба и любовь».⁵⁵

В этих проницательных характеристиках предвосхищена целая программа возможного поэтического воплощения образа художника-романтика и дилетанта. Белинский воспроизвел определенный психологический тип. Он дал не отдельные, разрозненные черты романтика-дилетанта, а целую их систему, законченно рисуящую психологический тип в его индивидуальном выражении. Критик поставил этот тип в характерные для него ситуации, как бы предвосхищая или подсказывая сюжет возможного романа о художнике-романтике.

Первоначально Гончаров думал посвятить свой роман исключительно раскрытию своеобразия артистической природы и предполагал назвать его «Художник» (или: «Райский», «Художник Райский»).

Однако было бы ошибочным полагать, что образ Бориса Райского возник лишь под влиянием статьи В. Г. Белинского. Факты говорят о том, что замысел романа о художнике-дилетанте сложился на основе широких жизненных наблюдений. Романист указывал на его конкретные прототипы. В одном из писем к Е. П. Майковой писатель так комментирует образ Райского: «В Райском угнездились многие мои сверстники (вроде, например, В. П. Боткина, самого Т.)». Некоторые исследователи считают, что Гончаров, указывая на «Т.», имел в виду Ф. Тютчева. Но следует предположить, что речь здесь должна идти об И. С. Тургеневе.⁵⁶ Очевидно это так и было, если принять во внимание характер отношений Гончарова и Тургенева. Но автор «Обрыва» говорит в статье «Лучше поздно, чем никогда» о жизненной основе образа Райского и в более широком плане. «В Райского входили, — пишет он, — сначала бессознательно для меня самого, и многие типические черты моих знакомых и товарищей». Образом Райского автор указал на судьбу искусства, попавшего в руки дилетанта и барина. В качестве примеров дилетантского отношения к искусству Гончаров называет графа Виельгорского, от которого в музыке ждали чего-то серьезного, а он сочинил «один хорошенький романс». Вспоминает романист и Тютчева, обладающего необыкновенной силой лирического пафоса, но написавшего «всего десятка два прекрасных стихотворений». Говорит Гончаров и о князе Одоевском, человеке

⁵⁵ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 332, 333.

⁵⁶ См.: Н. И. Прудков, В. П. Боткин и литературно-общественное движение 40—60-х годов XIX столетия. «Ученые записки Грозненского гос. педагогического института», № 3, 1947, стр. 115.

с многосторонним образованием, по создавшим несколько «легких рассказов».⁵⁷

Итак, несомненна широкая жизненная основа образа Бориса Райского. Гончаров признавался также и в том, что в образе художника он запечатлел свои собственные черты. Следует иметь в виду, что приведенная выше характеристика Белинским художника-романтика и дилетанта основывалась не только на личных наблюдениях критика, но прежде всего на анализе психологии литературного героя Александра Адуева. Следовательно, романист независимо от Белинского и раньше его (в романе «Обыкновенная история») проник в тайну натуры художника-романтика. И очень важно отметить объективное совпадение взглядов писателя и критика. Можно с уверенностью сказать, что, обратившись к созданию романа о художнике в 1849 году, Гончаров вновь вернулся к образу Александра Адуева и к статье Белинского о нем. Но указанное совпадение взглядов Белинского и Гончарова не было абсолютным уже в эпоху «Обыкновенной истории». Тем более оно было относительным в эпоху создания «Обрыва», замысел которого хотя и возник в 40-е годы (образ Райского, в частности, явился в сознании романиста в 1849 году), но осуществлялся значительно позже, в разгар общественной и идеологической борьбы 60-х годов.

К концу 1861 года И. А. Гончаров закончил вчерне первые три части «Обрыва». Затем наступил период выработки новой программы романа, осмысление заново драмы Веры. К сентябрю 1867 года весь роман был закончен в черновой редакции, а в апреле 1869 года он был завершён окончательно и появился в том же году на страницах «Вестника Европы» (№№ 1—5). В 1870 году «Обрыв» вышел отдельным изданием с предисловием Стасюлевича.

Творческая история «Обрыва», воссозданная Н. К. Пиксановым и А. Г. Цейтлинным, а в последнее время О. Чеменой, убеждает, что идейно-художественная концепция романа менялась в ходе длительной и крайне мучительной для автора работы над ним именно под влиянием принципиальных сдвигов в общественной и идеологической жизни России начала 60-х годов. К этому моменту вполне определилась общественная позиция Гончарова,⁵⁸ сформировался его нравственно-эстетический идеал. То и другое не было лишено глубоких и острых противоречий. Демократизм, гуманистический пафос видны и в романе «Обрыв». Иначе невозможно было бы создать замечательный образ Веры, критически изобразить всероссийский застой, развенчать провинциальный консерватизм, показать барскую природу дилетантски-артистической натуры Райского, бесплодность его метаний, легковесность его либеральной фразы, выразить глубокую симпатию к рядовым разношнцам-труженикам, подметить много верных черт крепостного быта, сформулировать, наконец, реалистическую программу романтического искусства. Но если роман брать как нечто единое, видеть в нем целостную картину всего процесса жизни, то становится очевидным, что идеалы автора, оценка изображенной им в пятой части романа драмы Веры оказались ограниченными и противоречивыми.

Известно, что общественная позиция Гончарова 60-х годов отличалась политической умеренностью, ограниченным буржуазным либерализмом, в ней обнаружилась консервативная тенденция. Опубликованный им ро-

⁵⁷ И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. VIII, Гослитиздат, М., 1955, стр. 84 (см. также в статье «Намерения, задачи и идеи романа „Обрыв“» на стр. 215). Все последующие ссылки на это издание (тт. I—VIII, 1952—1955) даются в тексте (том и страница).

⁵⁸ Она получила наиболее отчетливое выражение в известном письме Гончарова к Некрасову от 22 мая 1868 года.

ман «Обрыв» вызвал бурю гнева и протеста в кругах демократической России. Она отвернулась от Гончарова. Вся его творческая деятельность и его личность стали рассматриваться и оцениваться под углом зрения этого романа и даже уже — с точки зрения того, как в романе дан образ нигилиста Марка Волохова. Революционно-демократическая Россия увидела в этом образе злую клевету на русского революционера, жалкую карикатуру на философию и мораль «новых людей», а в его создателе — человека, похоронившего себя навсегда для дела прогресса. Критика демократического лагеря не заметила сильных сторон романа «Обрыв». Все это явилось источником большой драмы в отношениях художника с современной ему действительностью. Но последующий ход русской жизни внес в эти драматические отношения серьезнейшие поправки, отбросив и заставив забыть то, что диктовалось временем, обстоятельствами идейно-общественной борьбы 60-х годов.

Да, автор «Обрыва» находился в значительной зависимости от «философии» уличной толпы, во власти ее примитивных, вульгарных суждений о русском нигилисте. И он, действительно, внес в образ Марка Волохова нечто от представлений этой толпы. Но Гончаров был великим реалистом, правдивым художником, страстным искателем истины. И поэтому в образе Волохова заключалась и известная историческая правда.

Из романа становится ясно, почему страстную в исканиях, пытлившую и пронизательную, самобытную и героическую Веру мог серьезно увлечь Марк Волохов. Это увлечение вполне понятно, оно естественно оправдано. Вера видит односторонность Марка, она не принимает его пренебрежения к человеческому началу в отношениях между людьми, его безусловного отрицания старой правды. Но в идеях Волохова она чувствует и какую-то привлекательную правду, а в личности молодого проповедника — силу. Рисуя Волохова, Гончаров все же невольно передал обаяние сильной, честной, прямой, цельной и смелой личности, личности принципиальной в решении вопросов жизни. Марк в своих отношениях с Верой добивается победы не только над ее сердцем, но и над ее идеями, над ее разумом и совестью. И она со своей стороны не считает себя вправе отдаться любимому человеку без обращения его в свою веру. В этом вопросе оба героя поставлены мудрым романистом очень высоко, и они вполне достойны друг друга. И попробуйте после всего этого поставить рядом с бездомным нигилистом Марком художника-барина Бориса Райского, посмотрите на его отношения с женщиной. Он тоже просветитель женщин, но для себя, а не во имя идей. И соблазнителем в романе оказывается не «ужасный реалист» Волохов, а именно романтик Райский. Последний высказывает очень смелые мысли о крепостном праве и паразитизме аристократов, о деспотизме помещиков и необходимости свободы личности, человеческих отношений. Герой Гончарова независим от дворянских традиций и предрассудков, ему известны идеи социализма и коммунизма. С негодованием он говорит о спящей, косной России, мечтает о ее пробуждении, мечтает посвятить свои силы борьбе за обновление родины. Но в своем высоком полете идей и мечтаний Борис Райский остается тем же дилетантом, каким он был и в искусстве. Его смелое и насмешливое слово никогда не ведет хотя бы к попытке какого-нибудь дела, практического общественного дела. Он весь ушел в «поэзию страстей», над которой смеется Марк Волохов. Гончаров показал, в какое индифферентное, эгоистическое и беспочвенное существо превратился «лишний человек», герой 40-х годов. Автор «Обрыва» более суров, чем Тургенев (в романе «Рудин») и Герцен (в романе «Кто виноват?»), в своем проницательном отношении к дворянскому герою. И здесь он приблизился к той концепции «лишнего человека», которую развивал Добролюбов в статье «Что такое обломовщина?». Неудивительно, что Райский

не может увлечь Веру, не может указать ей на конкретное дело. Симптоматично, что героиня Гончарова (как и Тургенева), одухотворенная поисками новых путей жизни и идеала счастья, тянется к революционеру, у него пытается найти ответы на запросы жизни.

Трагически завершившаяся история любви Веры — знамение времени, а не нелепая драма, как думал Скабичевский. Понятна и внутренняя целомудренность последнего романа Гончарова, неизменно пользующегося, вопреки опасениям Шелгунова, большой и заслуженной популярностью у юной, учащейся молодежи.

Сказанное не должно вести, однако, к игнорированию и глубоких просчетов Гончарова в изображении нового, той молодой России, которая несла действительное отрицание старому миру, обломовщине. Эти просчеты отразились в мировоззрении и в мастерстве писателя. Просчет оказался прежде всего в том, что романист задался целью во что бы то ни стало развенчать все революционно-демократическое движение. И ослепленный своим стремлением, он приписал этому движению такую философию и такую этику, которые не являлись определяющими, ведущими в этом движении. Сложилась тенденциозная, односторонняя характеристика названного движения.

Кроме того, ограниченность Гончарова 60-х годов обнаружилась и в том, что он отказался от «сибирского» варианта своего последнего романа, в котором Вера порывает с родной помещицкой средой и идет в Сибирь за революционером Марком Волоховым. Только в таком смелом сюжете, подсказанном романисту героическим подвигом декабристов, можно было бы воспроизвести подлинную драму героической эпохи 60—70-х годов. Однако Гончаров не пошел по этому пути. Нарушая логику образа, а следовательно, и правду жизни, он заставил Веру отказаться от исканий. По воле автора она изменяет своей гордой независимости и гордой воле, приходит к невозможному для ее натуры добровольному смирению и послушанию, ищет спасение от «обрывов» в лоне «бабушкиной морали». Крушением завершилась и пропаганда «новой веры» Марком Волоховым. Торжествует старая, но вечно живая в своих здоровых началах «бабушкина мораль». Почти апофеозом Тушину звучат заключительные главы романа. И даже беспочвенный романтик и дилетант Райский в последней части романа получает известное оправдание и вырастает в какого-то значительного героя, нужного России.

Но даже и такой насильственный поворот в развитии сюжета, продиктованный общественной позицией автора, отвергающего революционера и противопоставляющего ему опозитизированный и идеализированный союз помещицы Бережковой и помещика-предпринимателя Тушина, не дает оснований для вывода о реакционности романа «Обрыв». В романе этом есть и такой глубинный смысл, который говорит о торжестве реализма, о прогрессивной общественной позиции автора. Совершив в угоду своему идеалу поворот в сюжете, в судьбе Веры, Гончаров как художник пронизательно воздержался от благополучного завершения сюжета. В романе нет того счастливого конца, к которому романисту хотелось бы привести свою Веру, нет спасительного от всяких «обрывов» союза Веры и Тушина. Как бы ломая оптимистическую установку автора, несколько омрачая его идеал, трагически-скорбный образ Веры вносит в роман пессимистический мотив. Свободолюбивый, энергичный и волевой облик Веры, ее критический и насмешливый ум, нравственная бескомпромиссность заставляют не верить (вопреки желанию романиста) в способность к смирению ее гордой воли, ставят под сомнение возможность ее действительно полного счастья с помещиком-предпринимателем Тушиным. Художник-реалист все это почувствовал сердцем. Субъективно ему очень хотелось бы подтолкнуть Веру под венец с Тушиным, но, вер-

ный правде, он мудро воздержался от подобного фальшивого апофеоза семейного счастья. И получилось, что Вере, как и Ольге Ильинской, тоже некуда идти, если она останется в замкнутом кругу того умирающего мира, в который она по воле автора вернулась со дна своего трагического «обрыва».

2

Гончаров, воспроизводя жизнь в мелочных подробностях, мыслил о ней в больших масштабах. По его мнению, в художественных типах выражаются коллективные черты целых слоев или сословий общества. В рисуемых картинах художник воспроизводит черты, образующие господствующий фон жизни, выражающие русскую коренную жизнь. Гончаров говорит и об «общечеловеческих образцах психологических черт и состояний». И самые задачи русского романа он трактует в широком плане. В статье «Намерения, задачи и идеи романа „Обрыв“» он говорит, что роман призван «осветить все глубины жизни, обнажить ее скрытые основы и весь механизм» (VIII, 212). В «Литературном вечере» Гончарова речь идет о романе как «руководствующем кодексе к изучению взаимных отношений, страстей, симпатий и антипатий» (VII, 110). Писатель стремится осознать общий смысл целого, воспроизвести «совершившийся цикл» жизни. Автора «Обломова» следует назвать живописателем целого уклада жизни, порожденных им типов и типических конфликтов. Любопытно, что Гончаров первоначально смотрел на свой роман с точки зрения его общего смысла — произведение было названо им «Обломовщина». Но затем он отказался от этого названия, поняв, что главное в художественном произведении — личная драма Обломова.

Каждый из своих романов он соотносит с целой эпохой и определенным укладом жизни. И, как бы желая еще более подчеркнуть цельность, единство и всеобщность того, что он разделил в трех романах, писатель в своем сознании объединяет их в «трилогию», хотя объективно они и не образуют подобного художественного целого. Но идеологическое единство всей гончаровской «трилогии» бесспорно. Это определяется осознаваемой автором законченностью воспроизведенного в ней типа русской жизни.

Как же представлялось Гончарову целое, как он понимал тот «круг жизни» или «цикл жизни», который должен быть, по его представлению, предметом романа? Он постоянно говорит о совершающейся борьбе нового со старым. И свои романы он посвящает изображению именно этой борьбы. Новое и старое у него имеют очень четкий, обобщающий социально-психологический и философско-нравственный смысл. Старое — патриархальный помещичье-крепостнический уклад жизни, сложившиеся в ее недрах строй психики и формы мышления, быт и философия жизни. Новое — нарождающийся мир деловых людей, активных буржуазных практиков с их новыми представлениями о жизни, об обязанностях людей, их отношениях и т. п. Гончаров-художник мыслит о жизни именно этими противоположными, уже вполне сложившимися образами старого и нового, он собственно не проследживает динамику развития характеров и ситуаций в ходе борьбы нового и старого. Он поворачивает эти характеры и ситуации до бесконечности разными сторонами. Добролюбов отметил эту «изумительную способность» Гончарова «во всякий данный момент остановить летучее явление жизни» и посмотреть на него со всех возможных сторон. Такой принцип изображения движения служил задачам типизации.

Гончаров-художник мыслит о процессах человеческой жизни по аналогии с объективно совершающимся годовым кругооборотом в природе или с более длительными геологическими изменениями. Он уподобляет за-

коны развития и возрасты любви смене времен года. Невозмутимое течение жизни в Обломовке представляется Гончарову покойной рекой. Подводя итоги жизни героев в начале четвертой части «Обломова», автор характеризует их изменившиеся судьбы с помощью образов, почерпнутых из геологической жизни планеты: «Но гора осыпалась понемногу, море отступало от берега или прилиvalo к нему, и Обломов мало-помалу входил в прежнюю нормальную свою жизнь» (IV, 386); «Постепенная осадка или выступление дна морского и осыпка горы совершались над всем и, между прочим, над Анисьей: взаимное влечение Анисьи и хозяйки превратилось в перазрывную связь, в одно существование» (IV, 388).

Разнообразное включение человеческих судеб в общий процесс жизни природы служило средством эпического, объективного воспроизведения действительности, являлось приемом, подчеркивающим органичность (по аналогии с природой) изображаемых романистом характеров и всего процесса жизни.

Гончаров был противником патриархально-крепостнического уклада жизни, он с радостной надеждой изображал рождение нового. Но как он понимал это возникновение и развитие нового? Писатель осознала все это в привычных формах отживающего типа жизни. С ними у творца «Обломова» была кровная, нерасторжимая связь, они характеризовали одну из особенностей его поэтического мирозерцания. Гончаров пропел отходную старому и приветствовал зарю пробуждения, но с каким покоряющим поэтическим обаянием он воспроизвел уходящий тип жизни!

Выработанная Гончаровым романтическая система в своих основах сохранилась и в его последнем романе «Обрыв». Но она подверглась под воздействием нового предмета изображения и новых задач, поставленных романистом, существенным изменениям. В эпоху создания «Обрыва» вполне сложившаяся общественная позиция писателя в существе своем была ограниченной и противоречивой. В обстановке 60-х годов противоречия эти обострились. И это не могло пройти бесследно для романа «Обрыв». Его содержание, конечно, нельзя отождествлять с мировоззрением художника, видеть в нем лишь выражение субъективной позиции Гончарова. Подобное превращение романа в иллюстрацию позиции его автора часто встречалось в антинигилистической беллетристике. Но этого не могло случиться с Гончаровым, необыкновенным художником-реалистом, знатоком жизни, которая властно просилась в его роман, расширяла горизонты писательского видения и порой побеждала предрассудки, заблуждения автора. Однако все более крепнущая идейная тенденция, особенно сильно проявившаяся к концу романа, направлялась социально-идеологической позицией его творца. Последняя увлекла автора на путь, лежащий за пределами возможностей его таланта. Раньше он преимущественно творил как поэт-художник и одерживал блестящие победы, когда живописал человеческие характеры, подобные обломовскому. В «Обрыве» же Гончаров не сумел отказаться от соблазна оставить родной мир поэтических образов и непосредственно включиться в идеологическую борьбу своего времени, дать уроки нравственности своим героям и своим читателям. На этом пути романист, руководствуясь своими ограниченными симпатиями и антипатиями, своими консервативными убеждениями, впал в последних двух частях романа в одностороннее, ложное изображение некоторых сторон жизни и характеров.

Необходимо иметь в виду и еще одно обстоятельство. Оно также осложнило творческую работу Гончарова над романом «Обрыв». Автор его заинтересовался такими сторонами действительности, художественное воспроизведение которых оказалось не в полной мере и не во всем доступно его таланту. Гончаров обратился к изображению энергичных

исканий пробужденного самосознания, драматической борьбы старого с новым. Эпоха пробуждения, ломки и борьбы была полна непрерывного и сложного движения, хаоса и разложения, развития, взлетов и падений, драматических и трагических коллизий. Но в изображении всего этого Гончаров был значительно ограничен возможностями своего таланта, своими эстетическими воззрениями, понятиями о типическом. Писатель великолепно воспроизводил сложившиеся, цельные характеры, устоявшийся, коренной уклад жизни. Поэтому в историю русской и мировой литературы Гончаров вошел прежде всего как гениальный творец Обломова.

В романе «Обрыв» перед автором возникла новая и для его таланта в высшей степени трудная задача. Необходимо было художественно воспроизвести процессы духовного пробуждения и ломки сознания, исканий «новой правды», откликнуться на злобу дня, на актуальные общественные и идейные вопросы, поставленные эпохой 60-х годов. Но для художественного и литературно-критического мышления Гончарова было характерно ощущение и осознание органичности происхождения лиц и явлений изображаемого процесса жизни. Это означало, что романист видел и воспроизводил жизнь как длительный, но неуклонно и в определенных границах развивающийся естественный процесс. В нем нет ничего случайного, лишнего и необъяснимого, все звенья его связаны между собой, поставлены в причинную зависимость друг от друга, подготавливаются предшествующим. С наибольшей силой, полнотой и художественным совершенством эта особенность мышления Гончарова проявилась в изображении человеческих характеров и обстоятельств. У него органически сливаются, составляют нерасторжимое единство все составные компоненты персонажа. Такая же органичность осуществляется и в изображении составных элементов обстоятельств, среды. Наконец, органически раскрыта художником и связь человеческого характера с обстоятельствами. В соответствии с этим сложившимся представлением о жизни и способом ее художественного изображения Гончарову, как автору «Обрыва», необходимо было вполне осознать и признать естественную необходимость, органичность бурных процессов, новых героев и новых идей эпохи пробуждения и ломки. Этому мешали мировоззрение и особенности таланта Гончарова, его художественное мышление и эстетические представления.

В одном из писем к Никитенко автор «Обрыва» провозглашал несовместимость искусства и общественных бурь: «Пиши, — говорят, — когда нельзя писать, когда на носу бури и пожары, от которых искусство робко прячется».⁵⁹ Не исключено, что подобная декларация была вызвана конкретной ситуацией, сложившейся в России 1862 года.⁶⁰ И, конечно, эта обстановка влияла на ход творческой работы над романом «Обрыв», заставляла идейно и художественно переосмысливать давно созревший замысел. И все же Гончаров не отрицал необходимости и возможности художественного изображения жизненных бурь, «геологических катастроф», «порогов». Об этом свидетельствует его роман «Обрыв». Но как автор этого романа понимал ломку жизни и человеческих характеров? Бури и катастрофы в жизни природы, в жизни общества и человека, по его представлению, возникают и исчезают, а жизнь вновь входит в свои законные берега: «Проходили дни, и с ними опять тишина повисла над Малиновкой. Опять жизнь, задержанная катастрофой, как река порогами, прорвалась сквозь преграду и потекла дальше, ровнее» (VI, 347). Пронесшаяся и захватившая всех героев «Обрыва» буря в жизни Веры вос-

⁵⁹ «Русская старина», 1914, № 2, стр. 432—433.

⁶⁰ Письмо к Никитенко датировано 17 июня 1862 года.

принималась Гончаровым не как что-то органически присущее действительности, возникающее из нее, а как нарушение ее обычного хода, как отклонение от устойчивых и коренных ее форм. Катастрофа пронеслась, а жизнь вновь вошла в свои «успокоившиеся формы». Так художник представлял себе круговорот жизни. В нем могут быть бури, после которых обновляются, нравственно совершенствуются люди. Именно такой полный, завершившийся цикл жизни и воспроизводил Гончаров в своих романах. В романе «Обрыв» жизненные бури он перенес в нравственную плоскость и видел в них выражение такой ломки старого, которая не затрагивает коренных, неизменных основ и форм жизни, а лишь совершенствует их, очищает от отжившего и ведет к возникновению нового из лучших материалов прошлого. Тем самым романист стремился убедить в прочности, жизненности и необходимости коренных основ жизни, созданных дворянством. Такого угла зрения не было в романе «Обломов», хотя любовное снисхождение к его герою проявилось и в нем. Это и дает исследователям право говорить о значительных сдвигах в мировоззрении Гончарова эпохи «Обрыва».

Идея незыблемости коренных основ национальной жизни характеризует художественное мышление романиста, его романтическую систему и эстетику, руководит и его мастерством. Предметом романа и должно быть, по его мнению, коренное, устоявшееся, прочно вошедшее в жизнь многих поколений, приобретшее определенность форм своего выражения, вполне развившее все свои свойства и возможности. Устоявшееся и коренное составляют норму жизни, ее идеальное выражение. Писатель резко высказывается против новой литературной школы «крайнего реализма», подчинившей искусство служению «злобе дня». Чутье художника, рассуждает Гончаров, конечно, открывает ему возможность уловить и воспроизвести нарождающееся и дать в общих чертах «намек на мотив, который только начал разыгрываться». Так Тургенев «уловил» тип Базарова. Но это, считает романист, не основная, не коренная задача истинного художника, ее решение не может привести к созданию полноценного, типического, а следовательно, и подлинно художественного образа. Для создания монументального жанра с типическими характерами необходима верность писателя неизменным основам жизни. На этой основе Гончаров и строил свою известную теорию типического.

Восприятие жизни в незыблемых и вполне сложившихся формах как ее идеальной нормы явилось благодатной почвой для широкого проникновения в систему гончаровского романа рационалистической тенденции. Появилась потребность уложить жизнь в какие-то определенные формы, свести многообразные ее проявления к единым коренным началам. Это подсказывало и соответствующую поэтику, в которой большую роль играли применяемые одни и те же способы и приемы изображения жизни, позволяющие воспроизвести в ней постоянное, уложившееся, вошедшее в плоть и в кровь рисуемых героев. Гончаров-художник мыслит и воспроизводит жизнь как многообразную градацию, как последовательные и постепенные переходы от одной формы ее выражения к другой, от низшего к высшему, от примитивного к сложному и т. п. У художника заметно неудержимое желание все изображаемое «раскладывать по полочкам», всему придавать законченную определенность, строго ограничивающую одно явление от другого. Гончаров мыслит о жизни в форме ее сложившихся укладов и типов. Особенно он любит мыслить о жизни в форме контрастов, крайних противоположностей. Уже в его ранних повестях определился этот способ изображения действительности. В «Лихой болести» даны две крайности — зоологизм Тяжеленко и идеализм Зуровых. В «Обыкновенной истории» принцип контраста лежит в основе обрисовки персонажей и композиционного построения всего ро-

мана. В «Обломове» этот принцип не столь наглядно выражен, но и в этом романе, изображающем судьбу двух противоположных героев, он является руководящим. Воспроизведение контрастов дано и в романе «Обрыв».

Гончаров замечает, что изображаемые им контрасты и крайности сходятся. Это как бы вносит некоторые элементы диалектики в его художественное мышление и в способы изображения жизни. Романист улавливает нечто общее между Марком Волоховым и Борисом Райским. В его представлении сходятся Обломов и Штольц. Александр Адуев даже превратился в копию своего антипода. Но и эта диалектика противоположностей идет у Гончарова от рационалистического стремления свести все многообразие жизни к единому, исходному началу. И такое стремление диктовалось пониманием художником «механизма» изображаемой им действительности. Марк Волохов, Борис Райский и Обломов вышли из недр российской Обломовки и поэтому неизбежна их перекличка.

Рационалистична не только гончаровская художественная концепция жизни. И более конкретные способы и приемы изображения у романиста рационалистичны. Разработав определенные приемы изображения, Гончаров делает их универсальными, постоянно действующими, проходящими через весь роман. Тургеневу очень не нравилось, что Толстой намеренно и систематически повторяет в образе княжны Болконской один и тот же штрих — усики на ее верхней губе. Но у Толстого такой прием не был универсальным. Гончаров же в романе «Обыкновенная история» разработал целую систему приемов, с помощью которых он преднамеренно, систематически и несколько однообразно обыграл многочисленные детали с целью раскрытия существа рисуемых характеров и сложившихся ситуаций. Такой поэтике обыгрывания одних и тех же деталей он остался верен и в романе «Обломов», отчасти и в романе «Обрыв». Преднамеренность, рассудочность заметны и в обращении писателя к форме вопросов как повествовательному средству в романе «Обломов». Приемы сведения частного к общему систематически осуществляются романистом по ходу повествования. Столь же обдуманно строятся Гончаровым и композиции его романов. В них художник точно соотносит друг с другом отдельные части, добивается полноты и гармонии, устанавливает закономерно чередующиеся «приливы» и «отливы» в развитии сюжета, сквозные ситуации и т. п. В организме всего романа «Обломов» художник добился закругленности миновавшего цикла жизни: сон — пробуждение — сон — смерть. И вся архитектоника романа в целом отличается строгой стройностью. Каждый из романов Гончарова открывается прелюдией, мотивы которой проходят через все последующие главы, они перекликаются, а затем сливаются в единый центр, составляющий сердцевину романа.

В работе по упорядочению своей поэтической системы Гончаров руководствовался обязательным для искусства романа «законом симметрии и равновесия масс».⁶¹ Романист достиг значительных результатов, создав одну из классических форм русского социально-психологического реалистического романа. Романы Гончарова отличаются гармоничностью своей структуры, органичностью развития заключенных в них характеров, пластичностью в воспроизведении жизни. Творец «Обломова» — наследник пушкинских гармонических поэтических форм. Его романы дают богатейший материал для выводов о законах и критериях художественности. Однако в гончаровской художественной системе развивалась и другая тенденция. Писатель не только незримо руководствуется «законом симметрии и равновесия масс», но и находит конкретные и нагляд-

⁶¹ См.: Чехов в воспоминаниях современников. Гослитиздат, М., 1954, стр. 560.

ные формы для его выражения в самой ткани своих романов. И это он делает несколько рассудочно.

Вся романическая система Гончарова характеризуется оригинальным слиянием удивительной поэтичности в пластическом воспроизведении художником характеров и ситуаций с рационалистичностью в способах, приемах и формах их изображения и оценок. Создается впечатление, что он творил по вдохновению, но «укладывал» результаты своих вдохновений в рационалистические поэтические формы.

3

Охарактеризованные выше особенности художественного мышления, таланта и эстетических представлений Гончарова стесняли его в овладении «переворотившейся и укладывающейся» пореформенной действительностью. Так возникло известное противоречие между возможностями художника и тем предметом изображения, который перед ним возник в последнем его романе. Это противоречие поставило Гончарова в крайне тяжелое положение. Работа над «Обрывом» шла очень медленно (она длилась двадцать лет!), автора охватывало отчаяние, желание прекратить ее. Указанное противоречие повлекло за собой всякого рода отступления и новшества в гончаровском типе романа. В связи с «Обрывом» следует говорить о новых тенденциях в художественной системе автора этого романа.

Конечно, и в «Обрыве» решительно во всем видна огромная сила Гончарова как художника, обладающего артистическим талантом в пластическом живописании характеров, обстановки, жизненных укладов. Но теперь реализм писателя ослабляется к концу романа обнаженной идейной тенденцией, властно диктующей судьбы героев. И так как эта субъективная тенденция была ограниченной, вступала в противоречие с поступательным ходом развития жизни, то вполне естественно, что она в какой-то мере мешала художественному чутью романиста и отрицательно влияла на всю поэтическую систему нового романа.

«Обрыв» уже нельзя назвать строго органическим романом. В четвертой и особенно в пятой частях романа заметен произвол (в угоду тенденции) романиста в обращении с судьбами героев. Изображенная в этих частях романа жизнь вступает в противоречие с тем, как она воспроизведена в предшествующих главах, в которых писатель высоко поднялся в своем понимании живых потребностей и стремлений, выраженных в образе Веры.

В «Обрыве» воспроизводится дореформенная жизнь. Но художник осовременивает ее. Нигилист Марк, содержание его дискуссий с Верой, многое в убеждениях самой Веры, возникшая между этими героями ситуация — все это взято из эпохи 60-х годов. Такое слияние дореформенной жизни с новым временем не получилось органическим. Оно было продиктовано желанием автора откликнуться на современность, включиться в идеологическую борьбу ее основных общественных сил. Поэтому нет целостности и в образе Марка Волохова. В нем произвольно соединены автором как бы два лица. Они не слились вполне, органически. Волохов высказывает и популяризирует новые идеи о любви и браке, о религии. Но в его облике и поведении, в образе жизни и привычках многое сохранилось от раннего замысла автора. Гончаров первоначально думал изобразить либерала, который за грубость, неповиновение начальству, за фрондерство был удален со службы (или исключен из школы), сослан под надзор полиции. Привнесение сильного нигилистического оттенка в образ неблагонадежного либерала старого времени лишило Марка Волохова внутреннего единства. И это объясняется не только за-

тянувшейся творческой историей романа, но и тенденцией автора, его плохим знанием и пониманием «новых людей», отрицательным отношением к их «философии жизни». Поэтому он и решился на соединение озорного фрондера-либерала с нигилистом. На эту «несуразность» образа Марка Волохова справедливо обратил внимание Н. Щедрин в статье «Уличная философия».⁶²

Внутренняя целостность и единство нарушаются и в других персонажах романа. Про них не скажешь, что они всегда и во всех обстоятельствах жизни верны себе. Посмотрите, как меняются по воле автора облик старой Бережковой и отношение к ней Бориса Райского на протяжении всего романа! Помещица-крепостница, провинциальная барыня вырастает в величественную и мудрую, прекрасную и глубокую натуру, в лицо трагическое и символическое. Гончаров постепенно, но настойчиво смягчает изображение крепостнического хозяйства Бережковой уже в черновых вариантах романа. В окончательном тексте романа он в ходе развития сюжета сводит на нет полемику Райского с бабушкой. С наибольшей силой и наглядностью отсутствие верности собственной натуре обнаружилось в последних главах романа и в образе Веры.

Очевидны некая умозрительность, художественное несовершенство образа Тушина. В изображении его повторилось то же самое, что случилось при создании образа Штольца. С точки зрения социальной он, как и Андрей Штольц, конечно, взят из жизни и в общественном смысле типичен. Но для художественной типизации этого слишком мало. Необходимо, чтобы типические социальные черты в своей конкретной совокупности и повседневном выражении составили живую, оригинальную личность, характер. Без такой индивидуализации характер человека в искусстве лишается художественного полнокровия. Так и случилось с Тушиным. Во всем его опоэтизированном и идеализированном облике видна тенденция автора, его, так сказать, направляющая рука, а не художественная правда.

Весь говорит о том, что «Обрыв» внес в гончаровский тип романа значительные изменения. И в этих изменениях были не только просчеты и противоречия, в которых сказалась известная ограниченность точки зрения романиста на жизнь. В «Обрыве» видно и развитие гончаровского типа романа. Последний роман Гончарова также относится к числу выдающихся произведений русской литературы.

Уже В. Г. Белинский обратил внимание на то, что талант Гончарова проявляется с наибольшей силой и оригинальностью в изображении любви. Великий критик находил общественно-нравственное содержание в любовных увлечениях героя «Обыкновенной истории». Они характеризовали его в качестве определенного общественного типа, служили «вехами» в истории его иллюзий, разочарований и отрезвления. Автор пошел по этому же пути и в романе «Обломов». В нем любовь приобрела, как и в «Обыкновенной истории», глубокое общественно-нравственное содержание, вела к уяснению смысла, сущности обломовского типа жизни. Изображение любви в романах «Обыкновенная история» и «Обломов» позволило художнику решать возникшие перед ним в то время задачи художественного исследования адуевщины и обломовщины. Необыкновенный талант в изображении любви позволил художнику проникнуть в существенные вопросы жизни своего времени. В романе «Обрыв» Гончаров, оставаясь верным своему таланту, также обратился к изображению разнообразных типов любовной страсти. Об этом он говорит в статье «Намерения, задачи и идеи романа „Обрыв“». «Вообще меня, — при-

⁶² Н. Щедрин (М. В. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. VIII, 1937, стр. 122 и сл.

знается автор, — всюду поражал процесс разнообразного проявления страсти, то есть любви, который, что бы ни говорили, имеет громадное влияние на судьбу — и людей, и людских дел. Я наблюдал игру этой страсти всюду, где видел ее признаки, и всегда порывался изобразить их, может быть, потому, что игра страстей дает художнику богатый материал живых эффектов, драматических положений и сообщает больше жизни его созданиям» (VIII, 208—209).

Далее Гончаров характеризует разные типы страсти, которые он воспроизвел в романе «Обрыв». Его особенно увлекла задача изображения страсти в чистой, своевольной и гордой натуре Веры, ее борьбы со страстью. Честную женскую любовь Веры художник характеризует как серьезное и пылкое чувство, которое «по несчастным обстоятельствам» обратилось в «гибельную страсть». От страсти Веры писатель невольно перешел и к другим образам. «Явилась страсть Райского к Вере, особый вид страсти, свойственный его характеру, потом страсть Тушина к ней же, глубокая, разумно человеческая, основанная на сознании и убеждении в нравственных совершенствах Веры; далее бессознательная, почти слепая страсть учителя Козлова к своей неверной жене; наконец, дикая, животная, но упорная и сосредоточенная страсть простого мужика Савелья к жене его Марине, этой крепостной Мессалине» (VIII, 209). К этим параллелям необходимо добавить и еще одну — любовь в прошлом Бережковой и Ватутина. Изображена в романе и непосредственная любовь Марфиньки и Викентьева. Наконец, в романе показана и Софья Беловодова, воплощающая другую, сравнительно с опасными проявлениями страстей, крайность в жизни. Она не только, как Марфинька, не обнаруживает никаких признаков страсти, в ней вообще спят почти все женские инстинкты.

Характеризуя «практическое» направление своего века, Писемский (а до него и Гоголь) указывал на тех меркантильных «божков» (погоня за карьерой и наживой), которые управляли судьбами людей, их отношениями, их любовью. Гончаров иначе понимает «механизм» современной ему жизни. В ней он видит прежде всего игру любовной страсти, а за этой игрой — характеры, общественный уклад жизни. В «Обыкновенной истории» и в «Обломове» писатель руководствовался принципом: *каковы характеры, такова и любовь*. И это давало ему возможность при изображении разнообразия проявлений чувства любви проникнуть в историю личности, войти в обстоятельства ее формирования, а через все это почувствовать и передать внутреннюю жизнь общества.

В романе «Обрыв» Гончаров не отказался от такого способа изображения жизни, а придал ему новые черты, открыл в нем новые возможности художественного познания. Вместо романа о человеческом характере в его разнообразной обусловленности (таким был «Обломов») явился роман о многочисленных проявлениях любовной страсти. Почему же такое принципиальное значение приобрела проблема любовной страсти в гончаровской концепции характеров и общества? Это было связано с пониманием им «механизма» жизни. Игра страсти, по его мнению, имеет громадное влияние на судьбы людей и их дел. Поэтому в трактовке романиста она приобрела глубокое общественное и психологическое содержание. На этой основе он развенчивает романтическое представление о любви и противопоставляет ему реалистическое ее понимание. Подобный подход к жизни легко улавливается уже в первых прозаических опытах художника, хотя бы в повести «Нимфодора Ивановна», в которой речь идет о двух типах любви (как «легком щекотании» и как «таинственной глубине»). И уже тогда трактовка страсти у Гончарова была направлена против романтического понимания чувства любви. Такая антиромантическая направленность сохранилась и развилась во всех его

романах, особенно же в «Обрыве» (образ Бориса Райского). Необходимо иметь в виду и еще одно очень важное обстоятельство. В анализ любви Гончаров привнес и антинигилистический смысл. Автор избрал для изображения «новых людей» любовную ситуацию и сосредоточил спор и разлад Марка и Веры на «пункте счастья».

В «Обрыве» тот или другой тип любви не обязательно соотносится с тем или другим характером человека, объясняется им и сам объясняет его. Райский, как говорит Гончаров, был захвачен особым видом страсти к Вере. Он любил ее «только фантазией и в своей фантазии» (VIII, 214). И это великолепно раскрывало весь его характер, наделенный избытком праздной фантазии. В других случаях нет подобного прикрепления образа страсти к соответствующему характеру, к истории личности, что было связано с изменившимися задачами романиста. Конечно, и страсть Веры связана с ее характером. Об этом писатель не забывает и в других случаях, но он не ограничивает изображение страсти пределами лишь характера, а ищет в ней выражение духа времени, исканий, борьбы, уровня развития общества, мирозерцания, положения человека в обществе.

Теперь главное у Гончарова не столько создание общественных типов (от этого он полностью не отказывается и в «Обрыве»), сколько изображение жизни русского общества в момент кризиса устоявшихся его форм, пробуждения, борьбы нового со старым. И симптомы всего этого пронизательный художник находит в разнообразных проявлениях любовной страсти. Окончательное падение Марины, дикая страсть ее мужа Савелья явились следствием крепостного права, которое служило благоприятной почвой для всякого обезображивания человека. Для Марины и Савелья характерно полное отсутствие, как говорит романист, «всякого человеческого осмысления» своих поступков.

Другие источники безобразной страсти у Ульяны Андреевны, жены Козлова. В «Обрыве» довольно подробно рассказана история ее беспорядочной, легкомысленной жизни. И в этом автор нашел ключ к объяснению возможного извращения чувства. Превращению этой заложенной дурным воспитанием возможности в действительность способствовала семейная жизнь Ульяны Андреевны, вся обстановка этой жизни. Бессознательная страсть Козлова к жене не давала материала для жизни ее ума и сердца, не развивала их, не наполняла человеческим содержанием семейные отношения. Такое слепое влечение, не замечающее даже своего предмета, вполне гармонизировало со всем характером Козлова, оторванного от окружающей действительности, погруженного в изучение по книгам чужой и далекой жизни.

«Грех» бабушки, ставшей в юности жертвой страсти, совершается в результате чинимых ее любви препятствий. Трагически, «обрывом» кончается и любовь Веры к Марку Волохову. Во всем обширном романе Гончарова нет страсти, которая привела бы к счастью, к выражению полноты жизни. В чем причина такого рокового исхода? В объяснении его можно, конечно, сослаться на отрицательное отношение романиста к любви как страсти. Его положительный герой Штольц был врагом поэзии страстей. Противником ее зарекомендовал себя и Петр Адуев. В чувстве Тушина к Вере торжествуют разум и воля. Напротив, разнообразное проявление страсти у Райского, Веры, Козлова, Марины, как и у поклонника «колоссальной страсти» Александра Адуева, изображено Гончаровым в качестве болезни, имеющей часто роковой, трагический исход. Однако нет оснований к обвинению Гончарова в филистерском благоразумии. Он знает, что любви без страсти быть не может. Романист холоден в изображении женщины-статуи Софьи Беловодовой. Правда, он поэтизирует естественную любовь Марфиньки и Викентьева, но и эта любовь не его идеал. Гончаров

не противник страсти в любви, но он защищает человеческое содержание в ней. Если же ее человеческое содержание встречает на своем пути препятствия, обезображено обстоятельствами жизни, насильно ими заглушено, то в этом вина прежде всего общества, а не природы человека. Изображая роковой, трагический исход страсти, всевозможные искажения ее человеческой природы, романист говорит о ненормально живущем обществе, о господстве в нем уродливых предрассудков, о первых признаках пробуждения его самосознания, о начавшемся процессе распада отживающих представлений и отношений, о поисках новых критериев морали. Ранее Гончаров утверждал: *каковы характеры, такова и любовь*. Теперь он расширил эту формулу и сказал: *каково общество, такова и любовь*.

В «Обрыве» изменился не только общий характер гончаровского романа. В нем появилось новое и в конкретных приемах, и в способах изображения жизни. В «Обрыве» отсутствует поэтика «мелочного» воспроизведения характеров в их слиянии с домашней обстановкой, с породившей их средой. «Обыкновенная история» и «Обломов» отличались резко выраженной и последовательно осуществляемой централизацией. Романист давал историю жизни, духовного развития главных героев, она являлась основой сюжета всего произведения. В соответствии с этим в «Обыкновенной истории» и «Обломове» большое значение приобрела экспозиция, изображающая социальную среду, в которой сложились характеры младшего Адуева и Обломова. В «Обрыве» нет подобной централизации, отсутствует в нем и экспозиция, знакомящая читателя с условиями формирования героев. Характерно, что в процессе работы над романом Гончаров свел до минимума предшествующую изображаемым событиям историю жизни Райского, воспроизведение породившей его среды.

В последнем романе Гончарова имеется несколько главных, центральных героев: Райский, Вера, Бережкова и Тупин. Большой захват жизни отражен и в сюжете. Сюжет «Обыкновенной истории» как бы вытянут в одну ниточку. Следует говорить о художественном схематизме этого романа. В нем заключен один конфликт и развивается одна интрига. В «Обломове» Гончаров пошел еще дальше в освобождении русского романа от сложного и динамического сюжета, занимательной фабулы — он как бы остановил движение жизни. «Обрыв» же не монографический, а многосюжетный роман, включающий ряд самостоятельных, центральных и второстепенных историй. В нем даны запутанные, многообразные перипетии, занимательные и эффектные ситуации, крайне изменчивые характеры, бурно развивающийся (в конце романа) сюжет.

Многосюжетность «Обрыва», необходимая для широкого захвата жизни, не нарушает единства романа. В каждом из сюжетов речь идет об истории того или другого типа любви. Совокупность же этих историй дает как бы исчерпывающую картину «параллелей страстей». И здесь проявляется рационалистическая и дидактическая тенденция. Приводя эти параллели, художник заставляет сравнивать и выбирать, он как бы подсказывает одно, нормальное, и остерегает от другого, опасного или губительного. Структуру своего романа, вобравшую «параллели страстей», Гончаров, конечно, создавал не как геометрический чертеж. Но поэтика всех трех его романов убеждает, что в природе таланта их автора лежала сильная склонность к той «вдохновенной геометрии», о которой справедливо говорят некоторые пушкинисты, характеризуя принципы пушкинской композиции. Эта особенность поэтики Гончарова коренилась в характере его художественного мышления, сложившегося в процессе осознания и воспроизведения дореформенной действительности. Последняя обладала таким соотношением своих элементов, которое могло питать гончаровский «художественный догматизм». Названной склонности Гончаров остался верен и в романе «Обрыв». В нарисованной им картине жизни явились параллели

различных типов любви, строгая градация их содержания и форм проявления.

Борьба за Веру, развернувшаяся между героями романа, и связанная с нею, вытекающая из нее внутренняя борьба, совершающаяся в нравственном мире Веры, трагический исход всего этого как преддверие избавления от «обрыва» и обновления для иной жизни — такова сердцевина всего романа. В нее-то и стягиваются все многочисленные сюжетные линии «Обрыва». Вместо централизации структуры романа вокруг типического характера возникла централизация вокруг типического конфликта. Главная задача Гончарова заключалась в том, чтобы поставить своих многочисленных и разнообразных героев в обстановку единого и многостороннего конфликта, отражающего борьбу нового со старым. Романист был чуток к этой борьбе и открывал ее проявления в самых интимных сторонах человеческой жизни. Он подчеркивал, что в нарисованном им конфликте его в конечном счете интересовали не индивидуальные судьбы конкретных личностей, а выраженная в них борьба старой и новой жизни. «Пала, — говорит он, — не Вера, не личность, пала русская девушка, русская женщина, — жертвой в борьбе старой жизни с новой» (VIII, 96).

В романе «Обрыв» возникли и другие изменения в его поэтике. Смещение произошло в художественной символике романиста. Обломовщина явилась символическим обозначением определенного общественного уклада жизни и выросших на нем строя психики и особенностей поведения. Образ «обрыва» в последнем романе также имеет общее значение и постоянно, как и слово «обломовщина», обыгрывается художником при изображении самых различных ситуаций. Но образ «обрыва» в концепции всего романа — это не художественный символ широкого общественного уклада жизни, не средство типизации характеров и обстоятельств, а аллегория «новой лжи», нравственного падения, «греха», отступления от «правды». Совершенно очевидно, что такой аспект в художественном обобщении вел к дидактизму (аллегория присуща дидактическому жанрам), к усилению моралистической тенденции. Некоторые персонажи «Обрыва» превратились в дидактические символы, явились олицетворением «новой правды» (Тушин), России (бабушка), «новой лжи» (Волохов) и т. д. И самый конфликт между двумя «правдами», его исход приобрели резко выраженный дидактический характер.

Гончаров всегда стремился предохранить себя от дидактизма и рассудочности. Он великолепно отдавал себе отчет в поджидающей его опасности, таящейся в самом существовании всей его общественной и творческой позиции. Романист декларировал необходимость спокойного и беспристрастного отношения истинного художника к своему предмету изображения. Только такое отношение позволяет писателю приблизиться к истине жизни. Созданные Гончаровым объективные формы художественного воспроизведения жизни сыграли выдающуюся роль в борьбе и с романтической поэтикой, и с дидактической литературой, проникнутых субъективизмом, произвольным обращением с предметом изображения. Гончаров скептически оценивал писателей с субъективным складом таланта и противопоставлял им художников, талант которых отличается эпическим беспристрастием. Однако — и так часто бывает — художник «ушибся» об то самое, что он так желал избежать и против чего так решительно выступал. Дидактическая нота сильно прозвучала в его последнем романе. И это было вызвано сдвигом (назовем его «поправлением») в понимании романистом положительных начал жизни.

Талант Гончарова особенно расцветал в тех случаях, когда он всецело отдавался непосредственному творчеству, когда он находился полностью под властью главной своей потребности — рисовать характеры и наслаждаться своей способностью их рисовать. Они же говорили сами за

себя. В «Обрыве» же между автором и действительностью встал художник-романтик Борис Павлович Райский. Ему романист передал функции наблюдателя и судьи жизни, свое понимание событий и лиц. Это как бы ограничило Гончарова в правах непосредственного общения с действительностью и непосредственного творчества.

Чем же объясняется такая принципиальная роль романтика Райского в отношении реалиста Гончарова с изображаемой им действительностью? Посредничество Райского между романистом и жизнью необходимо было для осуществления одного из основных эстетических принципов Гончарова. Автор «Обрыва» считал, что подлинный художник не прямо списывает жизнь общества и природы, а как бы видит их через свою фантазию. Свою фантазию Гончаров и объективировал в образе такого героя, которому она была особенно свойственна. С помощью фантазии Райского романист стремился лучше приблизиться к сущности действительности (а заодно и к образу самого Райского), освободиться от непосредственной связи с нею. Художник Райский необходим был Гончарову и для выражения своих эстетических идей, особенно своих взглядов на роман. Более того, процесс работы Райского над романом, его поиски формы и предмета романа во многом отражают манеру, искания Гончарова-романиста. «Обрыв» во многом явился ответом на вопросы о том, что такое роман, искусство, каков творческий процесс у художника, в каких отношениях с жизнью он должен находиться, какая жизнь «просится» в роман, в живопись, в скульптуру, в музыку. И все это высказано с помощью Райского, показано в его размышлениях об искусстве, в его творческой работе. Следовательно, Борис Райский — очень близкое романисту лицо. Но Гончаров полностью не передает ему своих функций. В романе есть и наблюдатель жизни, художник-артист Райский, и трезвый реалист Гончаров. Точка зрения последнего на жизнь и людей, на творчество и страсть не только сливается с восприятием Бориса Райского, но и отлична от него, самостоятельна. Не отказывается романист и от своего суда над Райским, от проницательности над его идеалистическими представлениями о жизни, творчестве и страсти. Так возникло «два потока» в течении повествования. Они то сливаются, то расходятся, споря. Реальная жизнь развивается сама по себе, по своим не фантастическим, а действительным законам страсти, и в то же время она отражается в представлениях и поступках Райского. Без изображения этого невозможно было показать художника Райского в жизни и в искусстве. И именно такого художника, у которого фантазия и анализ не в ладу, который живет и любит фантазией.

Из сказанного видно, что Гончаров полностью не отказался от своего первоначального замысла написать роман о художнике. Многие остались от этого замысла в окончательном тексте «Обрыва», но слилось с другими, ставшими для романиста более актуальными вопросами.

4

После «Обрыва» Гончаров не возвращался к жанру романа, хотя в его воображении и рисовался новый, четвертый роман, захватывающий современную ему «укладывающуюся» действительность. Но роман так и не был создан. Препятствием к этому было не только непонимание романистом новейших типов русской жизни или то, что он исчерпал свою эпоху в той форме романа, которая была подсказана автору характерным для этой эпохи укладом жизни. С новыми типами романист мог бы познакомиться, а сложившуюся у него форму романа сломать и создать новую, соответствующую новому предмету изображения. Тенденция к этому у него, как было сказано, уже наметилась. Принципы типизации образа Райского глубоко противоположны принципам типизации образа Обломова. В одном

случае типизация улавливала устойчивое, коренное, уходящее глубоко в почву. В другом случае она раскрывала крайне изменчивое и противоречивое, почти неуловимое. Это стремление романиста воспроизвести в качестве типического изменчивое и противоречивое, находящееся в состоянии непрерывного брожения, свидетельствовало о том, что его художественная практика в какой-то мере ломала его эстетические представления о типическом. Следовательно, Гончаров обнаружил способность изменять свою систему, когда этого требовал предмет изображения. И все-таки романа о пореформенной, «переворотившейся» действительности он не написал.

У Гончарова была своя большая духовная, писательская драма, свой «обрыв». С появления образа Марка Волохова началось охлаждение к писателю не только «молодого поколения», но и всего прогрессивного русского общества. Достаточно вспомнить многочисленные и безуспешные попытки автора «Обрыва» объясниться о отвергнувшемся от него обществом, чтобы понять, как были глубоки страдания крупнейшего художника России. И дело не только в Марке Волохове, источнике столкновений Гончарова с современной ему действительностью. Это только эпизод в истории драматических отношений писателя и общества. Вся литературно-общественная позиция и эстетика типического у Гончарова привели его к безысходному конфликту с формирующейся пореформенной действительностью. И этот итоговый конфликт свидетельствовал не только об ограниченности взглядов писателя на жизнь, на типическое в искусстве. Он говорил и о силе художника, о его честности, о верности правде. Да, его испугала революционная Россия! И это явилось одной из причин его разобщения с современностью. Но он, как художник, не воспел и пореформенный буржуазный прогресс, не стал апологетом капиталистической цивилизации. Он готов был даже временами восхищаться Штольцами и Тушиными на заре их деятельности, но удержался от изображения их полного торжества в пореформенное время. Да и в романах своих Гончаров поставил Ольгу и Веру не только выше дворян Обломова и Райского, но и выше буржуазных героев — Штольца и Тушина, что также вело к разрыву художника с капитализирующейся современностью. При такой позиции ему действительно было не ясно, куда же следует вести Ольгу и Веру в условиях пореформенной России. И это тоже заставило художника отказаться от изображения современности. Необходимо вспомнить о самом сокровенном в позиции писателя, когда речь идет о его отношениях с современностью. Поборника и пропагандиста буржуазного прогресса настаивали присущие капиталистам черты — бесчеловечность, утрата высоких духовных стремлений и идеалов, меркантилизм. Гончаров среди русских романистов один из первых разгадал убожество «философии жизни» русского буржуа, мизерность его идеала счастья, трусливость перед большими проблемами бытия, непонимание им подлинных потребностей человеческой личности. И это разгадал художник, который связывал с буржуазным прогрессом судьбы мира и своей родины! Как и во многих других случаях, здесь правда жизни оказалась сильнее надежд писателя. Да, романист понимал, что судьба социально-экономического прогресса находится в руках буржуазии. И это была историческая истина. Ее высказывал и Белинский. Но художник, подобно своему учителю, уловил и нравственную бескрылость Штольца, прозрел в нем человека узких горизонтов, духовно обедненного, способного довольствоваться достигнутым. В мыслях, во всей своей духовной сущности Штолец объективно оказался таким же консервативным, как и сам Обломов. И в этом тоже заключалась правда. Но эта правда служила уже будничному.

Гончаров иногда оглядывался назад, на патриархально-обломовское царство и будто спрашивал: а не здесь ли сохранились цельность челове-

ческой личности, ее достоинство, человечность, любящее сердце, высокие помыслы? Вот почему Гончаров, автор романа-путешествия «Фрегат „Паллада“», любит стройной, трудовой, благообразной, чистой жизнью обитателей Ликейских островов, этого забытого цветущего уголка, где люди живут еще в «золотом веке». Это промелькнувшее чувство симпатии вовсе не означает, что Гончаров хотел бы остановить колесо истории. Нет, он убежден, что буржуазная цивилизация придет и в этот благословенный уголок. Симпатии автора говорят о другом. В них видна прорывающаяся грусть, вызванная тем, что современный ему человек утрачивает человеческое. Этот гуманистический мотив звучит и в романах Гончарова — в горячих тирадах Александра Адуева и Ильи Ильича Обломова об утрате современным им человеком своего высокого предназначения и достоинства. В них, конечно, много смешного, что великолепно понимал автор, он видел, что свой идеал цельного человека его герои черпают в родной им Обломовке. Но заветной мечтой самого романиста все же было гармоническое слияние лучшего из прошлого с лучшим в настоящем — с энергией, исканиями ума, созидательной деятельностью, прогрессом. Таково заветное желание романиста. Оно утопично, ибо подлинными наследниками всего лучшего, что оказалось завоеванным и накопленным в нравственной истории человечества, выступили такие социальные силы, которые были незнакомы Гончарову.

Следовательно, в уходе романиста от современности, в отказе от романтического творчества сказывались не только растерянность перед новым, непонимание этого нового (демократической России), но и все более овладевавшее им равнодушие к складывающемуся буржуазному обществу, к преуспеянию его героев. Поэтому Гончаров, поборник буржуазного прогресса, не написал эпопею буржуазного мира.

Необходимо иметь в виду и еще одно важное обстоятельство — характер художественного мышления Гончарова, особенности его таланта. Подобного рода препятствие на пути сближения романиста с современностью нельзя было устранить, не став художником совсем иного типа. Это вовсе не значит, что оригинальность таланта фатально предопределяет все его возможности. Л. Н. Толстой пореформенных лет очень остро воспринимал современную ему действительность. И под ее воздействием совершился принципиальный перелом не только в его идеологической позиции, но и во всей его художественной системе, в способах и приемах изображения жизни, даже в строе его художественного языка. Так остро воспринимаемая им действительность открыла, пробудила и развила в его таланте новые творческие способности и возможности. То же следует сказать о Достоевском и Глебе Успенском. Этого сказать нельзя о Гончарове. Новый строй русской жизни не захватил его в свой водоворот и не вызвал в нем той глубочайшей ломки, которую пережили прозаики пореформенной эпохи. Талант Гончарова оказался неподатлив на впечатления, возбуждаемые современной ему действительностью. Эстетика и практика романа, художественное мышление и мастерство Гончарова сложились на почве осознания им особенностей дореформенной жизни и задач ее воспроизведения в искусстве. Он пытался, исходя из своего личного опыта, установить некоторые общие законы искусства, перенести результаты своей практики и осознания ее на искусство в целом (теория и практика типического). Но оказалось, что новый, складывающийся тип жизни пришел в резкое столкновение с художественным мышлением Гончарова, с его эстетикой, с его системой романа, с устаревшими приемами изображения действительности. Это обстоятельство и лишило его возможности обратиться к созданию романа о новом.

У Гончарова навсегда сохранилось глубокое убеждение в том, что типизировать средствами искусства можно лишь прошлое или такие явления

и характеры современности, которые тесно связаны с прошлым. Это и привело Гончарова-романиста к безысходному конфликту с формирующейся современностью. В ее осознании он был слаб, ограничен. Но вся система его поэтики, тип его мышления, особенности его таланта, беспомощные перед хаосом складывающейся действительности, приобрели огромную силу проникновения в прошлое, в сложившийся уклад жизни, выявивший все свои возможности. В историю русской литературы Гончаров вошел как выдающийся мастер реалистического общественно-психологического романа. Его великая заслуга состоит в том, что он с исчерпывающей полнотой и с большим мастерством художника-реалиста раскрыл и объяснил читателю сущность патриархально-крепостнической Руси, пропел отходную умирающему миру и тем внес неоценимый вклад в общедемократическую борьбу за свободу народа. В руки революционных поколений России Гончаров дал роман, который явился могучим оружием в борьбе с эксплуататорским строем жизни.



РОМАНЫ ДОСТОЕВСКОГО

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

1

Достоевский выступил как романист в 1840-х годах. Но лишь в 1860-е годы, в условиях пореформенной России, окончательно определились основные черты его писательского дарования.

Пореформенная эпоха принесла с собой «подъем чувства личности» у представителей самых широких слоев населения России.¹ И вместе с тем та же эпоха, эпоха быстрого, усиленного развития капитализма, поставила с особенной остротой вопросы о путях развития освобождающейся личности, о ее взаимоотношениях с другими людьми, с обществом и народом. Эти вопросы, которые в условиях капиталистического развития зачастую стягивались в единый узел неразрешимых, болезненных и острых противоречий, получили ярчайшее художественное отражение в романах Достоевского 60-х и 70-х годов.

Уже в первом своем романе «Бедные люди»² Достоевский затронул тему глубокой противоречивости и сложности сознания «бедных людей». Эта тема, намеченная в первом романе Достоевского, становится в дальнейшем для писателя центральной психологической и художественной проблемой. Что делает героя «Двойника» Голядкина несчастным, жалким, покорным судьбе бедняком и одновременно подлым выскочкой и карьеристом в душе? — спрашивает Достоевский. Каким образом в душе одного и того же человека — и притом часто обиженного судьбой, «бедного», — соединяются самоотвержение и эгоизм, любовь и утонченное своекорыстие, добро и зло?

Жизнь дворянско-буржуазного города деформирует личность человека, отравляет его физически и духовно, извращает его чувства и страсти — таков вывод, к которому приходит Достоевский уже в 40-е годы. Душа петербургского чиновника, молодого человека или молодой девушки из мещанских кругов — это душа капризная, неустойчивая, лишенная внутреннего равновесия, постоянно колеблемая то в одну, то в другую сторону. Человек в Петербурге рано становится одиноком, рано начинает задумываться о жизни и вместе с тем часто погружается в болезненные мечты, в которых с возвышенной романтикой сочетается самая грубая проза — мстительность, жажда власти, непомерная гордость, презрение к другим. В ряде повестей и рассказов — от «Хозяйки» до «Неголки Незвановой» — Достоевский, рисуя образы петербургских «мечтателей» и «мечтательниц», тревожно спрашивал о том, как предохранить душу

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 1, стр. 394.

² Путь Достоевского от «Бедных людей» (1846) до «Записок из Мертвого дома» (1860—1862) проанализирован в первом томе «Истории русского романа».

человека от яда, разлитого вокруг него в самой атмосфере города и вызывающего причудливое сочетание в сознании героя возвышенности и эгоизма, добра и зла. Эти искания молодого Достоевского получают свое дальнейшее развитие в пореформенную эпоху — эпоху лихорадочного развития капитализма в России.

Писатели, близкие к демократическому (и к революционно-демократическому) направлению, не углублялись в такой степени, как это характерно для Достоевского, в анализ сложных противоречий человеческого сознания и совести, порожденных новой, пореформенной, капиталистической эпохой. Чуткость к душевным противоречиям, которые рождала у бедного чиновника или интеллигентного обитателя «петербургских углов» обстановка капиталистического большого города, позволила Достоевскому-художнику раскрыть важную, лишь в незначительной мере затронутую до него область изображения. И в то же время она поставила великого писателя перед дилеммой, оказавшейся для него до конца не разрешимой. Можно ли объяснить психологическую сложность, раздвоенность сознания и совести современному ему человеку влиянием внешней среды и объективных условий жизни? — таков вопрос, с особой остротой вставший перед Достоевским в 50-е и 60-е годы. Пытаясь решить этот вопрос, писатель зачастую склонялся к неправильному, ошибочному ответу на него. Достоевскому казалось, что противоречия психологии человека его времени не могут быть объяснены передовой материалистической и социалистической мыслью, исходящей из представления об обусловленности психологии воздействием окружающего общества и вообще внешней среды. Этот свой вывод Достоевский многократно формулирует в 60-е и 70-е годы, утверждая, что принцип объяснения психологии человека внешней средой неудовлетворителен, ибо зло таится глубже, чем думают «лекаря-социалисты» (XII, 210),³ его конечный источник находится не в среде, окружающей человека, а в его собственной душе. Поэтому для того, чтобы уничтожить зло, мало изменить существующее общественное устройство: для этого надо прежде всего изменить самого человека, освободить его от внутренней раздвоенности, от свойственного ему от природы эгоистического начала и стихийного влечения к злу.

Отказ от представления об обусловленности психологии человека внешним миром толкал Достоевского на путь ложных, религиозных исканий. Отказ этот вел писателя к ошибочной, метафизической идее извечной двойственности человеческой души. И вместе с тем он неизбежно вносил внутренние противоречия в самый художественный метод Достоевского, заставлял писателя колебаться между реалистическим подходом к анализу психологии общественного человека, рассматриваемой в связи с социальной жизнью, и отвлеченным, вневременным, метафизическим представлением о якобы извечном, внеобщественном происхождении изображаемых психологических противоречий.

И все же отказ Достоевского от представления об обусловленности сознания и воли его героев общественной жизнью никогда не был, да и не мог быть полным. Ибо утверждая, что зло, скрытое в человеческой душе, имеет будто бы абстрактный, отвлеченный, потусторонний характер, Достоевский в то же время остро и отчетливо видел, что зло это теснейшим образом связано со временем и местом, является психологическим порождением души исторически конкретного, «современного»

³ Здесь и в дальнейшем ссылки на сочинения даются в тексте 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; Статья, т. XIII, ГИЗ, М.—Л., 1930.

человека и условий его жизни. И именно эта вторая, глубокая, реалистическая тенденция идей и писательского мастерства Достоевского — анализ сложной психологии «современного» человека, ее исторической обусловленности, ее конкретной, реальной связи с общественной жизнью — в конечном счете торжествует в его романах над абстрактными внеисторическими представлениями о вечной метафизической природе человеческих страданий.

Взгляд на общественную жизнь как на своего рода равнодействующую, определяемую действием двояких — социальных и морально-психологических — сил и законов, обусловил сложную структуру романов Достоевского 60-х годов. Своеобразие ее состоит в том, что непосредственная злободневность, обостренное внимание к центральным вопросам социальной и идеологической жизни русского общества сочетаются в них с пристальным интересом романиста к редким и сложным «фантастическим» характерам, психологическим мотивам, болезням совести, художественное исследование которых гениальный русский писатель-реалист поднял на высоту величайших художественных открытий русской и мировой литературы.⁴

Достоевский сознавал глубокую ненормальность существующего положения вещей, мучительно искал из него выход. Великого писателя не удовлетворяли либеральные надежды на медленный, постепенный прогресс цивилизации и будущее смягчение нравов. И вместе с тем он понимал отвлеченность глубоких (как он хорошо сознавал), но далеких от жизни идеалов социалистов-утопистов 40-х годов, которыми увлекался в молодости. В атмосфере недоверия к обещаниям либеральной и утопическо-социалистической мысли, а часто и в яростной полемике с ними сложился глубокий и требовательный реализм Достоевского, основным содержанием которого сам писатель считал гуманистическое стремление «при полном реализме найти в человеке человека».⁵

Но понимая ограниченность либерально-дворянской идеологии и многие слабые стороны мелкобуржуазного утопического социализма 40-х годов, Достоевский после разгрома петрашевцев отвернулся и от русской революционно-демократической мысли, с которой он в 60-е и 70-е годы ожесточенно полемизирует с реакционных, славянофильско-почвеннических позиций.

Достоевский был свидетелем двух связанных между собою, но при этом глубоко различных, противоположных по своему общественному содержанию процессов. По мере разложения крепостничества и развития буржуазных порядков в России усиливалось брожение народных масс, расширялся круг участников освободительной борьбы против дворянства и буржуазии. В сознании же Достоевского процессы капиталистического развития и рост революционного движения фантастически сливались в единое целое. Протест против тех антиобщественных, бесчеловечных сил капитализма, которые вели к росту нищеты и общественного неблагополучия, к разрушению семьи, к отрыву личности от народа, к ее внутреннему распаду и деградации, в творчестве писателя переплетался поэтому с ожесточенной полемикой, направленной против революционной мысли. И чем резче становился протест Достоевского против капиталистического развития России, тем более резкими и несправедливыми становились зачастую его нападки на взгляды и деятельность предста-

⁴ См. о структуре романов Достоевского и его творческом методе статью Л. Гроссмана «Достоевский-художник» (сб.: «Творчество Ф. М. Достоевского», Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 357—371).

⁵ Ф. М. Достоевский. Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб., 1883, стр. 373 (второй пагинации).

вителей революционного движения, тем более реакционный характер принимала его славянофильская утопия, основанная на идеализации патриархальных устоев и предрассудков народных масс.

2

Еще в 1857 году, до возвращения в Петербург, Достоевский мечтал написать роман «из петербургского быта вроде „Бедных людей“» (Письма, II, 586).⁶ Однако реализовать эту мысль Достоевскому удалось лишь в 1860—1861 годах, в романе «Униженные и оскорбленные». С января по июль 1861 года роман был напечатан в журнале «Время», издававшемся Достоевским совместно с его старшим братом.

«Бедные люди» — небольшой роман, занимающий в жанровом отношении промежуточное место между романом и повестью. Небольшой объем «Бедных людей» был обусловлен и тем, что в центре здесь стояли лишь два главных героя (в то время как другие персонажи играли роль социального фона), и тем, что самые сюжетные коллизии между персонажами и их внутренний мир отличались сравнительной простотой. Все происходящее с Макаром Алексеевичем и Варенькой в «Бедных людях» не включает в себе ничего загадочного, таинственного или необыкновенного: как показывают самим героям их наблюдения над окружающей жизнью, то, что происходит с ними, почти ежедневно совершается на их глазах с другими людьми, имеет характер своего рода *социальной нормы*.

В отличие от этого в «Униженных и оскорбленных» Достоевский, изображая жизнь Петербурга конца 50-х годов, отказывается от фабулы, построенной на относительно простых, несложных (и в этом смысле обыденных) взаимоотношениях между персонажами. И точно так же в качестве главных героев Достоевский выбирает не простые, внутренне устойчивые характеры со сравнительно легко поддающейся анализу внутренней жизнью, а характеры сложные, изломанные, психологически противоречивые, которые сами трагически ощущают эту изломанность.

«Униженные и оскорбленные» написаны от лица писателя-разночинца Ивана Петровича, в форме его предсмертных записок.

Форма записок, которой Достоевский воспользовался в «Униженных и оскорбленных», была не раз уже испробована им в более ранних романах и повестях («Неточка Незванова», «Белые ночи», «Село Степанчиково и его обитатели»). Однако в «Униженных и оскорбленных» характерный для раннего Достоевского образ героя-рассказчика приобрел несколько иное значение.

Отодвигая фигуру рассказчика на второй план, Достоевский отказывается и от того сплетения эпических и лирических форм речи, которое играло столь значительную роль в построении «Белых ночей» и «Неточки Незвановой», где оно было одним из главных конструктивных особенностей всего произведения. Достоевский-романист выдвигает на первое место не столько изображение внутреннего мира героя-рассказчика, сколько наблюдаемый им «калейдоскоп происшествий»⁷ — беспорядочный поток набегающих друг на друга, сталкивающихся между собой событий, общая связь и внутренний смысл которых долгое время ускользают от сознания героя и проясняются для него лишь постепенно, в результате напряженных, мучительных поисков, размышлений и догадок.

⁶ Здесь и в дальнейшем ссылки на письма даются в тексте по изданию: Ф. М. Достоевский. Письма, тт. I—IV. М.—Л., 1928—1959.

⁷ См.: Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. II, ГИХЛ, М., 1935, стр. 372.

Фабула «Униженных и оскорбленных» построена в виде цепи необычных, как бы нарочито парадоксальных по своему характеру происшествий, и каждое из них на время ставит рассказчика (а вместе с ним и читателя) в тупик, нуждается в сложной психологической разгадке, которая становится возможной лишь в результате последующего хода событий. Молодая девушка оставляет беззаветно любящего ее жениха и уходит к другому человеку, который, как она сама хорошо знает, постоянно ее обманывает. «Сиятельный» князь оказывается мерзавцем и уголовным преступником, его законная жена умирает в нищете, и ее хоронят на средства гробовщика. Дочь князя, маленькая Елена, полна недетской злости и отчаянья, она не верит в доброту людей, которые искренне хотят прийти к ней на помощь, так как жизнь рано внушила ей мстительность и недоверие к людям. Отец и дочь Ихменевы, страстно любя друг друга, ведут себя как смертельные враги, так как из ложной гордости боятся сделать первый шаг навстречу друг другу. Сыщик Маслобоев, пьяница и циник, издевающийся над наивной «шиллеровщиной» и называющий всякое прекрасное здором, выступает на деле в роли истинного помощника Ивана Петровича в его хлопотах о благополучии маленькой Нелли, а его сожительница Александра Семеновна оказывается более нравственной, чем дамы «общества», вроде графини, любовницы князя, собирающейся похитить у своей падчерицы миллионы.

Изображая обыденное, Достоевский сознательно выходит за пределы каждодневного, кажущегося «нормальным»: подобно любимым им классикам западноевропейского романа 30—40-х годов — Бальзаку, Гюго, Диккенсу, — он избегает полутеней, охотно пользуется ярким освещением, резкими и сильными красками. Достоевский не останавливается даже там, где стремление показать читателю контрасты добра и зла в ярких, запоминающихся образах приводит его к почти мелодраматическим эффектам, если только эффекты эти, по мнению писателя, не ослабляют, а усиливают впечатление от нарисованной картины.

Достоевского не интересует в «Униженных и оскорбленных» и позднейших романах размеренный и устойчивый быт, уклад которого прочно сложился, сохраняется неподвижным, несмотря на движение истории и смены поколений. В центре внимания романиста находится картина общественной жизни, потрясенной в своих основаниях, вздыбленной и хаотичной, утратившей прочную связь с прошлым и несущейся навстречу неизвестному будущему. Русская общественная жизнь в гоцы, непосредственно предшествовавшие реформе, и в пореформенную эпоху, главным содержанием которой были ломка крепостничества и быстрое, лихорадочное развитие капитализма, давала писателю богатейший материал для создания подобной картины хаотической, «призрачной» действительности, изобилующей внезапными потрясениями, катастрофами, парадоксальными и неожиданными ситуациями.

Подобно Бальзаку, Гюго, Диккенсу, Достоевский-романист изображает не только официальное общество, но и уголовно-преступный мир, показывает нити, связующие их друг с другом в единый, тесный клубок. Столкновение Ивана Петровича со стариком Смитом и его внучкой раскрывает перед героем романа страшные картины голода и нищеты, знакомит с неизвестным ему прежде миром преступления, миром темных страстей и уголовных происшествий. Достоевский вводит читателя в дом притондержательницы Бубновой, знакомит его с развлеченными охотников за живым товаром, с сыщиком Маслобоевым, с сиятельным авантюристом Валковским. Писатель стремится показать, что в современном ему обществе граница между тем, что находится по одну и по другую сторону официальной законности, стерта: преступление является здесь не случайным и редким явлением, не нарушением «нормальных» законов

дворянско-буржуазной общественной жизни, а, наоборот, ее каждодневным, естественным и неизбежным проявлением.

Нервности и напряженности действия соответствует предельная уплотненность событий во времени. Достоевский отказывается от изображения всей последовательной цепи тех происшествий, о которых повествует герой. В первой части романа писатель лишь конспективно излагает биографию Вани, события предшествующей жизни Ихменевых, основные этапы их отношений с князем. После этой экспозиции писатель сразу переходит к изображению того, что явилось результатом, жизненной развязкой событий, упоминавшихся в первой части. Точно так же, рассказав об уходе Наташи от родителей, Иван Петрович после этого опускает рассказ о первых месяцах ее жизни с Алешей, чтобы затем сразу перейти к наиболее драматическим моментам, предшествовавшим их разрыву. Эту особенность композиции «Униженных и оскорбленных», позволяющую Достоевскому выдвинуть на первый план не спокойные и эпические, а наиболее драматические, поворотные моменты в развитии сюжета, тонко охарактеризовал Добролюбов.⁸

Центральной по своему художественному значению образ «Униженных и оскорбленных» — образ Нелли в известной мере подготовлен «Неточкой Незвановой». Но образ этот заставляет вспомнить и другую маленькую Нелли — героиню «Лавки древностей» Диккенса, писателя, которого Достоевский горячо любил и о котором не раз писал с восхищением.⁹

Подобно Достоевскому, Диккенс посвятил многие лучшие страницы своего творчества детям. Образ чистого и богатого душою ребенка, который с ранних лет подвергается в капиталистическом Лондоне лишениям и нищете (или страдает от окружающей его атмосферы душевной черствости и эгоизма), проходит через все творчество Диккенса, начиная с романа «Оливер Твист» (1837—1839) и кончая последними произведениями писателя.

Рисуя в «Униженных и оскорбленных» образ Нелли, Достоевский вступает в своеобразное творческое соревнование с Диккенсом и его предшественником — Гёте.¹⁰ Подобно героине «Лавки древностей» (имя которой она носит), маленькая Елена борется против мрачной ипохондрии своего одинокого и больного дедушки. И в то же время, как и гётевская Миньона, она уже ребенком узнает муки первой любви, ревнует Ивана Петровича к Наташе. Не только преждевременное развитие, но и ранняя смерть роднят Нелли с героинями Гёте и Диккенса. На фоне этой традиции психологическое своеобразие Нелли, сложная диалектика ее внутреннего мира, отличающая ее от детских персонажей Диккенса, обрисованных однолинейно, раскрываются особенно ярко.

В душе Миньоны борются ребенок и женщина. В душе же Елены эта борьба осложнена иными, социальными мотивами: выросшая среди нищеты и рано узнавшая общественную несправедливость, Елена не верит в доброту окружающих людей, подозревает в них скрытое желание ее обмануть, чтобы тем более горько насмеяться над ней, большее обидеть и унижить ее впоследствии. В переживаниях Нелли потенциально заключены почти все основные черты психологии многих позднейших «взрос-

⁸ Там же.

⁹ См. высказывания Достоевского о Диккенсе: XI, 71, 76—78, 309, 311, 316 и др. Ср. статью: Б. Г. Рейзов. К вопросу о влиянии Диккенса на Достоевского. Сб. «Язык и литература», т. 5, Л., 1930, стр. 253—270.

¹⁰ См. о связи образа гётевской Миньоны с героиней «Лавки древностей» в кн.: Т. Сильман. Диккенс. Гослитиздат, М., 1958, стр. 162—168. Об интересе Достоевского к образу Миньоны свидетельствуют черновые наброски к «Идиоту», где это имя носит одна из героинь. О «дедушке» и «внучке» из «Лавки древностей» Достоевский писал в «Дневнике писателя» 1873 года (XI, 77).

ных» женских персонажей Достоевского, в частности героини будущего «Идиота» — Настасьи Филипповны, у которой горячая жажда любви и примирения смешана с глубоким недоверием к людям и к самой себе. И в то же время Нелли не только горда и озлоблена, в ней есть желание трудиться, сознание достоинства трудового человека, соединенное с презрением к богачам и туеядцам, оскорбляющим бедняков, попирающим ногами их человеческую природу. Так поэтический образ девочки-женщины в романе Достоевского, отразившем сложную переломную эпоху русской общественной жизни 60-х годов, получает новое, во многом более глубокое и значительное художественное изображение и истолкование.

Как и ранние повести Достоевского, «Униженные и оскорбленные» проникнуты глубоким чувством возмущения против социальной несправедливости, горячим сочувствием писателя страдающему и униженному человеку. Маленькая Нелли умирает непримиренной, отказываясь простить князю Валковскому — виновнику гибели ее самой и ее матери, страданий Ихменевых и Вани. Глубокое презрение и ненависть к Валковскому испытывают и другие главные персонажи романа.

Но гневно осуждая тех, кто унижает и оскорбляет простого человека, Достоевский не призывает своих героев к активной борьбе с угнетением и несправедливостью, так как не верит в действенность этой борьбы. Отвергая путь революционной борьбы за переустройство жизни, писатель призывает «униженных и оскорбленных» противопоставить своим обидчикам нравственную чистоту, сплоченность, стойкость в страдании и жизненных невзгодах. Этот вывод отчетливо формулирует старик Ихменев после примирения с дочерью: «О! пусть мы униженные, пусть мы оскорбленные, но мы опять вместе и пусть, пусть теперь торжествуют эти гордые и надменные, унизившие и оскорбившие нас!» (III, 278). Нравственная чистота, сознание душевной незапятнанности, умение победить свою ложную гордость, мешающую одному бедняку понять другого и прийти к нему на помощь (в силу подобного чувства оскорбленной гордости Ихменев не хотел простить горячо любимую Наташу), — таковы, с точки зрения Достоевского, те высшие духовные ценности, которые составляют силу и величие простого человека.

Морально-этические выводы, к которым склоняется писатель, были подвергнуты критике Н. А. Добролюбовым. В статье «Забитые люди» (1861), анализируя содержание «Униженных и оскорбленных», Добролюбов выдвинул на первый план гуманизм Достоевского, его горячую защиту человеческого достоинства своих героев и их права на счастье. Сочувствие «забитым людям», «боль о человеке», гуманистическое направление, выражающееся в умении обнаружить в униженном человеке «живую душу», горечь, раздражение и протест против своего униженного положения составляют, как показал критик, великую и сильную сторону творчества Достоевского. Но в повестях и романах Достоевского отражена также слабость «забитых людей», не сознающих, где искать выход «из горького положения загнанных и забитых», — людей, «уничтожающихся» перед силой гнетущих их обстоятельств, которые они «не в состоянии даже обнять своим рассудком». Роман Достоевского и его повести доказывают, писал Добролюбов, что у тех «забитых людей» из «среднего класса», которых преимущественно рисует писатель, нет «достаточной доли инициативы» для самостоятельной борьбы за свое освобождение. Эти люди будут освобождены «не их собственными усилиями, но при помощи характеров, менее подвергшихся тяжести подобного положения, убивающего и гнетущего».¹¹

¹¹ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 367, 371—375, 380—382, 404—405.

Форма «фельетонного романа», или романа-фельетона, к которой сам Достоевский отнес «Униженных и оскорбленных» (XIII, 350), родилась на Западе в 30—40-х годах XIX века под влиянием развития газетной и журнальной прессы. Романами-фельетонами стали называть во Франции, а затем и в других странах романы «с продолжением», печатавшиеся в «подвалах» газет или на страницах журналов (обычно в течение всего года) и переходившие из номера в номер. Поставщиками романов-фельетонов на Западе были зачастую второстепенные буржуазные беллетристы, не ставившие перед собой иной цели, кроме достижения наибольшей напряженности рассказа и внешней занимательности. Но формой романа-фельетона в эпоху Достоевского охотно пользовались и крупнейшие зарубежные писатели-романтики и реалисты, в частности Бальзак, Гюго, Диккенс.

Форма романа-фельетона предъявляла к писателю свои специфические требования. Роман, разделенный на отдельные выпуски, печатавшийся в газете или журнале в течение длительного промежутка времени, писавшийся от срока к сроку, не мог сохранять обдуманность и завершенность, спокойное и медлительное течение действия, характерное для романов XVIII века. Он не мог быть также рассчитанным по своему содержанию и форме на узкий круг избранных ценителей поэзии, как это было нередко в эпоху романтизма. Форма романа-фельетона требовала от автора общедоступности, способности заинтересовать и держать в напряжении широкую, демократическую читательскую аудиторию, создавать сильные и запоминающиеся характеры и ситуации; она вызывала необходимость в быстрой и динамичной фабуле, неожиданных перипетиях и поворотах в развитии сюжета.

Буржуазные историки литературы обычно рассматривают роман-фельетон как единое историческое явление, игнорируя его внутреннюю сложность, отражение в нем различных, а часто и прямо противоположных общественных тенденций.

В действительности история романа-фельетона на Западе и в России 1840—1870-х годов явилась отражением борьбы двух противоположных направлений в развитии общественного содержания и художественной формы романа. Великие зарубежные писатели-романтики, последующие писатели-реалисты XIX века стремились воспользоваться формой романа-фельетона, обращаясь к широкой, демократической читательской аудитории, для обогащения возможностей жанра социального и психологического романа, для изображения тех социальных конфликтов дворянского и буржуазного мира, постановки тех глубоких общественных, философских, нравственных проблем, для которых эта форма открывала новые, благоприятные возможности. То же самое относится к Достоевскому. Романисты же полубульварного или бульварного типа на Западе и в России стремились превратить форму романа-фельетона в новую разновидность жанра развлекательно-авантюрной беллетристики, пользовались ею как средством отвлечь читателя от серьезного размышления над вопросами социальной жизни или внушить ему свою реакционную общественную программу. Подобные задачи ставили перед собой, в частности, В. В. Крестовский и Н. Д. Ахшарумов — создатели русского варианта реакционного по своей идейной направленности, авантюрного романа-фельетона, традиционные схемы и приемы которого получили широкое применение у других многочисленных авторов антиинициалистических романов второй половины 60-х и 70-х годов.

3

В «Униженных и оскорбленных» стиль Достоевского 60-х годов еще не вполне определился. Лишь «Преступление и наказание» (1866) знаменует поворотный момент в творчестве писателя. Не случайно именно

этот роман принес Достоевскому мировую известность, поставил его имя в один ряд с великими романистами русской и мировой литературы.

Как видно из писем и черновиков Достоевского, замысел «Преступления и наказания» сложился у писателя не сразу. 8 июня 1865 года Достоевский предложил А. А. Краевскому написать для «Отечественных записок» роман «Пьяненькие», где намеревался изобразить «картины семейств, воспитание детей» «в связи с теперешним вопросом о пьянстве» (Письма, I, 408). В начале сентября того же 1865 года Достоевский в письме к редактору «Русского вестника» М. Н. Каткову изложил другой замысел повести, представляющей «психологический отчет одного преступления» — убийства старухи-ростовщицы, совершенного молодым человеком, исключенным из университета студентом, под влиянием «идей, которые носятся в воздухе» (Письма, I, 418—419). В дальнейшем оба эти замысла в фантазии писателя слились в единое целое. Так возник план уже не повести, а романа, объединивший сюжетно образы Раскольникова и Мармеладова.

Однако на этом работа над планом будущего произведения не прекратилась. Как видно из дошедших до нас записных книжек, содержащих первоначальный черновой материал к роману,¹² Достоевский начал писать роман от первого лица — в той форме, которая была наиболее знакома автору «Неточки Незвановой», «Села Степанчикова», «Униженных и оскорбленных», «Записок из Мертвого дома». Лишь после того, как он испробовал полулирические формы исповеди, записок, рассказа преступника, писатель обратился к более спокойному и объективному изложению «от имени автора, как бы невидимого, но всеведущего». Форма исповеди героя-преступника представлялась Достоевскому теперь «в иных пунктах... не целомудренной».¹³ Одновременно с работой над поисками формы изложения, наиболее соответствующей природе избранного сюжета, шла работа над детальной разработкой самого сюжета, уточнялись характеры и взаимоотношения действующих лиц, намечались и отбрасывались отдельные ситуации и эпизоды. Достоевский поставил перед собой задачу, не ограничиваясь одной жизненной драмой Раскольникова, «перерыть все вопросы в этом романе».¹⁴ Так замысел сравнительно небольшой повести, главным содержанием которой должны были стать психологические переживания главного героя — убийцы, совершившего свое преступление под влиянием новых «идей», развился постепенно в план большого романа-исследования, со многими персонажами, объединенными сложными сюжетными и идейно-тематическими связями и действующими на фоне тщательно и разносторонне обрисованной картины жизни Петербурга середины 60-х годов.

Уже в письме к Краевскому от 8 июня 1865 года, излагая замысел романа «Пьяненькие», Достоевский подчеркивал связь его с современностью («Роман мой... будет в связи с теперешним вопросом о пьянстве»). В письме к Каткову от начала сентября 1865 года, где охарактеризован сюжет «Преступления и наказания», Достоевский писал: «Действие современное, в нынешнем году» (Письма, I, 418). Позднее у Достоевского, на определенной ступени работы над романом, возникла мысль о том, чтобы преступление было совершено «восемь лет назад».¹⁵ Но мысль эта была очень скоро и решительно отброшена автором, вернувшимся к пер-

¹² Из архива Ф. М. Достоевского. Преступление и наказание. Незданные материалы. Подготовил к печати И. И. Гливенко. ГИХЛ, М.—Л., 1931.

¹³ Там же, стр. 60—61. Достоевский так разъясняет свою мысль: «Если же исповедь, то уж слишком, до последней крайности, надо все уяснять».

¹⁴ Там же, стр. 60.

¹⁵ Там же, стр. 62.

воначальному замыслу — приурочить действие романа к самой непосредственной современности, к лету 1865 года.

В. В. Данилов выяснил, что «Преступление и наказание» насыщено многочисленными конкретными приметами времени (часто неуловимыми для позднейшего читателя без специального комментария), которые заставляли современника воспринимать многие страницы романа как точное, почти «физиологическое» описание Петербурга летом 1865 года.¹⁶ Невыносимая жара, стоявшая этим летом, пыль, духота, обилие трактиров и дешевых распивочных в районе Сенной, желтая вода, похожая по цвету на пиво, вонь в трактирах, оборванные извозчики, квартирные хозяйки «немецкого происхождения» — все эти и многие другие детали романа перекликаются с обычными темами фельетонов петербургских газет. Газеты, которые просматривает в трактире Раскольников, пестрят хроникальными сообщениями, относящимися к тому же времени, а Лебезятников, как установила К. Н. Полонская, упоминает о книге, вышедшей в Петербурге в 1866 году и представлявшей в момент печатания романа одну из последних новинок в области популяризации естественных наук.¹⁷

Но не только многочисленные мелкие, второстепенные детали, часто ускользающие от внимания позднейшего читателя, отражают намерение Достоевского обрисовать в «Преступлении и наказании» неповторимые, конкретные черты текущей действительности. Стремление к точному, «физиологическому» описанию внешнего облика Петербурга 60-х годов, многочисленные приметы времени, вплетенные в повествовательную ткань романа, служат внешним выражением той неразрывной связи, которая существовала в сознании Достоевского между социальными и моральными проблемами, стоящими в центре «Преступления и наказания», и современностью.

В предисловии к «Собору Парижской богородицы» В. Гюго (напечатанном в 1862 году во «Времени») Достоевский писал, что основная мысль всего искусства XIX столетия (ярко выраженная в «Соборе Парижской богородицы» и «Отверженных» Гюго) — это «восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков... оправдание униженных и всеми отринутых парий общества» (XIII, 526). Эту гуманистическую тему «восстановления погибшего человека», которую он рассматривал как основную тему всего искусства XIX века, Достоевский положил в основу «Преступления и наказания». Главных героев этого романа он прямо характеризует в черновых материалах к нему как «парий общества», применяя к ним формулу, намеченную в предисловии к роману Гюго.¹⁸

Достоевский поставил в центр своего романа судьбу двух «парий общества», Раскольникова и Сони Мармеладовой, — «убийцы и блудницы» (V, 267) — потому, что судьба их позволяла ему связать в один узел великие, вечные, с точки зрения Достоевского, проблемы человеческой нравственности со многими самыми жгучими и волнующими проблемами современности.

4

«Преступление и наказание» — роман о преступлении, но преступлении необычном. Герой этого романа — молодой человек, одаренный умом

¹⁶ В. В. Данилов. К вопросу о композиционных приемах в «Преступлении и наказании» Достоевского. «Известия АН СССР, Отделение общественных наук», 1933, № 3, стр. 249—263.

¹⁷ Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений, т. 5, Гослитиздат, М.—Л., 1957, стр. 596 (комментарий).

¹⁸ Из архива Ф. М. Достоевского. Преступление и наказание, стр. 197.

и талантом, с глубоким философским складом ума, чуткий и отзывчивый к страданиям окружающих, готовый, когда это нужно, бескорыстно, без зова прийти на помощь другому бедняку. Мать и сестра обожают его и возлагают на него огромные надежды, университетские товарищи признают его превосходство и не без основания видят в нем будущий талант. Таким образом, это не обыкновенный, рядовой убийца, а честный и одаренный представитель современной русской молодежи, увлеченный мыслью на ложный путь и потому ставший преступником.

Раскольников беден, он страдает от унижения своей матери и сестры и горячо хотел бы помочь им. Но бедность, унижение, уязвленная гордость — не единственные причины преступления Раскольникова. «Если б только я зарезал из того, что голоден был... — то я бы теперь... *счастливе* был», — говорит по этому поводу сам герой романа (V, 337). Раскольников действует не под влиянием простого порыва чувств, он — человек мысли, человек, привыкший анализировать свои впечатления, чувства и поступки. Задуманное им убийство он совершает не безответно, а на основании целой системы общих идей и теоретических соображений, рассматривая его как практическое приложение и поверку своей «идеи».

Собственная бедность, унижение, уязвленное самолюбие, наблюдения над жизнью окружающих людей, раскрывшие перед ним широкую картину насилия и несправедливости одних, нищеты и страданий других, — все это вызывает у Раскольникова углубленную работу мысли, заставляет его на время уйти в самого себя, как уходит «черепаха в свою скорлупу» (V, 25—26), для того чтобы попытаться понять причины существующего несправедливого положения вещей и найти из него выход. В результате этих усилий мысли и рождается «идея» Раскольникова, поверкой которой становится его преступление. Анализируя причины существующего несправедливого положения, Раскольников приходит к выводу, что всегда существовало различие между двумя разрядами людей. В то время как большинство молчаливо и покорно подчинялось установленному порядку, находились отдельные «необыкновенные» люди — Ликург, Магомет или Наполеон, — которые восставали против существующего порядка вещей, нарушали элементарные, общепризнанные нормы морали и, не останавливаясь перед преступлением и насилиями, навязывали человечеству свою волю. Проклинаемые современниками, эти «необыкновенные» люди были позднее оценены потомством, которое признало их «властелинами» и благодетелями человечества (V, 211—212, 340).

Из этой индивидуалистическо-анархической системы идей, которую он не только обдумывает в своем уединении, но и излагает печатно, вытекает та дилемма, которую Раскольников формулирует словами: «Вошь ли я, как все, или человек?», «Тварь ли я дрожащая или *право* имею?» (V, 342).

Раскольников не задумывается о том, почему тысячи и миллионы тружеников в его время не были способны активно протестовать, активно бороться против невыносимых условий жизни. Ему достаточно сознания их покорности для того, чтобы вознести себя в собственных глазах на неизмеримую высоту над ними, чтобы возомнить себя «необыкновенным» человеком и противопоставить себя массам, народу, «обыкновенным» людям. Раскольников не хочет молчаливо повиноваться. Но тогда, по его мнению, для него возможен лишь один выход: он должен доказать себе и окружающим, что законы морали, имеющие силу для других людей, не имеют власти над ним, что он не «тварь дрожащая», а природный «властелин», «необыкновенный» человек, имеющий право преступать любые законы и нормы, молчаливо признанные «обыкновенными», рядовыми людьми. Этот вывод и приводит Раскольникова к преступлению.

Свое преступление Раскольников рассматривает как своеобразный «эксперимент», как моральное испытание, необходимое для того, чтобы определить, принадлежит ли он к породе «необыкновенных» людей.

Раскольников совершает задуманное убийство, но произведенный им «эксперимент» приводит к иному результату, чем тот, которого ожидал сам Раскольников. Убийство старухи процентщицы не только не подтверждает взгляда Раскольникова на себя как на «необыкновенного» человека, но влечет за собой трагический крах всех философско-исторических и моральных построений, приведших Раскольникова к его преступлению. На своем собственном опыте и на примере других людей — Лужина, Свидригайлова, Сони Мармеладовой — Раскольников убеждается в том, что мораль «необыкновенных» людей, которая представлялась ему до преступления горделивым восстанием против существующего порядка вещей, на деле ничем не отличается от бесчеловечной морали, открыто исповедуемой и ежедневно применяемой на практике людьми из господствующих классов, возведшим насилие и преступление в «нормальный» закон жизни. Носителями истинной красоты и нравственности становятся теперь в глазах Раскольникова не те, кто ставит себя выше «обыкновенных», рядовых людей, противопоставляя им свои права и стремления, а те люди из народной среды, которые, терпя голод и унижения от угнетателей и богачей, сохраняют в своей душе веру в жизнь и человека, нравственную стойкость и непоколебимость, глубокое отвращение к насилию, ко злу и преступлению.

Образ Раскольникова, художественный анализ его моральных блужданий и его преступления явились гениальным вкладом Достоевского в историю русского и мирового романа. Достоевский с огромной художественной силой и идейной глубиной осветил в романе широкий комплекс вопросов, связанных с влиянием капитализма на судьбу и психологию человека, показал губительную — не только для общества, но и для личности — силу буржуазного индивидуализма. Именно это обусловило связь образа Раскольникова с рядом предшествующих образов русской и мировой литературы, отразивших размышления предшественников Достоевского над родственными, сходными проблемами общественной жизни.

Индивидуалистическое умонастроение, приводящее к противопоставлению отдельных избранных людей толпе, колебания между «обычной» моралью толпы и преступлением, были характерны уже для многих литературных героев преромантизма. Сочетание страстного протеста против несправедливостей общества с повышенным чувством личности и горделивым недоверием к «обыкновенным» людям было свойственно некоторым героям Байрона — Корсару, Ларе, Манфреду. Встречается подобное умонастроение и в творчестве других западноевропейских романтиков. Сам Достоевский в черновых материалах к роману сопоставляет Раскольникова с Жаном Сбогаром — романтическим разбойником и бунтарем, героем одноименного романа Ш. Нодье.¹⁹ Отдельные близкие Раскольникову психологические мотивы можно найти и во французском реалистическом романе 30—40-х годов XIX в., у молодых героев Бальзака и Стендаля — Растиньяка и Жюльена Сореля. Еще раньше англичанин Бульвер в своем романе «Юджин Арам» (1831), основанном на действительном происшествии, случившемся в середине XVIII века, рассказал о судьбе молодого ученого, которого нужда и мечты о великом научном открытии привели к преступлению, сходному с преступлением Раскольникова.²⁰

¹⁹ Там же, стр. 77.

²⁰ Русский перевод «Юджина Арама» был приложен к «Библиотеке для чтения» за 1860 год, так что роман этот, без сомнения, был известен Достоевскому. Вопросу о близости одного из эпизодов «Отца Горю» к проблематике «Преступления

В русской литературе трагическая тема «Преступления и наказания» была в значительной мере подготовлена уже творчеством Пушкина — романиста, поэта и драматурга. Пушкинский Германн, про которого Томский говорит, что у него «профиль Наполеона, а душа Мефистофеля»,²¹ Сальери с его мрачными, затаенными сомнениями и мучительно созревающей мыслью о преступлении в определенной степени ввели Достоевского в круг тех психологических и нравственных проблем, которые стоят в центре «Преступления и наказания». Пушкин не только изобразил душевные терзания честолюбивого, полного сил молодого человека, страдающего от своего неравного положения в обществе, не только впервые в русской литературе обрисовал психологическую драму убийцы, являющегося жертвой своего, отравленного ядом индивидуализма, нравственно больного сознания. В стихотворениях, посвященных Наполеону (в особенности в оде «Наполеон» 1821 года), Пушкин очертил общие контуры той «наполеоновской» психологии, которая неотразимо притягивает мысль Раскольникова у Достоевского. Позднее, в «Евгении Онегине», «наполеоновские» мечты рассматриваются Пушкиным уже как настроение не одного, но *многих*, безымянных наполеонов, как черта целого нарождающегося общественного типа:

Мы все глядим в Наполеоны;
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно.²²

Поставленная Пушкиным проблема судьбы современного человека «наполеоновского», индивидуалистического склада с его «озлобленным умом» и «безмерными» мечтаниями, не останавливающегося перед мыслью о преступлении, в новом аспекте получила развитие у Лермонтова — в «Маскараде» и «Герое нашего времени». Не одни Арбенин и Печорин этой своей стороной преемственно связаны с Раскольниковым. В более ранних образах Вадима и чиновника Краснинского (в «Княгине Лиговской») молодой Лермонтов предвосхитил различные стороны того социального и психологического типа, к которому принадлежат Раскольников и другие герои Достоевского. В судьбе лермонтовских Вадима, Печорина, Демона, в гоголевском Чарткове (в «Портрете») играют определенную роль и индивидуалистические мотивы, и тема преступления, и мотив психологического экспериментирования над собой (особенно отчетливо выраженный у Печорина в «Тамани», «Княгине Мери», «Фаталисте»).

В самом творчестве Достоевского характер Раскольникова был в определенной мере подготовлен образом «петербургского мечтателя», стоящим в центре фельетонов Достоевского 40-х годов и повести «Белые ночи». Некоторые черты, в том или другом отношении предвосхищающие Раскольникова, можно найти и у других персонажей Достоевского, в частности у Ивана Петровича из «Униженных и оскорбленных» и у героя «Записок из подполья».

Таким образом, характер Раскольникова явился новым звеном в разработке тех социально-психологических проблем, которые на протяжении XIX века занимали все более важное место в русском и мировом романе. Но, создавая образ Раскольникова, Достоевский не просто подытожил или продолжил работу своих предшественников. Исходя из опыта русской общественной жизни своего времени, он создал новый, оригинальный характер, занявший одно из центральных мест в той художе-

и наказания» посвящена известная работа Л. П. Гроссмана «Достоевский и Бальзак» («Русская мысль», 1914, № 1).

²¹ Пушкин и П., Полное собрание сочинений, т. VIII, ч. 1, Изд. АН СССР, М.—Л., 1938, стр. 244.

²² Там же, т. VI, 1937, стр. 37.

ственной галерее характеров, которую Горький назвал «историей молодого человека XIX века».

Картина пореформенной ломки русского общества, наблюдения над жизнью мещанско-разночинных слоев городского населения раскрыли перед Достоевским опасность, скрытую в положении этих слоев. В то время как наиболее передовая часть демократическо-разночинного населения города под влиянием ломки старых устоев вставала на путь стихийного протеста, а самые сознательные ее элементы становились участниками освободительной борьбы, другие, менее передовые слои городского мещанства и разночинной интеллигенции легко могли оказаться жертвой тех моральных соблазнов, которые порождало развитие капитализма, впитать в себя яд буржуазного индивидуализма и анархизма. Кризис традиционной морали, сознание относительности старых общественных и нравственных норм рождали у этой части мещанско-разночинного населения буржуазно-анархические настроения и идеалы, прикрытые оболочкой горделивого протеста, но в действительности ложные и реакционные. Особенности творческой личности и мировоззрения Достоевского позволили ему отчетливо увидеть и понять эту опасность.

Свои размышления над русской общественной жизнью 60-х годов Достоевский поверял наблюдениями над историческими судьбами западноевропейской буржуазной культуры. «Преступление и наказание» было написано Достоевским в последние годы режима Второй империи во Франции, в годы, когда в Германии Бисмарк проводил свою политику «железа и крови». Так же как Толстому (писавшему в те же годы «Войну и мир»), исторический опыт общественной борьбы в эпоху Наполеона III позволил Достоевскому связать критику буржуазного индивидуализма с критикой Наполеона как исторического прообраза современных ему индивидуалистов и проповедников идеи «сильной личности».

В лице Раскольникова Достоевский с исключительной силой показал новый для мировой литературы тип «молодого человека XIX века», в душе которого сложным образом сочетаются добро и зло, положительное и отрицательное общественное содержание. Раскольников умен и великодушен, его возмущает общество, в котором сильные беспрепятственно пожирают слабых, он полон смутного протеста против общественного порядка, превращающего человека в ничтожную «вошь», в «тварь дрожащую», безропотно переносящую свое унижение. И в то же время Раскольников исполнен горделивого презрения к разуму народных масс, его увлекает призрачная мораль буржуазного «сверхчеловека», вследствие чего его протест против общества приобретает антиобщественный, индивидуалистический характер, толкая Раскольникова на путь преступления.

Огромное значение «Преступления и наказания» в истории русского и мирового романа определяется не только тем, что Достоевский реалистически изобразил этот новый для его эпохи, сложный тип «молодого человека XIX века». Великий русский писатель правильно понял гибельность, которую представляют для общества и отдельного человека индивидуалистические, буржуазно-анархические умонастроения, подобные «идее» Раскольникова. В эпоху, когда идеи духовного аристократизма и буржуазного «сверхчеловека» хотя и пользовались уже некоторым распространением, но еще не привлекали к себе общественного внимания и не вызвали широкого протеста в литературе, Достоевский один из первых оценил всю гибельность этих идей, понял их антиобщественный и бесчеловечный характер. Эпоха империализма, когда реакционные взгляды, подобные «идее» Раскольникова, получили самое широкое хождение в буржуазной среде (и даже буржуазные философы, начиная с Ницше, начали смотреть на них, как на новейшее «открытие», послед-

нее слово буржуазной мудрости), подтвердила гениальность художественного прогноза Достоевского, раскрыла международное значение его критики буржуазного индивидуализма и порождаемого последним морального распада личности.

5

Уже в первоначальных набросках романа характер Раскольников мыслится Достоевским соотнесенным с характерами других персонажей — Мармеладова, Сони и т. д. Разработка образа Мармеладова привела к тому, что в ткань рассказа героя уже на первых страницах будущего романа оказалась включенной исповедь Мармеладова. Каждый из главных персонажей романа требовал и «своего» слова, «своего» голоса. Сознание это привело постепенно Достоевского к отказу от излюбленной им прежде формы исповеди или рассказа от имени главного героя.

Решив вести в «Преступлении и наказании» рассказ от лица автора, Достоевский хотел представить автора, по его словам, существом *всеведущим и не погрешающим*.

И действительно, автор в романе — лицо «всеведущее». Он знает все то, что не только говорят, но и думают его персонажи. Более того, он как бы попеременно становится на точку зрения каждого из них, смотрит на мир их глазами и с их точки зрения ведет свое повествование.

Рассказывая о поступках и переживаниях Раскольникова, Достоевский, хотя и ведет изложение в третьем лице, но при этом так строит рассказ, как бы построил его сам Раскольников. Вот Раскольников спускается по лестнице. Он вышел из своей каморки. Он прокрадывается незаметно мимо двери своей квартирной хозяйки, думая в это время о долге за квартиру и переживая свое унижение. Ему в голову приходит мысль о странности того, что, решившись на преступление, он в то же время не смог освободиться от страха перед хозяйкой. Здесь каждая фраза, каждый последующий «кадр» рассказа соответствуют тому, как события отражаются в сознании самого героя. Автор и герой как бы сливаются друг с другом. Читатель следит за ходом событий, и в то же время он воспринимает эти события в той же последовательности, что и герой, в свете тех мыслей, чувств и переживаний, которые они вызывают у последнего.

Так построены в романе не только страницы, рисующие Раскольникова. Начало третьей главы четвертой части романа повествует о Лужине и о его переживаниях после разрыва с невестой. И здесь тот же самый метод изображения, который применен при описании переживаний Раскольникова, применяется для характеристики Лужина. Мысли Лужина излагаются в том порядке, с сохранением той эмоциональной окраски и в тех характерных словесных выражениях, в каких они должны были проноситься в его голове.

Изображая события не с точки зрения постороннего внешнего наблюдателя, а как бы пропуская их через восприятие Раскольникова или Свидригайлова, Достоевский почти совершенно отказывается от описания, как самостоятельного по отношению к действию романа аналитического приема изложения. В этом отношении характерно уже начало романа. В отличие от Тургенева, романы которого обычно открываются подробным описанием времени и места действия, обстоятельными авторскими характеристиками героев, Достоевский ограничивается одной короткой вводной фразой, сообщающей самые необходимые сведения о времени («в начале июля», «под вечер»), месте действия («С-й переулок», «К—н мост») и внешности героя («один молодой человек», — V, 5). Сразу же после этого писатель переходит к рассказу о поступках,

мыслях и чувствах своего героя. При этом в рассказ о нем автор все время вводит новые сведения об обстоятельствах жизни Раскольникова и о тех предметах, которые он видит на своем пути, но все эти сведения сообщаются писателем лишь в той мере, в какой они могут быть восприняты читателем как отражение мыслей и образов, теснящихся в сознании героя. Рассказ, ведущийся в третьем лице, остается все время как бы *объективацией переживаний Раскольникова*, и самые описания, внедренные в этот рассказ, воспринимаются читателем как та зрительная картина внешнего мира, которую видит перед собой герой. Описание «заведения», куда входит Раскольников, построено не как простое описание, сделанное «со стороны», а как отражение того, что видит перед собой сам Раскольников. То же самое относится и к описанию наружности Мармеладова. Говоря современным языком, мы могли бы сказать, что автор все время как бы незаметно следует за героем, направляя объектив киноаппарата на те предметы и явления, на которые падает взгляд Раскольникова. Он фиксирует их не с произвольной точки зрения, а с точки зрения, доступной человеку, находящемуся на том же месте и в том же душевном состоянии, что и Раскольников, хотя бы эта точка зрения в данный момент не давала возможности раскрыть перед читателем полную, ясную и исчерпывающую картину людей и обстановки, окружающих героя.

Таким образом, описание у Достоевского перестает быть самостоятельным по отношению к действию моментом, но само становится *частью действия*. Описание трактира, в котором Раскольников встречает Мармеладова, пронизано отвращением и болью, которые вызывает у героя окружающая обстановка. Это не только изображение одного из элементов того внешнего мира, в котором живет Раскольников, но и описание его душевного состояния, одно из звеньев в цепи тех столкновений Раскольникова с внешним миром, которые толкают его на простет и подготавливают его преступление. «Вострые и злые» глаза ростовщицы, ее волосы, жирно смазанные маслом, ее шея, «похожая на куриную ногу» (V, 8), дурно пахнущие крошеные огурцы и черные сухари на трактирной стойке, запачканная манишка Мармеладова и «сизая щетина» на его лице, его грязные руки и черные ногти (V, 12—14) — это не только детали внешнего мира, как в натуралистическом романе, но и те оскорбительные, унижительные впечатления, которые ранят душу Раскольникова и вызывают у него представление о злых, враждебных человеку силах, управляющих общественной жизнью.

Заставляя читателя перенестись на точку зрения Раскольникова, воспринимать события его глазами, Достоевский побуждает читателя испытать те чувства, которые герой переживал по ходу действия. Незаметно для себя читатель активно вовлекается в сферу размышлений, эмоциональных оценок, психологических состояний героя, он как бы начинает мыслить и действовать вместе с ним, переживает его сомнения и терзания как нечто близкое и глубоко личное. В этом секрет особого эмоционального воздействия на читателя «Преступления и наказания» и других романов Достоевского.

Изложение основных событий романа с точки зрения героя, определяемой его внутренним состоянием, приводит к характерной для романов Достоевского субъективной трактовке времени. Темп рассказа измеряется в «Преступлении и наказании» и других романах Достоевского не столько объективной, независимой от чувств и мыслей героя длительностью того или другого эпизода, сколько *насыщенностью этого эпизода внутренними, субъективно-психологическими переживаниями*. В соответствии с состоянием героя время замедляется, почти останавливается (как в сцене убийства старухи) или, наоборот, начинает бежать вперед

с лихорадочной быстротой. Писатель то замедляет темп своего рассказа, внимательно и подробно фиксируя мельчайшие переживания героя и вещи, попадающие в поле его зрения, то убыстряет этот темп, и тогда люди и предметы начинают сменяться и мелькать на страницах романа с той же быстротой, с какой они проходят перед сознанием Раскольникова (которое они временами почти не затрагивают). Этот прием можно сопоставить с приемом замедленной и ускоренной съемки в кино, в основе которого лежит сходная субъективная трактовка времени — измерение его интенсивностью внутреннего человеческого переживания.

Изображением событий романа в ракурсе, определяемом психологическим состоянием героя, объясняется и другая особенность манеры Достоевского, ярко проявившаяся в «Преступлении и наказании» и не раз обращавшая на себя внимание исследователей. Мысли и чувства героя, события романа излагаются Достоевским не в стройном, логическом порядке: самая последовательность рассказа также определяется душевным состоянием героя. Сознание героя точно выхватывает из содержания его собственной душевной жизни и окружающей действительности отдельные мотивы, освещает их на минуту ярким светом, а затем они снова погружаются во мрак, сменяясь другими, столь же ярко освещенными. Поэтому связь между отдельными мыслями и поступками героя, между людьми и событиями, попадающими в поле его зрения, не сразу становится ясной читателю, постигается лишь в ходе дальнейшего изложения.

Даже самую «идею» Раскольникова, приведшую его к преступлению, Достоевский раскрывает не сразу, а заставляет читателя постепенно приблизиться к ее постижению, по мере того как перед ним проходят мысли, чувства и поступки героя накануне и в самый день убийства. Уже в самом начале романа из внутреннего монолога героя мы узнаем, что Раскольниковым задумано некое «дело» (V, 6), требующее необычной силы и осторожности. Но в чем состоит это «дело», какие побуждения привели героя к его страшному замыслу — об этом мы узнаем позднее, и при этом не сразу, а постепенно, в несколько приемов. Лишь по мере того как читатель все больше погружается в мир мыслей, воспоминаний, сомнений и колебаний героя, перед ним раскрывается содержание тех размышлений, которые привели Раскольникова к преступлению. Некоторые важные стороны предшествующих размышлений Раскольникова, без которых полное понимание описываемых в первой части романа событий невозможно, изложены во второй части. Так, лишь из разговора на вечеринке у Разумихина мы узнаем о статье Раскольникова, содержащей философско-историческое обоснование его «идеи» о праве сильной личности на нарушение норм «обычной», общечеловеческой морали.

Широкое внедрение Достоевским в авторскую речь «субъективных планов» героев, большое место, отводимое им в «Преступлении и наказании» и последующих романах непосредственно «слышимой» речи персонажей, переданной с сохранением ее интонационного и фразеологического своеобразия, привели к возникновению в литературной науке взгляда на романы Достоевского, как на особый, новый, «полифонический» тип романа. Взгляд этот был высказан впервые М. Бахтиным в книге «Проблемы творчества Достоевского» (1929)²³ и получил распространение во многих последующих исследованиях о творчестве писателя.

На деле та свобода, та кажущаяся независимость, которую Достоевский предоставляет отдельным героям и их «голосам» (и даже колебания романиста в оценке их позиции, их «pro» и «contra»), не уничтожает идейно-художественного единства романов Достоевского, не превращает их автора, как полагает М. Бахтин, в своего рода дирижера, управляю-

²³ См. новое издание указанной книги: М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е. Изд. «Советский писатель», М., 1963.

щего оркестром, состоящим из самостоятельных, вполне независимых друг от друга «голосов» персонажей.

Раскольников, Свидригайлов, Лужин, Соня, Разумихин — это не самостоятельные «голоса», не независимо друг от друга развивающиеся музыкальные темы. Их характеры соотношены друг с другом и с социальными условиями, теряют свой смысл вне этой соотношенности и притом даны в определенной авторской интерпретации. Самое место их в романе определяется той системой социально-психологических параллелей и контрастов, которая заставила Достоевского выбрать в качестве персонажей романа именно *этих*, а не других лиц. Без соотношения с Раскольниковым характеры Свидригайлова, Лужина, Сони потеряли бы свой смысл, место, принадлежащее им в композиции романа.

Достоевский всегда изображает своих героев (в том числе и персонажей «Преступления и наказания») живущими и действующими в одном, общем мире. Одни и те же социальные условия стихийно выдвигают перед Раскольниковым, Мармеладовым, Соней сходные нравственные вопросы, которые каждый из них решает по-своему. Эта обусловленность психологии всех героев романа одной и той же обстановкой, образующей социальный фон романа, позволяет героям понимать друг друга, находить между собой общий язык, превращает их диалоги, составляющие как бы основные нервные узлы романа, в столкновение противоположных идей и мировоззрений, развертываемых в связи с обсуждением *одних и тех же* центральных нравственных проблем. Таким образом, «полифонизм» «Преступления и наказания» и позднейших романов Достоевского не разрушает, а своеобразно подчеркивает их идейно-художественное единство, раскрывая связь идей и настроений каждого из главных персонажей романа с породившей их жизненной, социально-исторической основой. Сопоставление между собой персонажей и их идей, скупые, но выразительные авторские ремарки позволяют Достоевскому определить и передать читателю свою авторскую позицию и свое отношение к происходящему.

6

В истории русского классического романа XIX века форма романа, разработанная Достоевским, означала наибольшее приближение традиционной структуры романа к драматической форме. Достоевский отказывается от широкого развертывания действия во времени и пространстве. Действие его романов совершается, как правило, в течение небольшого, строго ограниченного отрезка времени и в одном месте, обыкновенно в Петербурге.

Но то, что романы Достоевского проигрывают по сравнению с произведениями других романистов с точки зрения экстенсивного охвата событий, возмещается присущими им драматизмом, напряженностью фабулы, интенсивной насыщенностью действия. Эти особенности мастерства Достоевского-романиста наиболее отчетливо проявились впервые в «Преступлении и наказании».

Достоевский ставит в центре «Преступления и наказания» одно главное событие — убийство, совершенное Раскольниковым, и его последствия. Вокруг этого события и нравственной борьбы, переживаемой героем, сконцентрировано все действие романа.

В результате совершенного им преступления Раскольников поставлен перед необходимостью принять решение, от которого зависит все его последующее существование. От того, какое решение изберет Раскольников, зависит не только его личная судьба, но и судьба тех больших общечеловеческих нравственных вопросов, над решением которых бьется его мысль. Таким образом, Раскольников поставлен в романе в положе-

ние, во многом напоминаящее положение трагического героя: он сам держит в руках свой жребий и должен вынести себе последний приговор. Это придает «Преступлению и наказанию», как неоднократно отмечалось критикой, черты своеобразного «романа-трагедии»,²⁴ хотя недоучившийся студент Раскольников в рваной «циммермановской» шляпе, со свойственными ему раздвоенностью и колебаниями, не похож на традиционного трагического героя, является лицом, типичным не для классической «высокой» трагедии, а для реалистического романа XIX века.

В соответствии с общей драматической концепцией романа Достоевский не начинает его с хронологически последовательного рассказа о жизни Раскольникова до преступления, о переживаниях, приведших его к убийству ростовщицы. Начало романа сразу вводит читателя в действие, и притом в такой момент, когда развитие его уже достигло решающей, переломной точки.

Кратко описав события дня, предшествовавшего преступлению, Достоевский сразу переходит к моменту убийства.

Таким образом, завязкой действия романа служит преступление, а заканчивается он признанием Раскольникова и его арестом (после чего в эпилоге писатель дает краткий очерк последующего этапа жизни героя на каторге). При этом наказание является не одним лишь *внешним* завершением цепи событий, о которых рассказывается в романе, а логическим результатом испытания, пережитого Раскольниковым. Оно является естественным результатом одного и началом другого этапа в духовном развитии героя.

То, что в первой части романа действие в собственном смысле слова почти завершено и в дальнейшем основной интерес романа сосредоточен не на самом действии, а на его *необходимых последствиях и психологических результатах*, придает композиции «Преступления и наказания» аналитический характер, сближающий ее с композицией таких трагедий, как «Царь Эдип» Софокла и «Макбет» Шекспира. Однако драматически сконцентрированное построение фабулы сочетается в «Преступлении и наказании» с таким разнообразным и в то же время детальным изображением и анализом внешнего мира, с таким обстоятельным развертыванием движения внутренней жизни героев, которые невозможны в драме и допускаются только более свободной и емкой формой романа.

В первых двух главах романа Достоевский описывает посещение Раскольниковым старухи-процентщицы, представляющее собой «репетицию» будущего преступления, и встречу героя в трактире с Мармеладовым. Разговор с Мармеладовым раскрывает перед читателем жуткую картину жизни окружающего героя столичного «дна» и освещает те социальные и морально-этические вопросы, вокруг которых лихорадочно вращается мысль Раскольникова.

Остальные пять глав первой части Достоевский посвящает детальному описанию переживаний Раскольникова в день преступления. Рассказ об этом роковом дне начинается с утра и ведется последовательно до момента, когда после убийства Раскольников, духовно и физически опустошенный, возвращается в свою каморку и погружается в забытие, еще не отдавая себе отчета в реальных последствиях убийства ростовщицы. В описание этого дня Достоевский вводит ряд самостоятельных эпизодов, которые, как может показаться читателю с первого взгляда, задерживают развитие действия, уводя мысли героя в сторону от задуманного убийства, но которые в действительности движут действие впе-

²⁴ Термин, впервые введенный Вячеславом Ивановым. См. его статью «Достоевский и роман-трагедия» в кн.: В. Иванов. Борозды и межи. М., 1916, стр. 3—60.

ред, способствуя окончательному созреванию решения Раскольников. Таковы письмо матери, встреча на бульваре с франтом, преследующим пьяную девочку, и, наконец, сон Раскольникова, раскрывающий картину детства героя и тех первых впечатлений, которые он вынес из столкновения с окружающим миром. Каждый из этих эпизодов многозначен, несет в себе несколько смысловых оттенков. Так, письмо матери освещает перед Раскольниковым новый аспект «подлости» того несправедливого мира, которым вызваны мучения самого героя; но письмо это наносит и страшный удар его самолюбию, так как в проскте брака сестры с Лужиным Раскольников угадывает жертву, приносимую матерью и сестрой во имя его благополучия. Но письмо это несет и другие функции: оно дает читателю первое представление о характерах Пульхерии Александровны Раскольниковой и Дуни, вводит в роман новые имена — Лужина, Свидригайлова — и этим подготавливает дальнейшее развитие действия. Кроме того, оно устанавливает параллель между судьбой Дуни и Сони Мармеладовой — также еще неизвестного читателю персонажа, судьба которого, однако, под влиянием рассказа Мармеладова уже приобрела в сознании Раскольникова символический смысл, стала своего рода обобщением мрачной судьбы страдающего и угнетенного человека. Так же многозначен сон Раскольникова. Это картина реальной русской провинции, сгусток тех мрачных впечатлений, которые накопились у героя в дни его детства, но вместе с тем и символическое обобщение социальных и нравственных мучений окружающих людей, выраженные душевных страданий самого героя перед совершением убийства. Кроме этих эпизодов, играющих важную роль в созревании внутренней решимости Раскольникова, Достоевский вводит ряд других отступлений, постепенно освещающих для читателя тот темный для него вначале ход мысли героя, который привел Раскольникова к его «идее».

Посвятив первую часть романа психологической предыстории преступления и описанию самого убийства, Достоевский остальные пять частей романа (более четырех пятых общего его объема) посвящает нравственным переживаниям героя после совершения преступления.

Раскольников тщательно обдумал свое преступление и, как ему представлялось, наперед учел все важнейшие обстоятельства и необходимые последствия. Однако уже в самый момент убийства обнаружилось трагическое расхождение между «арифметикой» Раскольникова, его отвлеченными логическими построениями, и действительной жизнью (V, 52). Раскольников рассчитал, как ему казалось, наперед все, вплоть до мелочей, но он не принял во внимание самого главного — того, что живая жизнь всегда «хитрее», чем предварительные расчеты, и что сам он — человек из крови и плоти, а не машина, способная равнодушно и бесстрастно выполнять любые действия, для которых она предназначена. В момент убийства Раскольников забывает закрыть входную дверь. Вместо одной Алены Ивановны он должен убить и ее сестру Лизавету, вернувшуюся домой и заставшую его на месте преступления. От волнения и страха Раскольников не в состоянии открыть комод, где хранятся крупные деньги и банковые билеты, и ему удается захватить с собой лишь кошелек убитой процентщицы и драгоценности, находившиеся у нее в закладе. Задержавшись в квартире ростовщицы, он застигнут ее клиентами и ускользает от них, лишь воспользовавшись случайностью, впервые пережив мучительное чувство страха, которое будет с этого времени постоянно тревожить его снова и снова.

Обнаружившееся уже в первой части, в сцене убийства, трагическое расхождение между «арифметикой» Раскольникова и жизнью углубляется в следующих частях романа. Визит Лужина, возобновление прежнего знакомства с Разуმიным, отношения, завязавшиеся у Раскольникова

с семейством Мармеладовых, приезд матери и сестры, появление Свидригайлова — все эти новые события, одно за другим внезапно вторгающиеся в жизнь Раскольников, неожиданно производят в нем полный переворот. Если до преступления Раскольников чувствовал себя в своей норе отрезанным от всего мира, то теперь жизнь непрерывно сталкивает его с людьми, напоминает о его общественных, человеческих связях. Вырванный почти насильственно из своего одиночества и брошенный в гущу сталкивающихся человеческих интересов и страстей, Раскольников теперь тем более остро переживает последствия своего преступления. Именно благодаря тому, что он оказывается вовлеченным в сферу разнообразных человеческих интересов и отношений, он осознает, что своим преступлением разорвал нормальные связи с обществом, с другими людьми, поставил себя вне их круга и тем самым обрек на мучительное одиночество и укоры совести.

Борьба Раскольникова с полицией и следователем Порфирием Петровичем не получает в романе *самодовлеющего* сюжетного значения. Она сплетается в единый узел с той нравственной борьбой, которая началась в душе Раскольникова еще до того, как он навлек подозрения полиции, своеобразно осложняет и ускоряет процесс его нравственного пробуждения и отрезвления. Аналогичную роль играют в развитии сюжета «Преступления и наказания» столкновения героя с такими важнейшими в идейно-эстетическом отношении персонажами, как Лужин и Свидригайлов.

Как ни велико то место, которое занимает образ Раскольникова в «Преступлении и наказании», роман не стал *только* «психологическим отчетом» о преступлении Раскольникова (как это представлялось автору, когда произведение было лишь задумано). Раскольников с его переживаниями изображен Достоевским как *часть* внешнего мира, он окружен людьми и обстановкой, вне которых его преступление получило бы иной смысл, чем оно имеет в действительности. Лишь соотношение «идей» Раскольникова и его поступков с внешним миром, с идеями и поведением других персонажей позволяет Достоевскому раскрыть социальный и моральный смысл трагедии Раскольникова.

Достоевский группирует главных персонажей романа на основе своеобразного социально-психологического параллелизма. Он окружает каждого из героев образами, которые могут быть с ним сближены одними своими чертами и в то же время контрастируют с ним другими. В результате такой композиции один образ в романе Достоевского как бы комментирует другой, служит своеобразным «проявителем», с помощью которого раскрываются скрытые черты и возможности, заключенные в этом персонаже.

Одна и та же ситуация, один и тот же (или психологически родственный) характер даются Достоевским в нескольких различных «отражениях», каждое из которых углубляет изображение данного характера и ситуации, с одной стороны, подчеркивая их общественную типичность, а с другой — указывая на те различные с социальной и индивидуальной точки зрения формы, в которых выступают в общественной жизни близкие (или родственные друг другу) явления.

Так, судьбы девочки на бульваре, Сони Мармеладовой, Дуни уже в первой части сближаются в сознании Раскольникова как выражение одних и тех же социальных и нравственных проблем. Но жертва Сони приобретает для Раскольникова символическое значение не только как обобщение страшной судьбы женщины, которой угрожают брак по расчету с нелюбимым человеком, насилие или проституция. Судьбу Сони Раскольников сближает со своей собственной судьбой, в ее поведении и отношении к жизни он начинает искать решение своих собственных

жизненных вопросов. Благодаря этому в романе устанавливается параллелизм не только между Соней и Дуней или Полечкой, но и между Соней и самим героем, между Раскольниковым и Мармеладовым, Лужиным, Свидригайловым, между Соней, Лизаветой и маляром Миколкой и т. д.

Ощущая глубокое отчаяние и беспокоество, терзаясь сомнением, испытывая страх, ненависть к своим преследователям, ужас перед совершенным и неисправимым поступком, Раскольников еще более внимательно, чем прежде, приглядывается к другим людям, сопоставляет свою судьбу с их судьбой, ищет в их жизни решения вопросов своего собственного существования. Каждый человек, появившийся на страницах романа, входит в него поэтому под двойным знаком. Он является не только новым, вполне самостоятельным характером, но и новой гранью в раскрытии той основной социально-психологической проблематики романа, которая с наибольшей силой выражена в образе Раскольникова. Имея свой собственный художественный смысл, каждый из характеров, изображенных в романе, в то же время оттеняет, углубляет и проясняет образ главного героя.

Буржуазный делец-приобретатель Лужин высказывает в разговоре с Раскольниковым мысли, из которых следует, что «идея» Раскольникова и совершенное им убийство прекрасно гармонируют с принципами плоско утилитарной буржуазной морали, подчиняющей нравственность узко эгоистическим и корыстным личным интересам. Опустившийся, циничный и в то же время сам страдающий от своей распущенности помещик Свидригайлов, не признающий никакой нравственной узды, говорит Раскольникову, что оба они «одного поля ягоды» (V, 235). Наоборот, униженная и поруганная миром Лужиных и Свидригайловых Соня с глубоким ужасом узнает о преступлении, совершенном Раскольниковым. И в то же время, узнав его роковую тайну, она не отворачивается от убийцы, а старается своей любовью и человеческим участием облегчить его нравственную пытку, помочь ему победить самого себя. Так устанавливается родство анархической «идеи» Раскольникова с настроениями и идеями господствующих классов, выясняется чуждость ее тому миру простых людей, от лица которого выступает Соня. Не сумев еще до конца победить себя, Раскольников по совету Порфирия добровольно признается в совершенном преступлении и идет на каторгу, где окончательно отрывается от своей «идеи».

7

Изображая в «Преступлении и наказании» трагедию Раскольникова, Достоевский колеблется в понимании его судьбы и общественных истоков его преступления. Реалистически показывая связь «идеи» Раскольникова с его духовным одиночеством и оторванностью от народа, Достоевский в то же время связывает эту «идею» с настроениями передового революционного лагеря и демократической молодежи 60-х годов. Эта тенденция, получившая отражение во многих эпизодах романа, вызвала еще при его выходе в свет протесты Г. З. Елисеева, Д. И. Писарева и других представителей тогдашней демократической критики, справедливо утверждавших, что «идея» Раскольникова не имеет никаких точек соприкосновения с идеями революционного лагеря 60-х годов, представляет собой полную их противоположность.

Однако, отвергая реакционную тенденцию автора «Преступления и наказания», уже Писарев был далек от того, чтобы свести к ней все содержание романа Достоевского. Противоречивость общественного мировоззрения Достоевского, его стремление доказать, что преступление и духовный крах Раскольникова будто бы связаны с влиянием передовых

общественных теорий и настроений революционной молодежи 60-х годов, не помешали Писареву оценить обличительную силу «Преступления и наказания».

Утверждая, что преступление Раскольникова и его идея о праве избранной личности на преступление будто бы вытекает из настроений передового общественного лагеря, Достоевский невольно попадает в романе в заколдованный круг. Писатель сам остается трагически замкнутым в пределах той ложной дилеммы, которую решает в романе его герой. Достоевский полагает, что из положения, в котором находится Раскольников, для мыслящего человека возможны лишь два пути: либо анархически своевольное, индивидуалистическое бунтарство, либо отказ от бунта и смиренное религиозное шрятие существующего несправедливого порядка вещей, несмотря на невозможность внутренне с ним примириться. Первый из этих путей, по которому идет в романе Раскольников, ведет к отрыву от народа и к духовному краху, второй, которому учит своей судьбой героиня романа Соня Мармеладова, представляется Достоевскому путем, воплощающим подлинные идеалы народа. Того же пути, по которому шли революционеры 60-х годов, стремившиеся освободить народные массы от анархического бунтарства и своеволия, для того чтобы поднять их на сознательную и организованную революционную борьбу, Достоевский не признает, хотя именно этот путь только и мог привести исторически к подлинному освобождению народных масс.

Неверие Достоевского в революционные идеалы его эпохи, его враждебное отношение к освободительному движению, которое он смешивал с индивидуалистическим, анархическим бунтарством, вели его к проповеди смирения, к утверждению идеи об очистительной силе страдания, к призывам отказаться от ложной «гордыни» ума и склониться перед неисповедимыми путями промысла. Однако реакционные религиозные идеи Достоевского, нашедшие свое отражение в образе Соны Мармеладовой, в окраске многих эпизодов и в особенности в эпилоге «Преступления и наказания» (рассказывающем о религиозном «обращении» атеиста Раскольникова), не могли заглушить гораздо более мощной обличительной силы романа, вызывающего гнев и возмущение и призывающего читателя — вопреки религиозным идеалам Достоевского — не к смирению, а к протесту против социальной несправедливости и классового угнетения.

Слова Раскольникова, полные ненависти к торжествующим «хозяевам жизни», — слова, с помощью которых он в разговоре с Соней пытается оправдать свое преступление («Они сами миллионами людей изводят, да еще за добродетель почитают. Плуты и подлецы они, Соня!.. Вот они спуют все по улице взад и вперед, и, ведь, всякий-то из них подлец и разбойник уже по натуре своей, хуже того, идиот! А попробуй обойти меня ссылкой, и все они взбесятся от благородного негодования», — V, 343, 424), находят глубокое подтверждение на страницах романа. Как отметила Роза Люксембург, «Преступление и наказание» обнажает всю глубокую ненормальность общества, в котором честный и одаренный молодой человек становится убийцей, — общества, стихийно толкающего человека на преступление, порождающего в головах людей ложные, антиобщественные теории, подобные «идеям» Раскольникова.²⁵

Достоевский раскрывает в «Преступлении и наказании» социальные причины проституции, горячо и страстно выступает против тех невыносимых условий жизни, которые освещают рассказ Мармеладова, история Соны, эпизоды, повествующие о Катерине Ивановне и ее детях, широко развернутые в романе описания Сенной и прилегающего к ней

²⁵ Р. Люксембург. О литературе. Гослитиздат, М., 1961, стр. 140—141.

района, занятого публичными домами и другими «заведениями». Изображение невыносимых условий жизни демократического населения города, пронизанное болью и возмущением, страстной протестующей мыслью, делает «Преступление и наказание» одним из самых выдающихся реалистических социальных романов русской и мировой литературы.

Достоевский горячо восстает в «Преступлении и наказании» против представления о том, что преступления, нищета, проституция — вечные, неизбежные явления жизни. Всей логикой своего романа Достоевский доказывает, что преступления не являются результатом «злой воли» преступника, но что они обусловлены нуждой, голодом и страданиями, одиночеством и растерянностью человеческой личности, глубоко ненормальными условиями общественной жизни.

8

Тема преступления играла очень большую роль и в «готическом» романе конца XVIII—начала XIX века, и в реалистическом романе 30—40-х годов, и в социально-авантюрном романе Э. Сю. Однако каждый из этих трех типов западноевропейского романа, известных Достоевскому, трактовал эту тему по-своему.

В «готическом» романе — «Монахе» Льюиса, «Мельмоте-скитальце» Мэтьюрена, «Эликсире сатаны» Гофмана — борьба противоположных начал в душе преступника-индивидуалиста расмагривается как непосредственное проявление борьбы потусторонних сил — «неба» и «ада». Отсюда мистический колорит этих романов, отсутствие еще в них трезвого реалистического подхода к изображению человеческой психологии. В романах Бальзака — «Отце Горю», «Блеске и нищете куртизанок», «Темном деле» — с преступления снят всякий мистический покров, и оно предстает перед читателем как одно из «нормальных», ежедневных проявлений всеобщих законов буржуазной жизни. В романах Э. Сю и П. Феваля в противовес этому преступление снова, как в «готическом» романе, окружено атмосферой ужаса и тайны, но ужас этот у читателя рождает не действие «демонических» сил, а условные, романтические контрасты света и тени и авантюрная занимательность фабулы.

Достоевский был хорошо знаком с произведениями Э. Сю, П. Феваля и вообще тех современных ему западноевропейских романистов, которые стремились в своих романах сочетать изображение картин социального «дна» с чисто авантюрной занимательностью («сказочностью», по характеристике Белинского). Однако в отличие от В. Крестовского и других русских подражателей французского романа-фельетона Достоевский в своих романах никогда не смотрел на тематику, связанную с изображением преступления, как на средство для создания авантюрно-занимательной фабулы. Он навсегда сохранил верность идее Белинского о противоположности между подлинно реалистическим социальным романом и авантюрным романом в духе Э. Сю, этой «Шехерезадой» XIX столетия.²⁶

Со времени своего пребывания на каторге, где жизнь столкнула его не только с политическими, но и с уголовными преступниками, Достоевский постоянно обращался к проблеме преступления, потому что проблема эта связывалась в его сознании с важнейшими социальными и нравственными вопросами русской жизни его эпохи. Интерес этот еще больше усилился в 60-е годы, так как неизбежным следствием ломки крепостнического уклада и развития капитализма в пореформенную

²⁶ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 168.

эпоху были рост числа преступлений, усложнение их социальных причин и психологических мотивов. В связи с этим в 60-е годы в России возникает обширная литература в области уголовного права, судебной психиатрии, криминалистики в широком смысле слова. После судебной реформы 1864 года появляется ряд специальных судебных периодических изданий, газеты начинают из номера в номер уделять место уголовной хронике. Лишь на этом историческом фоне может быть правильно понята роль, которую играет тема преступления в романах Достоевского.

Достоевский рассматривает преступление как наиболее острую, открытую форму обнаружения тех социально-психологических противоречий и конфликтов, которые в более приглушенном и скрытом виде характеризуют «нормальную», будничную жизнь дворянского и буржуазного общества его эпохи, находившуюся в состоянии острой ломки и кризиса. Преступление, по мысли Достоевского, не опрокидывает обычные, освященные законом, вечные нормы жизни общественных верхов. Оно является обнажением тех разрушительных, антиобщественных идей и стремлений, которые лишь прикрыты оболочкой традиционной морали и законности, но под этой оболочкой прочно и неистребимо живут в сознании множества людей, неизбежно порождаются ежедневными условиями жизни дворянского и буржуазного мира.

Поэтому преступление в изображении Достоевского приобретает черты явления, хотя и «исключительного», но и в самой своей исключительности общественно-типичного. Именно так подходит Достоевский к изображению убийства, совершенного Раскольниковым. Преступление Раскольникова рассматривается романистом как выражение — в своеобразной, индивидуально окрашенной и модифицированной форме — социального и морально-психологического кризиса, переживаемого не одним Раскольниковым, но множеством людей, хотя и осмысляемого каждым из них по-своему. Именно эта типичность настроений Раскольникова (и самого его преступления) побудила Достоевского сделать его центральным персонажем романа, в котором писатель собирался, по собственному признанию, «перерыть все вопросы».

В противоположность авторам «готических» романов Достоевский освобождал изображение преступления от условно романтической, мистической окраски. Он освещает ярким факелом самую душу преступника, стремится проследить весь тот сложный и извилистый путь, который привел его к преступлению. В изображении автора «Преступления и наказания» герой предстает перед читателем не как воплощение потусторонних, «демонических» сил (как это имело место при изображении героев-индивидуалистов у романтиков), а как вполне самостоятельный человеческий характер. Он действует не под влиянием борьбы «неба» и «ада», а под влиянием реальных, человеческих побуждений. Правда, сам Раскольников временами стремится объяснить свои действия вмешательством потусторонних сил («меня черт тащил», — V, 341), но это объяснение отражает субъективное эмоциональное состояние героя и не вступает в конфликт с объективным психологическим анализом его преступления, развернутым на страницах романа.

Роман «Преступление и наказание» был воспринят уже современниками как один из величайших психологических романов мировой литературы, а за Достоевским со времени выхода в свет этого произведения прочно утвердилась слава писателя-психолога.

Тот пристальный и тонкий психологический анализ, зарождение которого можно было наблюдать уже в «маленьких» романах Достоевского 40-х годов, в «Бедных людях» и «Неточке Незвановой», получил в «Преступлении и наказании» более полное и глубокое развитие. В отличие от романистов предшествующего периода Достоевский, так же как и Тол-

стой, не ограничивается изображением общих контуров душевных процессов, их начального и конечного этапов, а стремится с наибольшей возможной полнотой показать самое течение мыслей и чувств героев, изобилующее неожиданными и сложными поворотами, богатое причудливыми сцеплениями и ассоциациями идей, нередко происходящее в пределах одного и того же замкнутого круга и вместо искомого выхода приводящее в конце концов мысль обратно к ее исходному пункту.

В эпоху Достоевского и Толстого литературный интерес к проблемам психологии был свойствен не только литературе и искусству. Это было время, когда отвлеченные схемы идеалистической «философии духа» успели утратить свое влияние и на смену им пришла новая психологическая наука, основанная на наблюдении и эксперименте, нередко материалистическая по своему характеру. В один год с «Преступлением и наказанием» вышли «Рефлексы головного мозга» И. М. Сеченова — книга, которая была прочитана Достоевским и имелась в его библиотеке, так же как некоторые другие медицинские и психологические труды 60-х годов.²⁷ В самом «Преступлении и наказании» упоминается статья немецкого физиолога Пидерита, посвященная анализу механизма психологических процессов в свете данных физиологии (V, 326).

Достоевский не сочувствовал материалистическим тенденциям современной ему физиологии и психологии. Но он интересовался их методами и научными результатами и сам нередко сопоставлял свои наблюдения с наблюдениями, сделанными психологами и психиатрами, исследования которых попадали в поле его зрения. Тот метод пристального, почти научного по своей точности психологического анализа, которым пользовался Достоевский и который был воспринят Н. К. Михайловским как нечто родственное «жестокости» естествоиспытателя, не мог возникнуть вне атмосферы бурного развития естественных наук, широкого распространения методов научного и психологического эксперимента, что характерно для второй половины XIX века, в особенности для 60-х годов.

Говоря об искусстве Достоевского-психолога, так ярко и полно развернувшимся в «Преступлении и наказании», невозможно не коснуться различия между психологическим анализом Достоевского и Толстого. Толстого интересует в его романах прежде всего психология глубокого «нормального» — с точки зрения своих идеалов и требований к обществу — человека. Герои Толстого — Пьер Безухов, Левин или Анна Каренина — переживают разлад с обществом, но самый разлад этот вызван тем, что общество не удовлетворяет их вполне разумным и естественным требованиям, которые совпадают с требованиями каждого нравственно здорового, не испорченного обществом человека. Иначе обстоит дело у Достоевского. В центре внимания Достоевского обычно стоят люди, которые не только находятся в разладе с обществом, но и *сами несут в себе его болезнь*, и притом отражают ее в особенно яркой и выпуклой форме, граничащей, по выражению самого писателя, с «исключительностью» и «фантастичностью». Именно в этом особенность психологии Раскольникова, Свидригайлова и последующих центральных персонажей романов Достоевского.

Герои Достоевского, переживая разлад с окружающим обществом, в то же время сами несут в себе груз порожденных им ложных идей и иллюзий. Яд буржуазного индивидуализма и анархизма проник в их сознание, отравил их кровь, поэтому-то самым страшным их врагом являются они сами, как можно видеть на примере Раскольникова. Болезнь и разорванность общества порождают в них столь же большое и разо-

²⁷ См.: Л. П. Гроссман. Семинарий по Достоевскому. ГИЗ, М.—Пгр., 1922, стр. 45—48.

рванное сознание, в котором окружающие люди и предметы приобретают зловещую, фантастическую окраску.

Таким образом, в отличие от Толстого-психолога в центре внимания Достоевского стоит не нормальная и здоровая, а потрясенная, разорванная и больная психика, его привлекает по преимуществу анализ таких ложных форм сознания и болезненных переживаний, порожденных современной ему общественной жизнью, которые нередко принимают патологический характер (или граничат с патологией).

Следует, однако, иметь в виду, что Достоевского, как правило, всегда интересует именно *общественная патология*, анализ таких болезненных психологических явлений, которые, по мысли писателя, отражают социальные болезни эпохи и порожденный ими кризис общественной и личной морали. Поэтому неправилен распространенный среди некоторых буржуазных ученых, получивший хождение еще при жизни Достоевского, взгляд на него как на художника-психопатолога, герои которого подлежат суду не столько с общественной, сколько с медицинской, клинически-психиатрической точки зрения.

В отличие от французских писателей-натуралистов, от молодого Золя и Гонкуров, которые, разделяя взгляды естествоиспытателей-позитивистов своего времени, смотрели на человека не как на общественное, а как на биологическое существо, сознательно ставили в своих романах цель клинически точно изобразить историю развития душевного заболевания, Достоевский ни в «Преступлении и наказании», ни в позднейших романах никогда не ограничивался постановкой подобных задач, чуждых, как показал еще Белинский, задачам подлинно большой реалистической литературы. Моральная раздвоенность и патологические душевные состояния интересовали Достоевского как выражение общественной патологии, как показатели социального и морального расстройств общества, отражающегося в душе отдельного человека.

Именно таково освещение психологии Раскольникова в «Преступлении и наказании». Раскольников отнюдь не действует — как нередко утверждали буржуазные критики и историки литературы — под влиянием своего рода гипнотического внушения, он вполне отдает себе отчет в своих поступках и в своей нравственной ответственности за них. Недаром в эпилоге романа Достоевский иронически отзывается о «модной теории временного умопомешательства, которую так часто стараются применить в наше время к иным преступникам» (V, 435), отводя наперед возможность применения этой «модной теории» к его герою. Не одни лишь особенности природы и личной психологии Раскольникова, но и идеи, возникшие в его мозгу под влиянием окружающей общественной жизни, представляющие своеобразную, ложную форму сознания, стихийно порождаемую жизнью у целой категории людей, разных по своему психологическому складу (как, например, Раскольников и Свидригайлов), — таков в романе источник преступления Раскольникова. Таким образом, психология героя в изображении Достоевского остается всегда в конечном счете детерминированной общественной жизнью, в какой бы сложной, подчас мистифицированной форме ни выступала при этом связь между общественной обстановкой и ее отражением в мозгу героя.

Со взглядом Достоевского на преступление не как на отвлеченное проявление борьбы «небесных» и «адских» сил, но как на результат внутренней, психологической борьбы в душе преступника, отражающей глубокое неблагополучие общественной жизни, тесно связана философская проблематика «Преступления и наказания».

В то время как в обычном авантюрно-уголовном (в том числе детективном) романе в центре внимания автора находится борьба преступника и тех, кто стремится раскрыть его преступление, выступая в качестве

орудия законности (полиции или сыщика), в «Преступлении и наказании» борьба преступника и уголовного закона имеет лишь второстепенное значение. Главное место здесь занимает не борьба Раскольникова и представителя официальной законности — следователя Порфирия Петровича, а внутренняя, морально-психологическая борьба, происходящая в душе самого Раскольникова. Это обусловлено тем, что в отличие от авантюрного романа в романе Достоевского герой совершает преступление как против юридических законов окружающего его общества, так и — прежде всего — против того высшего закона, носителями которого являются для Достоевского люди из народной среды и который начертан вечными, неизгладимыми знаками в душе самого героя. Убивая старуху-процентщицу, он совершает двойное преступление: убивает не только ее, но и себя (V, 342), отрезая себя «ножницами» от окружающих людей и от всего человечества (V, 96). И точно так же, как он совершает двойное убийство, Раскольников несет за него двойное наказание — перед уголовным и перед моральным законом, записанным в его собственном сердце. Поэтому главным обвинителем Раскольникова является не следователь Порфирий Петрович, а сам же Раскольников: борьба его с моральным законом, заключенным в нем самом, в его собственной совести, определяет фабулу и композицию романа.

В своей трактовке преступления и наказания Достоевский расходится и с распространенной в его время гегелевской, юридической их трактовкой, и с отвлеченной моральной интерпретацией тех же понятий в духе Канта. Закон, который нарушает Раскольников, — это не просто некое идеальное нравственное требование, не «категорический императив», а прежде всего нравственное чувство, заключенное в душе простых людей — Сони Мармеладовой, Лизаветы, маляра Миколки и других людей из народа. Истинным носителем нравственности в глазах Достоевского является не дворянское государство, не официальный закон, а народ. И преступником Раскольникова делает не нарушение лицемерных юридических норм общества, в котором под прикрытием закона «подлецы» «миллионами людей изводят, да еще за добродетель почитают», а нарушение того неписанного нравственного закона, который признают и которым руководствуются угнетенные и страдающие люди из народной среды.

В своеобразном художественном аспекте Достоевский на примере своего героя решает в «Преступлении и наказании» вопрос об отношении личности к народу. Индивидуалистическая «идея» Раскольникова и его преступление ведут его к «разомкнутости и разъединенности с человечеством», отрывают от народа, делают Раскольникова, несмотря на все его возмущение миром угнетения и эксплуатации, единомышленником Лужина, Свидригайлова, ростовщицы Алены Ивановны и всех тех «подлецов», которые презирают народ и угнетают его. И наоборот, совесть, мучающую Раскольникова после преступления, Достоевский изображает как то положительное, общественное начало в человеке, которое не дает Раскольникову спокойно пожать плоды преступления, но напоминает ему о его общественной человеческой природе, делает его восприимчивым к разуму людей из народа и их нравственным требованиям. Мучительный для самого Раскольникова крах его «идеи», та нравственная пытка, которую он переживает после убийства, представляют собой, в понимании писателя, торжество народного, общественного начала, присущего природе Раскольникова, над теми эгоистическими мечтами и духовными заблуждениями, которые разъединяют человека с народом и ведут его к нравственной гибели.

В «Евгении Онегине» Пушкин «открыл» классический для русской литературы XIX века тип романа, где в центре находится представитель «современного поколения», который *мог бы стать*, но в силу

определенных причин (отчасти зависящих, а отчасти не зависящих от него) не стал положительным героем общественной жизни, и где совершается суд над этим героем (осуществляемый при участии героини, выступающей в качестве носительницы более широких и возвышенных, более близких народу социальных и нравственных идеалов). Разработку этой характерной для классической русской литературы XIX века формы романа (которую после Пушкина развивали, видоизменяя и совершенствуя ее, Лермонтов, Тургенев, Гончаров) по-своему, творчески продолжил и Достоевский в «Преступлении и наказании», воспользовавшийся ею для суда над Раскольниковым.

Вражда Достоевского к революционным идеалам эпохи, характерная для него проповедь смирения и страдания внесли в его понимание народности такие противоречия и реакционные черты, которые уводили Достоевского в сторону от идеалов сознательно-демократической, революционной народности. В образе Сони отразилось не только горячее сочувствие писателя «униженным и оскорбленным», но и свойственное ему аскетическое отречение от борьбы, идеализация смирения, которые вели на деле к примирению с общественным гнетом и несправедливостью. И все же центральная философско-этическая идея, которую Достоевский утверждает в «Преступлении и наказании», — мысль о народе как о носителе наиболее высоких и справедливых нравственных и общественных норм, от которых неотделимы нравственные идеалы и судьба отдельной личности. Это основное направление художественной мысли Достоевского, представление писателя о моральном сознании народа как о критерии нравственности, его убеждение в том, что носителем истинных норм человеческой морали являются не господствующие классы, а народ, свидетельствуют об органической, неразрывной связи мысли романиста с историческими и моральными исканиями передового человечества, запечатленными в русском классическом романе XIX века.

«ИДИОТ»

1

Согласно договору с петербургским издателем Стелловским, Достоевский к 1 ноября 1866 года должен был написать для него новый роман. Поэтому в октябре 1866 года Достоевский прерывает работу над «Преступлением и наказанием» и в течение месяца создает роман «Игрок».

Замысел «Игрока», как бы продолжающий в новую историческую эпоху трагическую тему «Пиковой дамы», был изложен Достоевским за несколько лет до написания романа в письме к Страхову от 18/30 сентября 1863 года. Достоевский писал здесь о своем замысле: «Сюжет рассказа следующий: один тип заграничного русского. Заметьте: о заграничных русских был большой вопрос летом в журналах. Все это отразится в моем рассказе. Да и вообще отразится современная минута (по возможности, разумеется) нашей внутренней жизни». Героя задуманного рассказа Достоевский тогда же характеризовал как человека «недоконченного», «изверившегося» и при этом успокаивающего себя тем, что ему *нечего делать* в России». «Это лицо живое. . . — указывал писатель, — и его надо прочесть, когда он напишется. Главная же штука в том, что все его жизненные соки, силы, буйство, смелость пошли на *рулетку*. Он игрок, и не простой игрок, так же как скупой рыцарь Пушкина не простой скупец. . . Он поэт в своем роде, но дело в том, что он сам стыдится этой поэзии, ибо глубоко чувствует ее низость, хотя потребность *риска* и облагораживает его в глазах самого себя. Весь рассказ — рассказ о том,

как он третий год играет по игорным домам на рулетке» (Письма, I, 333).

В отличие от «Преступления и наказания» «Игрок», так же как многие более ранние романы и повести Достоевского, написан от первого лица, в форме мемуаров героя. Главные события, описанные в романе, отнесены к моменту, который имел место за год и восемь месяцев до окончания записок. При этом из шестнадцати глав первые четырнадцать, т. е. больше трех четвертей всего романа, как это обычно у Достоевского, посвящены нескольким переломным дням в жизни героя-«игрока» — дням, насыщенным бурной и напряженной сменой событий и психологической борьбой. В пятнадцатой главе темп и характер рассказа круто меняются: здесь кратко повествуется о трех неделях последующей жизни героя в Париже. Последняя глава романа представляет род эпилога, где в разговоре героя с психологически противопоставленным ему персонажем — англичанином, мистером Астлеем, подводится общий итог всему рассказанному и в связи с этим выносятся окончательный приговор центральным персонажам.

Форма записок позволила Достоевскому обрисовать изломанный и противоречивый характер «игрока» Алексея Ивановича в постоянном внутреннем движении и борьбе, поворачивая его к читателю все время различными его гранями. Алексей Иванович — молодой разночинец, учитель, тяготящийся своим зависимым положением в семье генерала. В его душе, так же как в душе Раскольникова, борются, с одной стороны, чистота и самоотвержение, с другой — мстительная злоба, индивидуалистические порывы и жажда власти. Эта психологическая борьба определяет приливы и отливы сменяющихся, противоположных настроений у погруженного в себя, занятого постоянной работой самоанализа героя, представляющего не только для других, но и для самого себя психологическую загадку. Такой же психологической загадкой остается для Алексея Ивановича на всем протяжении его записок и любимая им девушка — воспитанница генерала — Полина, судьба которой во многом подобна судьбе героя. И Алексей Иванович, и Полина не только тяготеют своим зависимым положением, но и испытывают неудовлетворенность окружающим их пустым и фальшивым жизненным укладом. И, однако, искания приводят Полину к унижительной связи с французом-авантюристом де Грие, а Алексея Ивановича — к увлечению рулеткой и к вульгарной связи с орудием того же де Грие, кокеткой мадемуазель Бланш. Любовь Алексея Ивановича и Полины не освобождает их от мук индивидуализма, не помогает им преодолеть своего трагического одиночества, а, наоборот, усиливает их муки. Любовь эта превращается в своеобразный психологический поединок, во время которого влюбленные постоянно мучат и терзают друг друга, нанося друг другу оскорбления и причиняя невыносимые страдания.

Создавая психологически углубленные образы Алексея Ивановича и Полины, Достоевский в известной мере опирался на лично пережитое: во время своих поездок за границу в 1862—1865 годах писатель, всегда нуждавшийся, заинтересовался в Германии рулеткой и сам несколько раз пробовал безуспешно играть; Полина некоторыми своими чертами напоминает А. П. Суслову, которой Достоевский увлекался в это время. Однако лично пережитое не только очень сильно переработано, обобщено и дополнено писателем с помощью наблюдений и вымысла, но и подчинено в романе разворачиванию дорогих Достоевскому в 60-е годы философско-исторических и художественных идей.

Образы учителя Алексея Ивановича и Полины окружены в «Игроке» рядом персонажей второго плана, характеры которых, как это обычно у Достоевского-романиста, освещают характеры главных героев и помогают понять социально-исторические истоки их переживаний. Достоев-

ский изображает генеральскую семью, в которой служит Алексей Иванович, с глубокой иронией, — как семью, характерную для того слоя русских «гуляющих людей», который после реформы потерял всякую твердую опору и лишился патриархального «благообразия». Генерал находится накануне полного разорения; он целиком в руках авантюриста де Грие и его подруги, жадной и циничной мадемуазель Бланш, чувствующих себя полновластными хозяевами в его доме. Соблазны игры действуют не только на безвестного учителя, но и на старую провинциальную помещицу — крутую и независимую «бабульнку», тетку генерала, приехавшую в Германию для того, чтобы спасти состояние своих внуков, и возвращающуюся домой после крупного проигрыша. Сам герой, выиграв в один вечер в рулетку огромное состояние, столь же быстро прокучивает его в Париже с помощью той же, ненавистной ему, пошлой мадемуазель Бланш. На минуту возомнив себя в момент выигрыша властелином своей судьбы, он оказывается ее рабом: тлетворное влияние золота захватило его и опустошило его душу. В конце романа читатель видит Алексея Ивановича в жалкой роли профессионального игрока, скитающегося по немецким и швейцарским курортным городкам, в которых ведется крупная игра. После очередного проигрыша герой тестит себя ложной надеждой на новый «окончательный» выигрыш, который внезапно изменит его судьбу и поможет начать новую жизнь (хотя к жизни этой на деле Алексей Иванович уже не способен).

Картина социальной ломки русского общества, выразительно раскрытая через бурную судьбу героев романа, — такова одна сторона исторического полотна, нарисованного Достоевским. Судьба Алексея Ивановича и Полины лишена случайного характера. Как это всегда имеет место у Достоевского, несмотря на всю психологическую сложность и «исключительность» переживаний обоих главных героев «Игрока», их характеры и судьбы выразительны с социальной точки зрения. Но образ Алексея Ивановича осмыслен Достоевским не только в свете социальных процессов, характерных для русской пореформенной действительности, а также и с иной, национально-исторической точки зрения. Образ Алексея Ивановича неразрывно связан с размышлениями Достоевского об особенностях русского национального характера — размышлениями, отраженными уже в «Преступлении и наказании». Достоевский рисует в «Игроке» разношерстное космополитическое общество, собравшееся в одном из немецких курортных городков Рулетенбурге. Это — молчаливый англичанин, аристократ и одновременно сахарозаводчик мистер Астлей; авантюрист-француз де Грие вместе со своей помощницей и подругой мадемуазель Бланш (образы их задуманы как ироническая параллель к образам де Грие и Манон Леско в романе Прево, задача которой подчеркнуть моральное падение французского буржуазного общества с начала XVIII века до середины XIX века);²⁸ чванный и надутый австрийский барон фон Вурмергельм с сунругой. В сопоставлении с ними Алексей Иванович с его внутренней противоречивостью и психологическими блужданиями воплощает черты своеобразия современной писателю русской общественной жизни, которая еще прочно не устоялась, не отличалась окончательно в твердые и законченные формы. В заключительном диалоге с мистером Астлеем Достоевский вкладывает в уста Алексея Ивановича характеристику де Грие (и вообще «француза») как «законченной, красивой формы». «Национальная форма француза, то есть парижанина, стала слагаться в изящную форму, когда мы были еще медведями», — заявляет герой (IV, 342). Но у французского буржуа

²⁸ См. об этом статью В. Дороватовской-Любимовой «Французский буржуа» («Литературный критик», 1936, № 9, стр. 212—213).

эпохи Наполеона III, как отметил Достоевский несколько раньше в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863), «изящная форма» — утонченность внешнего облика и манер — стала маской, прикрывающей внутреннюю пустоту, а нередко и прямую подлость души. В противоположность этому характеры Алексея Ивановича и Полины самой своей «изломанностью», отсутствием сложившейся «изящной формы» выражают ту черту русской жизни, которую Достоевский считал для своего времени самой важной, — сочетание «неоконченности», внешней «бесформенности» с напряженными внутренними исканиями, вызванными неудовлетворенностью идеалом узко эгоистического, мещанского благополучия. Отсутствие в русской жизни «оконченности», «изящной формы» является для Достоевского залогом свойственного русскому человеку стремления преодолеть узость сложившихся на Западе общественных форм, залогом того, что в будущем он сможет подняться к более высоким и прекрасным общечеловеческим идеалам и указать к ним путь другим народам. Эту дорогую для писателя мысль (отразившуюся впоследствии в «Речи о Пушкине») Достоевский выразил в переводе на язык художественных образов в «Игроке», причем здесь мысль эта еще не стала окостеневшей догмой, не получила той реакционной религиозно-славянофильской, «почвеннической» окраски, какую она приобрела в позднейшей публицистике Достоевского 70-х годов.

2

Закончив в декабре 1866 года «Преступление и наказание», Достоевский в сентябре 1867 года приступил к работе над новым романом «Идиот», который с января 1868 года начал печататься в «Русском вестнике». Окончен «Идиот» был через год, в середине января 1869 года.

Так же как замысел «Преступления и наказания», замысел «Идиота» сложился не сразу. Первоначально роман был задуман в виде истории двух семей, принадлежащих к излюбленному Достоевским-художником типу распадающегося, лишенного прочных социальных и моральных устоев «случайного семейства». Отирыском одной из этих семей должен был стать тот персонаж романа, который уже в черновиках назван «идиотом». Он мыслился Достоевским в это время как типичный представитель «современного поколения» — несчастный, гордый и своевольный юноша, неудержимый в добре и зле, одинаково способный на нравственное самопожертвование и на преступление.²⁹

Начав в сентябре разрабатывать роман по этому плану, Достоевский в декабре отказался от задуманной фабулы. У него возникла идея нового романа с другим главным героем (Письма, II, 71). Этим новым романом явился «Идиот» в известной нам, окончательной редакции.

Достоевский отказался от мысли сделать, по примеру «Преступления и наказания», главным героем романа представителя «современного поколения» с его недоумениями, морально-психологическими противоречиями и блужданиями. Он решил избрать героем лицо, воплощающее в себе сложившийся у писателя идеал человеческой личности, с целью противопоставить это лицо идеалам своих современников, принадлежавших как к революционно-демократическому, так и к либеральному направлению русской литературы и общественной мысли 60-х годов.

Новый замысел романа Достоевский охарактеризовал в письме к поэту А. Н. Майкову от 12 января 1868 года и в написанном на следующий день письме к своей любимой племяннице С. А. Ивановой. «Давно уже

²⁹ Из архива Ф. М. Достоевского. Идиот. Неизданные материалы. Ред. П. Н. Сакулина и Н. Ф. Вельчикова. ГИХЛ, М.—Л., 1931, стр. 20, 27—28, 38.

мучила меня одна мысль, — писал Достоевский в первом из своих писем, — но я боялся из нее сделать роман, потому что мысль слишком трудная и я к ней не подготовлен, хотя мысль вполне соблазнительная и я люблю ее. Идея эта — *изобразить вполне прекрасного человека*. Труднее этого, по-моему, быть ничего не может, в наше время особенно. Вы, конечно, вполне с этим согласитесь. Идея эта и прежде мелькала в некотором художественном образе, но ведь только в *некотором*, а надобен полный. Только отчаянное положение мое принудило меня взять эту невыношенную мысль. Рискнул как на рулетке: „может быть, под пером разовьется!“» (Письма, II, 64).

Ту же мысль Достоевский повторил в письме к С. А. Ивановой: «Главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь. Все писатели, не только наши, но даже все европейские, кто только ни брался за изображение *положительно прекрасного*, — всегда пасовал. Потому что эта задача безмерная. Прекрасное есть идеал, а идеал — ни наш, ни цивилизованной Европы — еще далеко не выработался» (Письма, II, 71).

Задача нарисовать образ «положительно прекрасного» человека тем более занимала Достоевского, что представители революционно-демократического направления в литературе 60-х годов, с которыми писатель разошелся в понимании путей и средств преобразования общественной жизни, в ряде произведений (начиная с «Что делать?» Чернышевского) рисовали положительные образы «новых людей», воспитанных революционной борьбой. Разрабатывая образ центрального героя «Идиота» Мышкина, Достоевский по-своему отозвался на поставленную русской пореформенной действительностью перед литературой задачу разработки образа положительного героя — задачу, в решении которой наряду с революционными демократами участвовали и другие русские писатели второй половины XIX века, в частности Л. Н. Толстой и Н. С. Лесков.

В своих поисках образа «положительно прекрасного» человека Достоевский обращается к опыту не только русской, но и мировой художественной литературы. «Из прекрасных лиц в литературе христианской, — писал он в цитированном выше письме к С. А. Ивановой, — стоит всего законченнее Дон-Кихот. Но он прекрасен единственно потому, что в то же время и смешон. Пиквик Диккенса (бесконечно слабейшая мысль, чем Дон-Кихот, но все-таки огромная) тоже смешон и тем только и берет. Является сострадание к осмеянному и не знающему себе цены прекрасному, а стало быть является симпатия и в читателе. Это возбуждение сострадания и есть тайна юмора. Жан Вальжан — тоже сильная попытка, но он возбуждает симпатию по ужасному своему несчастью и несправедливости к нему общества. У меня ничего нет подобного, ничего решительно и потому боюсь страшно, что будет положительная неудача» (Письма, II, 71).

Наиболее близким своему идеалу «прекрасной» человеческой личности Достоевский считал не героев Сервантеса, Диккенса и Гюго, а обрисованный в Евангелии образ Христа. В черновиках романа «Идиот» Достоевский несколько раз называет своего главного героя Мышкина «князем-Христом»,³⁰ подчеркивая этим психологическую близость задуманного им литературного персонажа к образу Христа, в котором писатель видел наиболее совершенное воплощение «вполне прекрасной» человеческой личности.

Однако Мышкин задуман не как фантастический или условно-аллегорический образ, подобный персонажам романтиков. Называя его «князем-Христом», писатель имел в виду «христианский» характер нравственных

³⁰ Там же, стр. 126.

идеалов князя, его отношения к жизни, те убеждения, на которые он опирается в своем жизненном поведении. Во всем же остальном Мышкин с самого начала мыслился Достоевским как реальное лицо, со своей сложной, вполне земной, индивидуальной биографией и жизненной судьбой. Это позволило Достоевскому ввести образ «князя-Христа» в гуцу людей и событий современности, обрисованных в «Идиоте» в обычной для Достоевского-романиста реалистической манере, не только с точным приурочением действия к вполне определенному месту и времени, но и с вплетением в ткань романа многочисленных злободневных мотивов.

Мышкин, переживший в детстве тяжелое нервное заболевание, изображен Достоевским как человек, из-за своей болезни с детских лет отделенный от дворянской среды. Но болезнь не только изолировала Мышкина от его класса. Пережитые им страдания углубили его мысль, сделали его отзывчивым ко всякому страданию и угнетению других людей, независимо от их ранга и общественного положения. Незнание жизни, детства наивности, делающая Мышкина смешным в глазах других лиц, склонных смотреть на князя, особенно при первом знакомстве, как на «идиота», сочетаются в нем с чертами, неизмеримо возвышающими его над остальными персонажами, взгляды и убеждения которых сложились под прочным влиянием общества, основанного на социальном неравенстве, физическом и духовном угнетении человека человеком. Вместе с наивностью и незнанием жизни князю свойственны качества человека, для которого не существует различий, порожденных классовым неравенством и властью денег. Счастье и интересы других людей стоят для него неизменно выше, чем его личные интересы. Не только люди, но и вся природа, все живые существа (вплоть до презираемого людьми «осла», — VI, 52) одинаково близки князю, вызывают его сочувствие и заботу.

В предисловии к своему последнему роману «Братья Карамазовы» Достоевский пишет о герое его Алеше Карамазове (образ которого во многом преемственно связан с образом Мышкина), что он «человек странный, даже чудак». Но не всякий чудак, заявляет тут же романист, может рассматриваться как «частность» и «обособление». Бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе «сердцевину целого» (IX, 7). Именно таким «чудаком», несущим в себе «сердцевину целого», является в авторском понимании князь Мышкин.

«У Достоевского, — справедливо замечает по этому поводу современный исследователь, — „странными“, „чудаковатыми“ оказываются не только эгоистические индивидуалисты, рисуемые под знаком осуждения, порою как резко отрицательные персонажи, но и противоположные им положительные характеры, преисполненные альтруизма, показанные даже с оттенком „идеальности“ (Алеша Карамазов, князь Мышкин). „Чудаковатость“ этой категории персонажей — иного происхождения, иной природы: эти нормальные, истинно-человечные, с точки зрения писателя, люди настолько контрастируют с господствующим социальным типом, что только по одной этой причине кажутся странными, необычными. Они-то, по мысли писателя, и несут в себе „сердцевину целого“».³¹

Образ Мышкина был разработан Достоевским в Швейцарии, в Женеве, на родине Руссо. Воспоминания о руссоистском идеале «естественного человека», история Каспара Гаузера, с которой Достоевский познакомился, вероятно, еще в России, личные впечатления швейцарской жизни повлияли на отдельные детали биографии Мышкина до его приезда в Россию. Но уже в рассказе Мышкина о его детстве в Швейцарии

³¹ В. А. Ковалев. «Вор» Л. Леонова. (От первой ко второй редакции романа). В кн.: Вопросы советской литературы, т. IX. Изд. АН СССР, М. — Л., 1964, стр. 175—176. См.: Его же. Творчество Леонида Леонова. Изд. АН СССР, М. — Л., 1962, стр. 88.

отчетливо звучит мотив, который делает Мышкина антиподом образа «естественного человека» в понимании Руссо (и вообще западноевропейских просветителей). Просветители XVIII века полагали, что «естественные» интересы отдельной личности не противоречат общим интересам, были убеждены в возможности построения разумного общества на основе гармонического сочетания правильно понятых личных интересов его членов. Достоевский же не верит в возможность разумного, гармонического сочетания личных и общественных интересов. Гармония между людьми представляется ему достижимой лишь в результате отказа от личного «эгоизма», в результате самопожертвования и смирения.

Идеал такого смиренного отказа от своей личности, от гармонического развития духа и плоти выражен Достоевским в образе князя. Внимание и чуткость к другим людям, способность самоотречения, глубокое чувство долга приобретены князем благодаря болезни, сломившей его «эгоизм», научившей его терпению и молчаливой покорности судьбе. Аскетическое начало, призыв к подавлению телесных интересов и страстей во имя любви и братского отношения людей друг к другу отделяют нравственные идеалы Мышкина от идеалов просветителей и русских революционных демократов 60-х годов, сближают их с христианской нравственностью, основанной на отвлеченном разрыве «духа» и «плоти». Отсюда и рождается у Достоевского аналогия между Мышкиным и Христом.

Духовно сформировавшийся в Швейцарии, в горах, среди патриархального пастушеского народа, в общении с детьми и природой, Мышкин уже сложившимся человеком возвращается в Россию, что позволяет Достоевскому широко обрисовать в романе русское общество второй половины 60-х годов со свойственными ему социальными и моральными противоречиями. Каждое столкновение Мышкина с другими людьми превращается в драматическую коллизию, в конфликт, в котором Мышкин своим поведением вскрывает лживость и несправедливость господствующих в обществе социальных устоев и моральных норм. И вместе с тем герой Достоевского стремится утвердить иное, «христианское» решение тех же вопросов.

В «Преступлении и наказании» (так же как в ранних произведениях 40-х годов) в центре внимания Достоевского находились условия жизни разночинно-демократического населения Петербурга. Не случайно почти все действие в «Преступлении и наказании» сосредоточено в одном, сравнительно небольшом районе Петербурга, прилегающем к Сенной площади, с многоэтажными грязными домами (населенными мешанским людом), торговыми рядами и различными «заведениями». В «Идиоте», в отличие от этого, Достоевский дает более широкую и разнообразную панораму жизни различных слоев петербургского общества. Читатель попадает здесь вместе с главным героем и в богатый особняк генерала Еланчича, и в дом купца Рогожина, и на вечеринку у «содержанки» Настасьи Филипповны, и в скромный деревянный домик чиновника Лебедева. Не ограничиваясь изображением столь различных сфер петербургской жизни, Достоевский на лето перевозит своих главных героев на дачу, в Павловск, а в конце романа рассказывает о жизни их за границей. Читатель получает, таким образом, возможность представить себе почти полную картину быта тех различных слоев общества, которые показаны на страницах романа.

Значительно шире и пестрее, чем в «Преступлении и наказании», и круг персонажей, действующих в новом романе. Выводя на его страницы множество лиц, принадлежащих к различным слоям общества и отражающих, по замыслу писателя, положение этих слоев, распространенные среди них настроения и идеи, Достоевский стремился дать в романе максимально полную картину социальной жизни и психологии рус-

ского общества второй половины 60-х годов. Как и в «Преступлении и наказании», действие «Идиота» приурочено Достоевским к совершенно точному и конкретному отрезку времени. Оно начинается в конце ноября 1867 года и заканчивается в июле следующего года. В романе содержатся многочисленные упоминания о газетных сообщениях и судебных процессах этого времени, его герои спорят о гласных судах, адвокатах и других деталях только что проведенной в жизнь судебной реформы, говорят о нравственном упадке аристократии, о возникновении акционерных компаний и растущей жажде денег, охватившей все слои общества. Герои Достоевского толкуют об умственном возбуждении и оппозиционных настроениях молодежи, высказывают свои суждения о «Что делать?» Чернышевского и статьях «Искры», читают «Русский архив», «Историю России» С. М. Соловьева и «Мадам Бовари».

Первоначальный замысел — через трагическое «неустройство» двух семейств показать общую картину распада и брожения, обнаружившихся в русской общественной жизни в пореформенную эпоху, — оказал свое влияние на окончательное построение романа, в котором изображены два генеральских семейства — Епанчиных и Иволгиных. Сопоставление жизни и психологии этих двух семейств позволяет писателю раскрыть те процессы социальной и моральной деградации, роста буржуазного богатства одних и обнищания других, разрушения «благообразия» дворянской семьи (VIII, 304), которые в пореформенные годы постоянно находились в центре его внимания как художника и мыслителя.

Семья генерала Епанчина, занимающего видное служебное место, преуспевающего дельца, владельца фабрики и участника акционерных компаний, находится в состоянии постоянного возбуждения, вызванного конфликтом между родителями и дочерьми, в особенности младшей из них, непокорной Аглаей, которую не удовлетворяет жизнь ее круга.

Епанчину, выбившемуся из низов, но сумевшему завязать прочные служебные связи и найти покровителей в высших сферах, в романе противопоставлен потерявший всякое «благообразие», спившийся и отставленный генерал Иволгин. Семья Иволгиных — одно из звеньев той темы, характерной для романов Достоевского, которую он сам не раз определял как тему «случайного семейства» (VIII, 476; XI, 148). Достоевский называл так дворянско-буржуазную семью, в жизни которой резко проявляются социальная деградация и распад родственных связей. Дочь Иволгина выходит замуж за ростовщика, ее старший брат Ганя — «не-терпеливый нищий» (VI, 96) — презирает свою семью, стыдится своей бедности, мечтает о денежном могуществе и власти, но из-за отсутствия смелости его замыслы терпят крушение. Оба они — пошлые, расчетливые и мелочные «ординарные» натуры (VI, 407). Лицемерная забота о поддержке внешнего «достоинства» прикрывает в доме Иволгиных потерю моральных устоев, глухую взаимную ненависть, скрытую борьбу эгоистических интересов.

Одним из знамений переходного характера изображаемой им эпохи писатель считает непрерывно возрастающее в условиях пореформенной России влияние денег. «Ведь теперь их всех такая жажда обуяла, так их разнимает на деньги, что они словно одурели. Сам ребенок, а уж лезет в ростовщики!» — восклицает Настасья Филипповна (VI, 145).

Достоевский показывает, что в груди многих сотен и тысяч «униженных и оскорбленных», проявляясь по-разному, глеет протест против несправедливых условий жизни. «Содержанка» Настасья Филипповна болезненно чувствует несправедливость своего положения, мечтает о восстановлении своей униженной и поруганной личности. Одаренная необыкновенной красотой и умом, она сознает свою внутреннюю чистоту, свое превосходство над большинством людей из окружающей ее дворянской

среды и в то же время страдает оттого, что в глубине души не может отделаться от взгляда на себя как на погибшее, навсегда искалеченное существо. Умиравший юноша Ипполит, выросший среди бедности и разврата и осужденный на раннюю смерть, страстно стремится к жизни, к справедливости, к счастью, завидует окружающим, задыхается от скрытой ненависти, вызванной тоской и отчаянием. Благородные стремления и любовь к людям сплетаются в его «исповеди» (составляющей в романе самостоятельный эпизод) с индивидуалистическим бунтарством, со злобой, рожденной сознанием своего одиночества и бессилия.

Острое чувство неблагополучия, потребность в моральном обновлении в «Идиоте» испытывают люди самых различных общественных слоев и положений. Сын купца, наследник громадного состояния Рогожин разрывает с семейными традициями, оставляет тот путь, по которому шли его отец и брат (погруженные в одну заботу о приумножении капитала), и всецело отдается сжигающей его, разрушительной страсти к «содержанке» Настасье Филипповне. Чиновник Лебедев, прivityкийши разгневаться перед более богатыми и знатными лицами роль шута, остро ненавидит их в душе и лелеет мысль о своем, хотя бы минутном, торжестве над ними. Он занимается толкованием апокалипсиса и усматривает в современности признаки приближающегося конца мира.

Отвечая на вопрос, каковы причины тревожившего его и его героев общественного неблагополучия, Достоевский занял позицию, глубоко отличную от революционных демократов 60-х годов. «Главное социальное убеждение (князя, — *Ред.*), что экономическое учение о *бесполезности единичного добра* — есть нелепость. И что все то, напротив, на личном и основано, — пишет Достоевский в черновиках к «Идиоту». ³² Революционные демократы утверждали, что спасти общество может не «единичное добро», не благородство отдельной личности, но лишь революционная борьба народных масс. Достоевский же призывал к моральному перевоплощению личности в духе религиозных, христианских идеалов, отвергая революционные средства борьбы.

И все же Достоевский сам отчетливо чувствовал невозможность спасти общество только путем личного, «единичного добра», и это получило яркое отражение в романе. Благодаря своему альтруизму Мышкин привлекает к себе сердца других персонажей — Рогожина, Настасьи Филипповны, Аглаи, Ипполита. Но вместе с тем христианский аскетизм князя и отталкивает их, так как они, являясь людьми из крови и плоти, не могут отказаться от своей беспокойной и страстной человеческой природы. Весь роман является скорбным признанием неизбежного краха «евангельских» идеалов Мышкина, их практического бессилия при каждом столкновении с жизнью. Мышкин не может помешать терзаниям Настасьи Филипповны, ему не удается предупредить убийство ее Рогожиным (которое князь предвидит), помочь Аглае найти выход из тупика. И сам он кончает безумием. Как отчетливо показывает Достоевский в одной из сцен романа, реальная аристократия, собравшаяся в гостиной Епанчиных, не имеет ничего общего с той идеальной, фантастической аристократией, о которой мечтает Мышкин. Достоевский сближает в романе Мышкина с Дон-Кихотом и пушкинским «рыцарем бедным», подчеркивая этими сопоставлениями, с одной стороны, высокую нравственную настроенность Мышкина, а с другой — его бессилие, его трагикомические черты, порожденные разрывом между аскетическими идеалами князя и жизнью. Христианские идеалы князя терпят в романе полное крушение. Таким образом, стремясь воплотить в лице Мышкина идеал «положительно прекрасного человека», Достоевский в то же время на-

³² Из архива Ф. М. Достоевского. Идиот, стр. 108.

писал роман о трагической немощи, бессилии проповеди «единичного добра» и вообще евангельских идеалов перед лицом действительности с ее материальными интересами и страстями.

3

Композиционно роман состоит из двух частей, из которых каждая открывается приездом Мышкина в Петербург. Между первыми главами, в которых описаны происшествия, имевшие место в конце ноября, в первый приезд князя в столицу, и главами, повествующими о событиях, совершившихся в июне и июле, во второй его приезд, проходит около полугода. О событиях, имевших место в это время, автор говорит лишь бегло — они характеризуются в той мере, в какой это необходимо для понимания отношений, сложившихся между героями к началу второй части. Таким образом, первая часть романа содержит завязку, а остальные три части — кульминацию и развязку драмы, заключенной во взаимоотношениях четырех главных персонажей.

Отказавшись от последовательного изложения всего хода событий, Достоевский получил возможность сосредоточить все свое внимание на двух насыщенных драматизмом эпизодах, каждый из которых — несмотря на сюжетную связь между ними — представляет почти законченное целое. Действия первой части совершаются в течение одного дня, с утра до вечера. Но в этот день герой знакомится с таким числом лиц и участвует в таком бурном водовороте событий, что их могло бы хватить на целое самостоятельное произведение. Являясь завязкой главных сюжетных линий романа (здесь происходит знакомство князя с Рогожиным, с Настасьей Филипповной, с семействами Епанчиных и Иволгиных), первая часть «Идиота» в то же время является своего рода «развязкой» многолетних взаимоотношений Настасьи Филипповны с Тоцким, а также ее отношений с Ганей. Часть эта заканчивается остродраматической сценой, в которой Настасья Филипповна рвет со всем своим прошлым и уходит с Рогожиным, бросая вызов не только окружающим, но и самой себе, полная решимости перечеркнуть свою жизнь и свои надежды на будущее. Сцена эта представляет собой как бы величественную трагическую катастрофу, заключительный акт трагедии, основное действие которой успело совершиться до начала событий, служащих завязкой романа.

В следующих двух частях события развиваются более медленно, чем в первой части. К основной сюжетной линии романа здесь присоединяется ряд дополнительных, побочных эпизодов, появляются новые лица, на время отвлекающие внимание читателя от драмы главных героев. Но и здесь на протяжении короткого срока в две-три недели разыгрывается ряд захватывающих сцен, происходит несколько трагических взрывов.

Новая сюжетная линия, которая занимает значительное место во второй половине романа, — это насыщенный полемикой с революционной мыслью эпохи эпизод столкновения князя с группой «современных позитивистов» (Письма, II, 126) во главе с мнимым сыном бывшего покровителя Мышкина Бурдовским.

Столкновение князя с Бурдовским и исповедь Ипполита (а также его попытка самоубийства) представляют собой — с точки зрения основного сюжета — самостоятельные эпизоды, задерживающие на время течение главного действия и как бы отклоняющие его в новое русло. Эпизоды эти позволяют Достоевскому шире показать действительность, окружающую героя, и вместе с тем осветить характер самого князя с новой стороны. И Бурдовский, и Ипполит, хотя и по-разному, противопоставлены писателем Мышкину, но с каждым из них у героя в то же время есть и нечто *общее*, позволяющее читателю сравнивать их с главным героем.

Бурдовский косноязычен; как и Мышкин, он сирота и в детстве благодетельствован тем же Павлицевым. Но под влиянием товарищей Бурдовский поддался тем «современным» настроениям, против которых выступает в романе Достоевский. Подозревая своего благодетеля в низменных, эгоистических мотивах, он считает себя незаконным сыном Павлицева и требует причитающейся ему доли наследства (т. е. хочет видеть юридические права и обязанности там, где в действительности господствовали отношения, основанные лишь на законах сердца, на доброй воле Павлицева). Ипполит, юноша, умирающий от неизлечимой болезни, смотрит на свою болезнь как на злую насмешку природы, как на отражение того равнодушия и безразличия к судьбе живого человека, которое составляет, по его мнению, мировой закон, с одинаковой силой, неотвратимо господствующий в природе и обществе. Обоим им Достоевский противопоставляет князя, равнодушного к своим юридическим правам, бескорыстно, наивно и радостно принимающего жизнь.

В заключительной, четвертой части действие снова обретает прежнюю стремительность. Напряженность атмосферы здесь все время сгущается, и это подготавливает трагическую развязку романа.

Благодаря менее строгой, чем в «Преступлении и наказании», более свободной и фрагментарной композиции Достоевскому удается сочетать в «Идиоте» богатство проблематики, широкую картину жизни различных слоев общества, обилие второстепенных персонажей и эпизодов с характерной для писателя стремительностью и драматической напряженностью в развитии основной сюжетной линии романа.

Одна из особенностей романов Достоевского, отмеченная Л. П. Гроссманом и другими исследователями, — совмещение в них различных стилистических планов.³³ Достоевский никогда не изображает жизнь современного ему общества однолинейно, он видит в ней сложное сочетание света и тени, трагического и вульгарного, прозаически-обыденного, возвышенного и комического, нередко карикатурного. Эта особенность манеры Достоевского-романиста особенно ярко проявилась в «Идиоте», где фантастический мотив «князя-Христа» перенесен в современную, вполне обыденную бытовую обстановку, а трагические образы Настасьи Филипповны, Рогожина, Ипполита соседствуют с гротескно-комическими фигурами генерала Иволгина, Лебедева, Келлера. Сцены, полные трагического напряжения и пафоса, сменяются в романе комическими эпизодами фантастического вранья генерала Иволгина, рядом с фигурами главных героев стоят образы «современных позитивистов», обрисованные в духе шаржа или политического памфлета.

Необычное для русской литературы 60-х годов (если оставить в стороне сатирические жанры, в особенности творчество Щедрина) совмещение двух стилистически различных планов — обыденного и фантастического — остро воспринималось первыми читателями романа и современной критикой, часто вызывая их недоумение.³⁴ Достоевский в черновых материалах к роману и письмах защищал свой творческий метод, основанный на сочетании наблюдения и интуиции, доказывал «действительность» своего «фантастического» главного героя: «Неужели фантастичный мой Идиот не есть действительность, да еще самая обыденная! — писал Достоевский А. Н. Майкову. — Да именно теперь и должны быть такие характеры в наших оторванных от земли слоях общества, — слоях, которые в действительности становятся фантастичными» (Письма, II,

³³ См.: Л. Гроссман. Поэтика Достоевского. М., 1925, стр. 10—11; Л. Пожева. Композиция романа «Преступление и наказание». «Литературная учеба», 1939, № 8/9, стр. 112—114.

³⁴ См. об этом в комментарии к «Идиоту»: Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений, т. 6, Гослитиздат, М.—Л., 1957, стр. 713—718.

170)). Писатель считал, что «фантастический» колорит, подчеркиваемый разлитым в романе ощущением «призрачности» петербургской жизни, описаниями петербургских белых ночей, на фоне которых совершается действие последних частей романа, соответствует той атмосфере неопределенных надежд и чаяний, смутных ожиданий, стихийного брожения, стремления оторваться от исторического прошлого во имя еще неясного будущего, которая представлялась ему характерной для русского общества 60-х годов.

По сравнению с «Преступлением и наказанием» в «Идиоте» резко подчеркивается иррациональность, загадочность поступков персонажей, совершаемых часто как бы произвольно, помимо их воли и сознания, в состоянии нервного транса. Большое значение в романе приобретают темные предчувствия, неясные, смутные догадки и опасения. Встречи героев приводят к возникновению между ними сложных, не ясных для них самих взаимоотношений, которые впоследствии имеют роковые, трагически-неотвратимые последствия. Такой роковой характер имеет уже встреча Мышкина с Рогожиным в вагоне поезда, открывающая роман.

В связи с этим ряд эпизодов и деталей романа, не теряя своего реалистического характера, в то же время приобретает значение своего рода реалистических символов большой обобщающей силы (сцена «братания» князя с Рогожиным, эпизод с разбитой Мышкиным вазой и др.).³⁵

Другая особенность «Идиота» по сравнению с «Преступлением и наказанием» — насыщенность романа разнообразными злободневными публицистическими мотивами. Публицистические мотивы постоянно звучат в «Идиоте». Они то выливаются в открытые авторские отступления и комментарии (таковы вступительные главы к двум последним частям романа), то облачаются в форму ожесточенных споров героев по основным, остро злободневным вопросам русской жизни (о смертной казни, уголовных процессах 60-х годов, новых судах, женской эмансипации, настроениях молодежи, «либералах» и «семинаристах» и т. д.).

Углубившись в изучение газетной хроники, Достоевский открывает в ней незаменимый, по его мнению, для романиста источник, способствующий пониманию процессов и тенденций современной общественной жизни, неисчерпаемую сокровищницу сюжетных мотивов и художественных деталей. В письмах 1867—1869 годов Достоевский постоянно стремится разъяснить своим корреспондентам мысль о значении газеты для понимания «видимой связи всех дел, общих и частных» русской жизни (Письма, II, 43, 169—170).

В отличие от произведений Льва Толстого в романах Достоевского нет персонажей, подобных Нехлюдову или Левину, в которых писатель стремился бы объективно осмыслить и изобразить целый этап собственной духовной биографии. Даже между князем Мышкиным и Достоевским (несмотря на отмеченные А. Г. Достоевской автобиографические черты Мышкина³⁶) нет такой непосредственной, биографической близости, как между Нехлюдовым «Утра помещика» и «Люцерна» и Толстым. Мышкин для Достоевского прежде всего образ «прекрасного» человека, а не художественное осмысление определенной эпохи своих прошлых переживаний. Не случайно еще в связи с «Бедными людьми» писатель резко возражал против отождествления его как автора с героем его повести (Письма, I, 86).

Но если в романах и повестях Достоевского нет героя, который был бы воспроизведением целого этапа духовного развития автора, как это имеет место у Толстого, то у Достоевского — и в особенности

³⁵ Ср. сцену чтения Соней рассказа о воскресении Лазаря в «Преступлении и наказании».

³⁶ См.: Л. П. Гроссман. Семинарий по Достоевскому, стр. 58—60.

в «Идиоте» — мы встречаемся с другим явлением, которое было совершенно непривычным для современников: в уста самых различных, нередко даже полярно противоположных по мировоззрению персонажей (Рогожин, Ипполит, генеральша Епанчина, Евгений Павлович Радомский, Лебедев и др.) Достоевский вкладывает свои собственные взгляды и оценки, заставляя героев, как бы неожиданно для них самих, находить неведомые им прежде «общие точки», парадоксально сближающие их позиции.

Достоевский как бы передоверяет различным своим героям, в соответствии с их характером, уровнем их умственного и нравственного развития, различные стороны своего мировоззрения. При этом Достоевский как писатель-реалист всемерно заботится о том, чтобы не нарушить внутренней цельности характера персонажа. Он, выражаясь условно, «переводит» свои мысли и чувства на язык данного героя, выражает их так, как мог бы (и должен был) выразить их последний. Но «перевод» этот не всегда удается автору «Идиота».

Наиболее открыто вмешательство авторского голоса в романе ощущается в той сцене, где князь Мышкин выступает с речью перед гостями-аристократами, собравшимися у Епанчиных. Достоевский вкладывает здесь в уста князя весь тот комплекс своих реакционно-утопических философско-исторических идей, которые он впоследствии развивал на страницах «Дневника писателя». Речь Мышкина в гостиной Епанчиных, предваряющая позднейшие славянофильские, «почвеннические» рассуждения Шатова, а также ряд публицистических отступлений в «Братьях Карамазовых», никак не подготовлена развитием характера Мышкина. Реалистическая ткань романа здесь разрывается, и Достоевский-художник уступает место Достоевскому — реакционному публицисту, защитнику православия и противнику освободительного движения.

Впервые «Идиот» был по достоинству оценен в печати М. Е. Салтыковым-Щедриным. В анонимной рецензии на роман Омулевского «Светлов, его взгляды, характер и деятельность» («Шаг за шагом»), помещенной в «Отечественных записках» (1871, № 4, стр. 300—308), Щедрин с замечательной глубиной раскрыл идею «Идиота» и при этом охарактеризовал сильные и слабые стороны таланта Достоевского, обнаруженные писателем в романе: «По глубине замысла, по ширине задач нравственного мира, разрабатываемых им, — писал Щедрин, — этот писатель стоит у нас совершенно особняком. Он не только признает законность тех интересов, которые волнуют современное общество, но даже идет далее, вступает в область предвещаний и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а отдаленнейших исканий человечества». В доказательство этого Щедрин ссылается на роман «Идиот», в котором Достоевский сделал «попытку изобразить тип человека, достигшего полного нравственного и духовного равновесия».³⁷

Щедрин писал, что перед задачей, разрешить которую взялся Достоевский, в известной мере бледнее «вопросы о женском труде, о распределении ценностей, о свободе мысли». «Это, — отмечал сатирик, — так сказать, конечная цель, в виду которой даже самые радикальные разрешения всех остальных вопросов, интересующих общество, кажутся лишь промежуточными станциями». Но в то же самое время Щедрин с горечью указывал на кричащее противоречие, которое проявилось в «Идиоте», как и в других произведениях писателя. «И что же? несмотря на лучезарность подобной задачи, поглощающей в себе все переходные формы прогресса, г. Достоевский, — писал Щедрин, — нимало не стесняясь, тут же

³⁷ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. VIII, Гослитиздат, М., 1937, стр. 438.

сам подрывает свое дело, выставляя в позорном виде людей, которых усилия всецело обращены в ту самую сторону, в которую, по-видимому, устремляется и заветнейшая мысль автора. Дешевое глумление над так называемым нигилизмом и презрение к смуте, которой причины всегда оставляются без разъяснения, — все это пестрит произведения г. Достоевского пятнами, совершенно им несвойственными, и рядом с картинами, свидетельствующими о высокой художественной прозорливости, вызывает сцены, которые доказывают какое-то уж слишком непосредственное и поверхностное понимание жизни и ее явлений».³⁸

Щедрин высказывал, таким образом, мысль о теснейшей связи между интересами, которые волновали передовую часть русского общества, и художественными исканиями Достоевского. Задача, поставленная Достоевским в «Идиоте», — «изобразить тип человека, достигшего полного нравственного и духовного равновесия», — в значительной мере совпадает, по мнению Щедрина, с «конечной целью» передовой русской революционной и социалистической мысли, горячо стремившейся отыскать пути к такому общественному строю, который должен был создать условия для свободного гармоничного развития человеческой личности. Однако, мечтая о «нравственном и духовном равновесии» человека, Достоевский, как справедливо указал Щедрин, отказался признать реальным тот единственный путь, который только и мог привести от мечты о гармоническом развитии личности и общества к действительному ее осуществлению. Достоевский особенно гневно и несправедливо напал именно на тех самых людей, усилия которых, по выражению Щедрина, были «всецело обращены в ту самую сторону», в какую толкали самого Достоевского лучшие стороны его ума и таланта, т. е. на революционеров 60-х годов.

Противоречия, проницательно раскрытые Щедриным в «Идиоте», получили еще более яркое выражение в позднейших романах Достоевского, в особенности в его следующем после «Идиота» романе «Бесы».

«БЕСЫ»

1

Еще не завершив работы над «Идиотом», Достоевский во Флоренции в декабре 1868 года задумал новый «огромный роман» «Атеизм» — о «русском человеке» в годах, который «теряет веру в бога», «швыряет по новым поколениям, по атеистам, по славянам и европейцам, по русским изуверам и пустынножителям, по священникам... и под конец обретает и Христа и русскую землю». В этом новом произведении, задуманном, по определению самого писателя, не как «обличение современных убеждений», а как высокая поэма, Достоевский мечтал высказаться «весь», склонный рассматривать замысел его как замысел своего «последнего романа», подводящего итог его литературной деятельности. По словам писателя, работа над романом требовала «большого изучения предварительно», для осуществления ее Достоевскому представлялось необходимым «прочсть чуть не целую библиотеку атеистов, католиков и православных» (Письма, II, 150, 161, 195).

Хотя роман «Атеизм» не был осуществлен, изложенный в письмах Достоевского план раскрывает идейную направленность его замысла. Замысел этот в той или иной мере предвосхищает идеологические мотивы почти всех последующих крупных произведений Достоевского. Критикуя многие стороны жизни дворянско-крепостнического и буржуазного общества, горячо выступая против угнетения человека человеком, Достоевский в то же время каждое из своих произведений 70-х годов предназначает

³⁸ Там же.

для борьбы с «атеизмом», резко и несправедливо нападает в них на идеи русских народнических революционеров своего времени. Революционным и социалистическим исканиям писатель стремится в своих романах противопоставить реакционную славянофильскую утопию. Он доказывает, что в религиозных идеалах будто бы заложены более высокие моральные принципы, чем в идеях революционеров, что самодержавие и православие составляют якобы самобытный «русский социализм», основным содержанием которого является не «вражда», а «примирение» борющихся классов.

И все же реакционные идейные мотивы, вторгавшиеся в художественную ткань романов Достоевского 70-х годов, не могли заглушить глубокой критической направленности творчества великого русского романиста. Создававшиеся в условиях острой пореформенной ломки русского общества романы Достоевского 70-х годов запечатали многие глубокие общественные противоречия этой сложной переходной полосы исторического развития. Они ярко и сильно отразили идейные конфликты, моральные блуждания, тяжелые сомнения и лихорадочные порывы к лучшему будущему, характерные для русского общества той эпохи — эпохи, когда главными деятелями освободительного движения еще были народнические революционеры, колебавшиеся между пропагандой революционных идей среди крестьянства и индивидуальным террором.

Замысел романа «Атеизм» получил вскоре дальнейшее развитие в плане (также не осуществленного Достоевским) произведения, фигурирующего в его записях под названием «Житие великого грешника». По характеристике автора, это обширное произведение было задумано в форме цикла из трех или пяти «отдельных романов» или «больших повестей» (Письма, II, 244, 258, 263—265). Достоевский приступил к разработке плана «Жития великого грешника» через год после того, как он писал Майкову о замысле «Атеизма», 8/20 декабря 1869 года в Дрездене. Герой «Жития», «гордый из всех гордецов», мечтавший стать «величайшим из людей», должен был, пройдя через соблазны «золота», «атеизма», «разврата», окончить жизнь «схимником» и «странником», «установившимся на Христе». В первых двух частях романа Достоевский намеревался изобразить детство героя, его учение в пансионе и пребывание в монастыре. Среди действующих лиц второй части должны были фигурировать Тихон Задонский, П. Я. Чаадаев, А. С. Пушкин, В. Г. Белинский, Т. Н. Грановский и другие исторические лица, выведенные под чужими именами, как «типы», но с сохранением идеологического сходства с прототипом каждого персонажа. Обдумывая «тон» романа, Достоевский выразил намерение писать «от автора», «художественно и сжато», доводя «сухость» рассказа иногда до Жиль-Блаза», избегая всякого подчеркивания эффектных и сценических мест и в то же время не давая читателю ни на минуту забыть о «важной» (хотя и «не объясненной» словами) «благочестивой» идее «Жития».³⁹ Отдельные части неосуществленного «Жития великого грешника» нашли отражение в трех позднейших романах Достоевского 70-х годов (образ Ставрогина и его беседа с Тихоном в «Бесах»; детство героя, пансион, мечта о богатстве в «Подростке»; монастырь и образ Зосимы в «Братьях Карамазовых»). Однако следует учесть, что мотивы «Жития» претерпели в каждом из этих романов значительные изменения, став частями иного идейно-тематического и композиционного задания.

Достоевский приступил к размышлениям над планом «Жития» в декабре 1869 года, собираясь в это время начать работу над романом, пред-

³⁹ Ф. М. Достоевский. Записные тетради. Изд. «Academia», М.—Л., 1935, стр. 96—108.

назначенным для журнала «Русский вестник». Как можно судить по его письмам и записным тетрадам, первоначально «Житие» мыслилось автором в тесной связи с планом задуманного романа для «Русского вестника». Но уже вскоре, в январе—марте 1870 года, оба замысла в сознании писателя постепенно все больше отделяются друг от друга. Предназначая теперь дорогое ему «Житие великого грешника» для славянофильской «Зари», Достоевский откладывает работу над ним; роман же, который пишется для «Русского вестника», он определяет как вещь, на которую надеется «не с художественной, а с тенденциозной стороны», — вещь, из которой может выйти «хоть памфлет» (Письма, II, 257). Таким «тенденциозным» романом-памфлетом, замысел которого постепенно всецело овладел автором и отодвинул на неопределенное будущее работу над «Житием», явились «Бесы» — роман, который Достоевский первоначально намеревался закончить «скоро», «месяца через три» (Письма, II, 258, 263), но который в действительности ему удалось завершить лишь после возвращения в Россию, осенью 1872 года.

2

В творчестве Достоевского роман «Бесы», впервые напечатанный в катковском «Русском вестнике» за 1871—1872 годы, занимает совершенно особое место. Задуманный автором как «тенденциозный» роман, как политический памфлет, роман этот явился, по определению М. Горького, «самой талантливой и самой злой из всех бесчисленных попыток опорочить революционное движение семидесятых годов».⁴⁰

Непосредственным толчком для оформления замысла и сюжета романа явились газетные сообщения об убийстве в Москве по политическим мотивам студента Иванова. Это убийство было совершено членами тайной заговорщической организации «Народная расправа» по указанию руководителя ее, авантюриста-заговорщика С. Г. Нечаева. Нелегально пробравшись в Россию, Нечаев пытался насаждать среди русской студенческой молодежи псевдореволюционные, вероломно-анархистские методы, прибегая к обману, индивидуальному террору, запугиванию и шантажу. Узнав о нечаевском деле из сообщений русских и зарубежных газет в январе 1870 года, Достоевский мог получить дополнительные сведения об участниках нечаевской организации от брата своей жены — И. Г. Сниткина, который был студентом Петровской земледельческой академии, где действовал Нечаев. Дальнейшую, более подробную информацию о Нечаеве и его группе писателю дал процесс Нечаева, слушавшийся в Петербурге уже после начала печатания романа, в июле и августе 1871 года. Процесс этот получил широкое отражение в тогдашней прессе: желая воспользоваться нечаевским процессом для борьбы с революционным движением, царское правительство сделало его гласным и разрешило публикацию официальных отчетов о нем в русских газетах.

Форма провинциальной хроники уже встречалась у Достоевского в повести «Дядюшкин сон» (1859). Но здесь рамки и содержание парисованной Достоевским картины были иными. «Дядюшкин сон» и по содержанию и по манере изложения был теснейшим образом связан с гоголевской традицией. Описанная здесь попытка Марьи Александровны насильно женить «дядюшку»-князя на своей дочери — такое же скандальное «необычайное происшествие», вносящее на одно мгновение острое драматическое начало в застойный быт обитателей Мордасова, как у Гоголя приезд Чичикова или Хлестакова. В «Бесах» изображена иная эпоха из истории русской провинции, жизнь которой в пореформенные

⁴⁰ М. Горький, Собрание сочинений, т. 24, Гослитиздат, М., 1953, стр. 475.

годы утратила свою прежнюю замкнутость и патриархальную неподвижность, стала, в понимании Достоевского, зеркалом *общей картины* жизни страны со всеми присущими этой жизни беспокойством, противоположными социально-политическими тенденциями и интересами. Именно ощущение теснейшей связи между жизнью столичной и провинциальной России позволило Достоевскому избрать для своего романа-памфлета, направленного против русских революционеров, форму провинциальной хроники.

Стремясь в романе к максимальной, открытой политической злободневности, Достоевский переносит действие «Бесов» в небольшой губернский город, где в течение нескольких дней разыгрывается цепь уродливых и кровавых событий, напоминающих события нечаевского дела. Но роман был задуман Достоевским не просто как памфлетное изображение одного лишь изолированного эпизода из современной ему политической жизни. Нечаевское дело романист пытался осмыслить исторически, связать со своим пониманием предшествующей и современной идейной жизни русского общества.

В. И. Ленин, относившийся, по свидетельству В. Д. Бонч-Бруевича, к «Бесам» «резко отрицательно», отметил в разговоре с ним, что в этом романе «отражены события, связанные с деятельностью не только С. Нечаева, но и М. Бакунина».⁴¹

Развитие освободительного движения остро поставило перед русскими революционерами к концу 60-х—началу 70-х годов проблему создания революционной организации, так как та революционная организация, основы которой в начале 1860-х годов заложили Чернышевский, Добролюбов и их ближайшие единомышленники, была уничтожена в результате террора самодержавия. Нечаев пытался взять на себя решение этой задачи. Но стремясь, под влиянием идей Бакунина, решить ее авантюристическими методами, Нечаев наносил русскому освободительному движению огромный ущерб.

Авантюристические методы и анархистскую программу Бакунина и Нечаева гневно осуждали основоположники марксизма, многие русские революционеры той эпохи.⁴² Маркс, Энгельс и их единомышленники, борясь с анархизмом Бакунина и авантюризмом Нечаева, стремились идейно вооружить русское революционное движение, поднять его на более высокую ступень. Достоевский подошел к нечаевскому процессу с принципиально иных позиций. Он упорно закрывал глаза на то, что авантюристические элементы, представителем которых был Нечаев, составляли ничтожное меньшинство среди деятелей тогдашнего освободительного движения, в то время как масса его участников отличалась исключительной моральной высотой, которую зачастую вынуждены были признавать даже их враги. Утрированные им черты нечаевщины Достоевский в «Бесах» пытался ложно изобразить в качестве наиболее «крайнего» проявления, квинтэссенции методов и психологии русских революционеров конца 60-х—начала 70-х годов. Критическое изображение Нечаева и нечаевской организации перерастает в романе в реакционный памфлет на все русское революционное движение той эпохи — движение, которое мыслится Достоевским как прямое продолжение столь же ненавистного ему в этот период западнического общественного движения 40-х годов. Достоевский объявляет «детей», русских революционеров 60—70-х годов, прямыми потомками «отцов» — «либералов-идеалистов»

⁴¹ Влад. Бонч-Бруевич. Ленин о книгах и писателях (из воспоминаний). «Литературная газета», 1955, № 48 (3393), 21 апреля.

⁴² Об отношении передовой русской революционной молодежи к Нечаеву см. в кн.: Б. П. Козьмин. Русская секция Первого Интернационала. Изд. АН СССР, М., 1957, стр. 152—169, 271—278.

(VII, 12), западников эпохи Грановского. Поэтому он выступает в «Бесах» против последних не менее злобно, чем против участников современного ему революционно-демократического движения. «Отцы» — либеральные деятели 40-х годов и их «дети» — нечаевцы, по мысли Достоевского, являются психологическим отражением двух фаз в истории постепенного отрыва русского образованного общества от народной «почвы» (которая отождествляется писателем с православием).

Таким образом, в «Бесах» доведена до своей высшей точки та характерная для Достоевского «путаница социальных адресов»,⁴³ которая в той или иной мере проявляется во всех его романах 60-х и 70-х годов. Резко критикуя господствующие классы и крепостническую бюрократию за отрыв от народа (и приближаясь в этой критике временами к стихийно демократической точке зрения), Достоевский одновременно, вследствие реакционной предвзятости, предъявляет тот же самый упрек русским революционерам, готов объявить именно их взгляды сгустком идей и психологии оторванного от народа, чуждого ему меньшинства. Это придает всей системе идей Достоевского в целом, выраженной в «Бесах», глубоко реакционный политический смысл. Вот почему не случайно позднее, в годы реакции, наступившей вслед за поражением революции 1905 года, «Бесы» стали излюбленным орудием политических ренегатов и «веховцев» в их борьбе с революционным движением.

Замысел романа-памфлета, направленного одновременно и против прогрессивных дворянских деятелей 40-х годов и против народнических революционеров 60—70-х годов, обусловил применение Достоевским в «Бесах» приемов политического шаржа, своеобразной, публицистически окрашенной карикатуры и литературной пародии. Мысль, высказанная при разработке плана «Жития великого грешника», — ввести в ткань романа образ Т. Н. Грановского и других реальных исторических лиц, причем не с целью исторически точного, достоверного изображения индивидуального облика этих деятелей, но с целью дать обобщения, «типы», воплощающие в понимании писателя нормы определенной, враждебной ему идеологии и культуры, — получила в романе широкое развитие. Возможно, что известное влияние на Достоевского при построении памфлетных образов романа (созданных путем отталкивания от определенных исторических прототипов) оказал своеобразно преломленный им опыт Тургенева (Бакунин и другие деятели 40-х годов как прототипы Рудина), а также хронологически еще более близкий пример Салтыкова-Щедрина, воспользовавшегося в «Истории одного города» (1869—1870) сатирическими образами русских самодержцев, свойства характера которых Щедрин истолковал не только как их узко индивидуальные черты, но и как классическое выражение общих типических свойств представителей крепостнической бюрократии в прошлом и настоящем.

Центральному персонажу «Бесов» Степану Трофимовичу Верховенскому Достоевский сознательно придал черты «провинциального Грановского». Воспользовавшись для биографии Степана Трофимовича многими деталями биографии самого Грановского, а также В. С. Печерина и других либеральных деятелей 30—40-х годов, Достоевский создал характер, в котором благодаря провинциальным масштабам черты либералов 40-х годов отражаются в нарочито сниженном, окарикатуренном виде. Таким образом, фигура Степана Трофимовича в романе — это одновременно и ядовитая пародия на либеральных деятелей типа Грановского, и обобщенный сатирический образ их «подражателя» (VII, 12), массового, рядового носителя идей дворянского либерализма.

⁴³ См.: В. Ермилов. Ф. М. Достоевский. Гослитиздат, М., 1956, стр. 17.

По тому же методу, который Достоевский применил, создавая образ Степана Трофимовича, построены и многие другие — главные и второстепенные — образы романа. При создании их Достоевский воспользовался чертами характера и деталями биографии реальных исторических лиц, но при этом нарочито снизил их, перевел в план реакционной политической пародии и карикатуры. Так, фигура самовлюбленного писателя Кармазинова, тайно сочувствующего «красным», явилась злобной карикатурой на И. С. Тургенева, литературная манера которого в его повестях 60-х и 70-х годов спародирована в романе. При создании образов самоуверенного и жестокого провокатора-авантюриста Петра Верховенского, главы изображенных в романе заговорщиков, и членов его кружка Достоевский отталкивался как от исторических прототипов от Нечаева и членов его группы. Иногда он соединял те характерные, как представлялось писателю, черты нечаевцев, которые он мог извлечь из газетных материалов, с психологическими чертами некоторых деятелей кружка Петрашевского, известными Достоевскому по личным наблюдениям. Так, прототипом одного из членов «пятерки» Верховенского — Виргинского, — фюрериста и домашнего тирана в одном лице, был друг Достоевского, в прошлом петрашевец, А. П. Милюков. Не только характеры многих персонажей восходят, таким образом, к определенным историческим прототипам, хотя и передают черты этих прототипов в смещенном, сниженном и шаржированном виде, но и ряд эпизодов романа представляет собой непосредственные отклики на те или другие эпизоды общественной жизни 60-х—начала 70-х годов, преломленные в тонах ядовитого политического шаржа (литературная кадрили на вечере у губернатора фон Лембке и т. д.).

Особое место в романе занимают резкие, обличительно-сатирические страницы, характеризующие губернскую бюрократию и провинциальное дворянство. Достоевский не щадит здесь среду правительственной бюрократии, возглавляемую губернатором из немцев фон Лембке и его супругой — львицей губернского общества, заискивающей перед либералами. Но в то же время Достоевский стремится показать, что настроения народа не имеют ничего общего с требованиями революционеров (эту мысль особенно отчетливо выражает описание бунта на шпигулинской фабрике). Революционеры могут поэтому, по мнению Достоевского, найти отклик своей пропаганде лишь среди отдельных уголовных элементов, оторвавшихся от народной среды. Таков обрисованный в романе Федька Каторжный, которым младший Верховенский пользуется как орудием при проведении своих планов.

Пародийные и гротескно-сатирические мотивы, играющие значительную роль в «Бесах», не исчерпывают поэтики этого сложного и противоречивого романа. Задумав «Бесы» вначале по преимуществу как публицистический роман-памфлет, Достоевский в процессе дальнейшей работы во многом отошел от этого своего первоначального замысла. Свой спор с русскими революционерами он перенес из политической области также в плоскость философско-этической полемики с идеями атеизма и революционного «нигилизма» — той полемики, которая составляла сердцевину неосуществленных писателем замыслов романов «Атеизм» и «Жизне великого грешника».

Из писем Достоевского от октября 1870 года мы знаем, что вначале он предполагал сделать центральным персонажем романа тупого и опрощенного Петра Верховенского, который сам говорит о себе, что он «мошенник, а не социалист» (VII, 343). Достоевский изобразил Верховенского недалеким, но хитрым, по-иезуитски расчетливым авантюристом, презирающим других заговорщиков, видящим в них и в народе лишь пассивные орудия, «рабов», которые должны слепо повиноваться «прави-

телям» (VII, 341—342). Однако это «комическое», по оценке самого писателя, лицо, выступающее в роли практического организатора заговора, постепенно в ходе работы над романом отошло на второй план и уступило свое центральное место другому, более значительному, «трагическому» лицу — Николаю Ставрогину (Письма, II, 288—289, 294). Образ Ставрогина, превосходство которого над собой признает сам Верховенский, в наиболее концентрированном виде выражает философско-этическую концепцию «Бесов».

О Николае Ставрогине Достоевский писал в своих заметках, что уже давно хотел изобразить подобный характер. Писатель считал его «типическим» для «известного слоя общества» и «русским», хотя редко являющимся «во всей своей типичности» (Письма, II, 289). И действительно, записные тетради Достоевского с набросками первой редакции «Идиота» свидетельствуют, что зародыш характера Ставрогина, с его своеобразным «демонизмом», внутренней опустошенностью, утратой критериев добра и зла, возник под пером Достоевского еще во время работы над этой редакцией. Дальнейшим развитием того же характера явился образ героя «Жития великого грешника». Не случайно из набросков «Жития» в «Бесы» перешли мотивы посещения героем монастыря и его беседы с подвижником Тихоном, образ которого в идеализированном виде передает некоторые черты религиозного мыслителя XVIII века епископа Тихона Задонского (1724—1783). Рассказ об этом посещении составил содержание особой главы романа («Исповедь Ставрогина»), которой Достоевский придавал большое значение ввиду ее роли для раскрытия психологической опустошенности и моральной несостоятельности Ставрогина. Глава эта была исключена из «Бесов» по требованию редакции при печати романа в «Русском вестнике».

Ставрогин своим «демонизмом» психологически подавляет остальных героев «Бесов». Особое, «демоническое» обаяние Ставрогина чувствуют противоположные по своим идеям и устремлениям лица — Шатов и Петр Верховенский, к нему влекутся с одинаковой силой все центральные персонажи романа — Даша и Лиза Дроздова, жена Ставрогина — Марья Тимофеевна Лебядкина и брошенная им Марья Шатова. Однако внешняя красота и обаяние Ставрогина — лишь застывшая трагическая маска, под которой скрываются страшная душевная опустошенность, утрата всех норм и нравственных устоев.

По замыслу Достоевского, образ Ставрогина должен был стать новым, по сравнению с его предшественниками, полемически окрашенным, сниженным вариантом в развитии темы романтического «демонизма». У героев Байрона (или, в России, Лермонтова) «демонизм» был следствием перенесенных героем в прошлом разочарований, вызванных столкновением благородных, вольнолюбивых стремлений со сковывающей и унижающей человека действительностью. Под пеплом разочарования и скептицизма в душе байроновского героя, лермонтовского Демона или Печорина скрывались горячие искры, которые в любой момент могли разгореться ярким пламенем. В душе Ставрогина нет и следов подобного огня. Самый источник его разочарования и страданий иной, чем у лермонтовских героев, — не социальный, а личный. Ставрогин глух к нуждам и интересам окружающих людей, он индивидуалист до мозга костей, занятый всецело самим собой и в то же время именно поэтому болезненно ощущающий в себе зияющую «роковую» пустоту. Известное влияние на такую трактовку образа «демонического» героя, лишаящую этот образ благородства и обаяния, которые были свойственны ему в творчестве романтиков, оказала критика «хищного типа» в статьях Аполлона Григорьева и других критиков-славянофилов. Ставрогин, как характеризует его сам писатель, «развратнейший человек и высокомерный аристократ»,

«барин, . . . оторванный от почвы».⁴⁴ Утратив религиозную веру, Ставрогин потерял вместе с нею способность различать добро и зло, ощутил полную относительность всяких нравственных норм. Созная свою внутреннюю опустошенность, испытывая ужас перед нею, Ставрогин тем не менее ничем не способен ее заполнить, кроме бесстрастного самонаблюдения и анализа. Одаренный огромной внутренней силой, он не знает, куда ее применить, не способен воспрепятствовать разгулу своих темных страстей и с одинаковой холодностью отдается разврату и религиозным исканиям. Позднее он становится союзником Верховенского—Нечаева, но не потому, что разделяет его убеждения или убеждения других «нигилистов», а потому, что видит в каждом из своих поступков вызов самому себе, «дерзкий» «эксперимент», поставленный с целью своеобразной проверки своих сил, очередного морального испытания, доказывающего ему всякий раз мнимую широту его натуры, отсутствие у него моральных принципов и сдерживающих центров, которые помешали бы ему до очередного нравственного падения, удержали от преступления, от полной утери человеческого облика.

Утверждению реакционной идеи о том, что единственным подлинным источником нравственности является религия и что отказ от нее неизбежно ведет к преступлению, подчинены и образы других главных персонажей романа. Атеист Кириллов, утративший веру в бога, кончает с собой, желая таким образом гордо и открыто бросить вызов «небу», доказать полную нравственную свободу и независимость личности. Но в момент самоубийства обнаруживаются его мучительные колебания, слабость и бессилие. Лишь Шатов, в прошлом также ученик Ставрогина, пытается преодолеть свою прежнюю моральную раздвоенность и обрести утраченную религию, которая возвращает ему веру в себя и других людей. Но отказ от участия в заговорищной организации приводит к трагической гибели Шатова. Рассказ о его убийстве, организованном Верховенским, представляет, по замыслу автора, художественно-психологический комментарий к убийству Иванова участниками нечаевской группы. Последовательно подчиняя освещение характеров и событий искусственной, привнесенной извне религиозно-проповеднической тенденции, Достоевский раскрывает ее уже в самом названии романа, истолкование которого дается в предваряющих его эпиграфах: Россия, по идее автора, «сбилась с пути», революционеры — это своего рода пушкинские «бесы», которые «кружат» ее по сторонам; спасение для русского общества состоит в исцелении от «бесов» (по примеру евангельского «бесноватого», — VII, 5), в возвращении к религиозной вере, без которой отдельный человек и общество в целом неизбежно доходят до преступлений, оказываются бесстрашными жертвами темных страстей.

Так же, как другие романы Достоевского, «Бесы» отличаются большой философской насыщенностью. Философская полемика здесь непосредственно вторгается в сюжетную ткань романа, отдельные его образы и ситуации представляют в то же время своего рода философские аргументы, подтверждающие или опровергающие доводы, выдвигаемые героями в их драматических спорах и идеологических столкновениях.

Реакционная политическая и философская тенденциозность «Бесов» обусловила искусственность построения, надуманный мелодраматический характер многих сцен романа, в которых изображены нечаевцы. Тем не менее большое искусство Достоевского-романиста проявилось и в этом романе-памфлете. Достоевский нарисовал в «Бесах» множество разнообразных лиц, сделав их участниками единой, непрерывно развивающейся

⁴⁴ Ф. М. Достоевский. Записные тетради, стр. 90, 203.

цепи остродраматических событий. Русское провинциальное общество обрисовано в «Бесах» в своих различных, многообразных социальных и психологических разрезах. Каждый из многочисленных персонажей «Бесов» психологически не отделен от других, но связан с ними, и все они, несмотря на разнообразие своих характеров и психологии, живут и движутся в едином жизненном потоке, который, разбиваясь на множество отдельных ручейков, определяет их частные судьбы. Умение Достоевского представить общую историческую атмосферу и судьбу каждого отдельного человека, политику и быт, социальные страсти и индивидуальную психологию персонажей в их единстве и взаимосвязи, подчинив движение образов развитию философской мысли, получило в «Бесах» яркое выражение, несмотря на реакционный замысел этого антинигилистического романа-памфлета, в котором облик участников тогдашнего революционного движения изображен в кривом зеркале.

Форма хроники, примененная Достоевским в «Бесах» (позднее в видоизмененном виде она нашла применение также в «Братьях Карамазовых»), потребовала от автора создания новой для него фигуры рассказчика-хроникера. Впоследствии эта фигура вызвала большой интерес М. Горького и несомненно в какой-то мере была учтена им в его романах-хрониках (например, в «Жизни Матвея Кожемякина»). Рассказчик в «Бесах», в отличие от Ивана Петровича в «Униженных и оскорбленных», не столичный человек, не «литератор», а провинциальный обыватель с несколько (хотя и умеренно) архаизированным языком. Уже в зачине романа подчеркнуты литературная неопытность, «неумение» рассказчика (VII, 7); стиль его насыщен характерными словечками вроде «столь», «доселе», «многоопытный», оговорками, подчеркивающими его неуверенность в себе, и т. д.

Фигура рассказчика «Бесов» была создана Достоевским в период, когда проблемы художественного сказа привлекали к себе пристальное внимание Лескова. Но, как свидетельствует позднейшая полемика Достоевского с Лесковым,⁴⁵ задача, которую ставил перед собой автор «Бесов», была иной, чем та, которую преследовал автор «Соборян» и «Очарованного странника». Главной целью Лескова было воспроизвести тонкий стилистический узор речи человека из народа, своеобразно отражающей артистическую одаренность и яркость восприятия жизни, свойственные простому русскому человеку. Автор же «Бесов» хотел создать психологически убедительный образ пассивного, сбитого с толку надвигающимся на него неожиданным напором событий провинциального хроникера-обывателя. Рассказчик-хроникер в «Бесах» выступает не только как лицо, ретроспективно описывающее и комментирующее события романа, но и как участник этих событий, в которых он до самого конца играет довольно жалкую роль младшего друга и почитателя Степана Трофимовича Верховенского. Позволяя себе порой ядовито критиковать Степана Трофимовича и других лиц, рассказчик в «Бесах» тем не менее социально и психологически не противостоит им; напротив, он неизменно теряется и «стусевывается» перед ними, подчеркивая их превосходство, свою относительную незначительность по сравнению с героями первого плана. Таким образом, в противоположность образам рассказчиков у Лескова, рассказчик в «Бесах» — не сочувственно трактованная автором, а иронически изображенная фигура. На него распространяется пренебрежительное отношение писателя к остальным персонажам этого реакционного романа-памфлета. Впрочем, Достоевский не всегда считается в романе

⁴⁵ Глава «Ряженный» в «Дневнике писателя» за 1873 год (XI, 89—92). См. об этой полемике в кн.: В. В. Виноградов. Проблема авторства и теория стилей. Гослитиздат, М., 1961, стр. 487—555.

с образом рассказчика, становясь нередко на его место и передоверяя ему свой авторский голос.⁴⁶

Появление «Бесов» вызвало возмущение демократической критики и передовой общественности, оценивших роман как клевету на русское революционное движение. Реакционная предвзятость и тенденциозность Достоевского, писавшего свой роман «руками, дрожащими от гнева», помешали ему увидеть пропасть, отделявшую Нечаева от подлинных представителей русского освободительного движения, превратили персонажей «Бесов» в «марионеток», управляемых авторским вмешательством.⁴⁷ Утрированные им черты нечаевщины Достоевский, вопреки исторической правде, стремился приписать всему русскому революционному движению конца 60-х—начала 70-х годов. Это было глубоким заблуждением писателя.

Попытка Нечаева увлечь молодежь на путь псевдореволюционного авантюризма была одним из свидетельств того кризиса, который переживало в конце 60-х годов русское революционно-демократическое движение. Надежды поднять народные массы на открытую борьбу с самодержавием после спада революционной волны, ареста Чернышевского и других руководителей освободительного движения 60-х годов в условиях пореформенного капиталистического развития деревни становились все более зыбкими. Это обусловило в последующий период, в 70-е годы, переход части наиболее активных русских революционеров-народников к героической, но бесперспективной террористической борьбе с царизмом. Достоевский в некоторой степени уловил эту трагическую сторону тогдашнего революционного движения. Но, ослепленный враждой к революционерам, он вместо реальных образов героической революционной молодежи дал в «Бесах» ряд новых вариаций того типа социального отщепенца, блуждающего в густом мраке реакционно-индивидуалистических философских теорий и анархистских взглядов, который стоял в центре уже прежних его романов. Именно представителей этого психологического типа, порожденного деклассацией мелкобуржуазных слоев, распадом жизни и морали господствующих классов, Достоевский тенденциозно выдавал за фигуры, наиболее характерные для революционного подполья. Отрицая неизбежность буржуазно-демократической революции в России, рост революционных настроений у широких народных масс, писатель представил русских революционеров в «Бесах» в качестве группы враждебных народу, оторванных от него, «беспочвенных» индивидуалистов, сеющих вокруг себя смуту и разрушение. Все это обусловило глубокую политическую реакционность романа в тогдашних условиях, сделало его на десятилетия знаменем русской контрреволюции в борьбе с освободительным движением народных масс.

«ПОДРОСТОК»

После «Бесов» Достоевский не сразу приступил к работе над следующим романом. Приняв на себя с начала 1873 года редактирование газеты «Гражданин», Достоевский более чем на год всецело отдается своим обязанностям редактора и работе над «Дневником писателя», который он регулярно помещал в «Гражданине» в течение почти всего 1873 года. Лишь в феврале 1874 года, незадолго до оставления «Гражданина», Достоевский приступил к новому роману «Подросток», законченному в ноябре следующего 1875 года.

⁴⁶ Соотношение автора и рассказчика в «Бесах» тонко раскрыто в статье Я. Зунделовича «О романе Достоевского „Бесы“ (о памфлетном строении романа)» («Труды Самаркандского гос. университета им. А. Навои», Новая серия, вып. 112, 1961, стр. 3—36).

⁴⁷ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 438.

В отличие от остальных романов Достоевского, написанных после закрытия «Эпохи», «Подросток» появился не в «Русском вестнике», а в «Отечественных записках» Некрасова и Салтыкова-Щедрина. Несмотря на принципиальное, глубокое расхождение позиции Достоевского и программы «Отечественных записок», редакция журнала (и сам Достоевский) сочли возможным в условиях сложной исторической обстановки 70-х годов появление «Подростка» на страницах демократического журнала, тесно связанного с тогдашним народническим освободительным движением.

Как уже отмечалось выше, замысел «Подростка» (так же как и образ Ставрогина в «Бесах») генетически связан с набросками неосуществленного «Жития великого грешника». Уже в набросках «Жития» Достоевский высказал намерение изобразить умственное формирование типа современного молодого человека, «совершенно обратного» тому «отпрыску... благородного графского дома, которого изобразил Толстой в „Детстве“ и „Отрочестве“». ⁴⁸ Эта мысль, намеченная в плане первой части «Жития», получила свое осуществление в романе «Подросток». Достоевский воспользовался здесь не только общей идеей, но и рядом более конкретных мотивов «Жития» (мечта героя о накоплении «золота», детские годы в пансионе Тушара, описание которых основано на детских воспоминаниях самого писателя о пребывании с братом в пансионе Сушара в Москве, дружба с французом Ламбертом и т. д.). ⁴⁹

Таким образом, герой «Подростка» мыслился Достоевским полемически противопоставленным центральному персонажу автобиографической трилогии Льва Толстого. Этого толстовского героя Достоевский, как видно из его писем и набросков, считал характерным представителем того «средне-высшего» дворянского круга, изображение которого занимало главное место в творчестве Гончарова, Тургенева и самого Толстого, — писателей, которых Достоевский относил к «помещичьей литературе» (Письма, II, 365). В противоположность названным трем великим русским романистам, которых он считал своими антиподами, Достоевский намеревался обрисовать в «Подростке» детство и отрочество, типичное для молодого русского человека, происходящего из недворянской, мещанско-разночинной среды, — молодого человека, выросшего в лишенном прочной материальной и моральной основы «случайном семействе», при отсутствии «родового предания» и «красивых», «законченных форм» (VIII, 474). Эта главная мысль романа отчетливо сформулирована самим автором в эпилоге «Подростка»: она составляет главное содержание помещенного здесь письма к герою бывшего его воспитателя Николая Семеновича, которого тот просил ознакомиться с его «записками», — письма, составляющего авторский философско-публицистический комментарий к роману.

Герой «Подростка» Аркадий Долгорукий — сын бывшей дворовой и барина-аристократа Версилова, рано осознавший двусмысленность своего общественного положения и болезненно переживающий ее. Происхождение Аркадия поставило его между дворянством и простыми людьми. Учась в пансионе, а затем в гимназии вместе с детьми родовитых и богатых родителей, герой романа стыдится своего незаконного рождения, мечтает о том, чтобы прочно занять место в мире «господ». Но объективные социальные условия не дают Аркадию возможности утвердиться в привилегированной среде, которой он остается чужд не только по происхождению, но и по своему спокойному духу.

Выбор в качестве главного действующего лица романа незаконного сына дворянина и бывшей его крепостной крестьянки позволял Достоев-

⁴⁸ Ф. М. Достоевский. Записные тетради, стр. 107—108.

⁴⁹ Там же, стр. 97, 105, 107.

скому столкнуть своего молодого героя и с людьми из господствующего класса, и с людьми из народа. Таким образом, выбор этот давал писателю возможность сделать «подростка» беспристрастным наблюдателем жизни и моральных идеалов различных слоев русского общества. Этой возможностью Достоевский воспользовался в романе. Опираясь (так же как в «Идиоте») на газетную хронику, разнородные факты которой в художественно переработанном и переосмысленном виде получили отражение на страницах романа,⁵⁰ Достоевский нарисовал в «Подростке» широкое полотно текущей русской действительности 70-х годов. Живя в Петербурге, герой сталкивается с революционно настроенной демократической молодежью. И в то же время он посещает аристократические дома, сближается с аферистом Ламбертом, участвует в крупной игре в рулетку. Перед его глазами разворачивается пестрая картина общества, охваченного жаждой богатства и власти. Наблюдения Аркадия над окружающим миром позволили Достоевскому развернуть перед читателем калейдоскоп лиц и событий, показать, что в русском обществе 70-х годов прежние сословные различия и идеалы уже отходили на второй план перед деньгами, ставшими самой могущественной социальной силой современности, в жертву которой приносятся аристократическое достоинство и княжеская честь (семья Версиловых и Сокольских).

Однако подросток Аркадий выступает в романе не только как страстный и пытливый наблюдатель, стремящийся проникнуть в тайный смысл намерений и поступков окружающих людей. Подросток — сам плоть от плоти и кровь от крови русского общества своего времени, он заражен всеми его роковыми болезнями и предрассудками. В борьбе с враждебным ему внешним миром герой хочет воспользоваться оружием, выкованным самим же окружающим обществом. Он мечтает стать новым Ротшильдом, чтобы с помощью денег заставить людей покориться себе и признать свое превосходство. Избранная Достоевским форма записок героя позволила писателю объединить в «Подростке» анализ нравственных блужданий и исканий своего мучущегося и неустroенного героя с широкой картиной социальной жизни, раскрывающейся перед глазами Аркадия. На фоне этой картины сам герой, в своих размышлениях и жизненных исканиях, выступает перед читателем как типичное психологическое порождение ежедневно наблюдаемых и в тысяче разнообразных проявлений фиксируемых им в его записках социальных условий (хотя сам он и не осознает вполне отчетливо этой связи).

Группировка событий романа вокруг образа еще окончательно не сложившегося, но еще только слагающегося и формирующегося в ходе изображаемых событий героя-подростка выдвинула перед Достоевским задачу, которая не играла существенной роли в предшествующих его романах (если не считать незаконченной «Неточки Незвановой»). Задача эта впервые была отчетливо намечена им для себя лишь в «Житии великого грешника». В отличие от Толстого, который начиная с «Детства» и «Отрочества» постоянно ставил своей целью показать личность своего «интеллектуального» героя в процессе его воспитания жизнью, в процессе формирования, движения и развития, Достоевского в романах 60-х годов подобная задача почти не занимала. Раскольников, Алексей Иванович (в «Игроке»), князь Мышкин, Ставрогин при всем несходстве их натур выступают уже в начале романа людьми с определенной «идеей», с готовым, сложившимся в своих основах мировоззрением и отношением к жизни. Формирование их «идей» отнесено в предысторию романа и освещается автором в каждом из перечисленных произведений скупо. Чита-

⁵⁰ См. об этом в кн.: А. С. Долинин. В творческой лаборатории Достоевского. Изд. «Советский писатель», Л., 1947.

тель узнает о прежних этапах духовного развития героя лишь из его собственного позднейшего рассказа или реплик других персонажей, которые освещают его прошлое постольку, поскольку знакомство с этим прошлым нужно для понимания уже сформировавшейся, сложившейся натуры и мировоззрения героя. Главное же место в самом романе занимает в каждом случае изображение не процесса умственного и нравственного формирования центрального персонажа, а катастрофа, являющаяся результатом его столкновения с жизнью, результатом практической проверки сложившихся у героя на определенном этапе его развития идеалов и стремлений, обнаруживающая их трагическую сторону и их бесперспективность.

В «Подростке», в отличие от предыдущих своих романов, Достоевский, по-видимому, поставил задачу осветить самый процесс духовного формирования личности героя-подростка. Этим обусловлено особое место, которое «Подросток» по своей композиционной структуре занимает в творчестве Достоевского. Ближе, чем в остальных своих романах, Достоевский подошел здесь к традиции европейского «воспитательного» романа, а вместе с тем приблизился к методу Толстого-романиста, для которого, особенно в 50—60-х годах, было характерно детализированное изображение самого процесса нравственного формирования личности.

Однако именно там, где Достоевский, казалось бы, намеревался решить задачу, наиболее сходную с задачами Толстого, особенно отчетливо сказалось глубочайшее, принципиальное различие романов Толстого и Достоевского с точки зрения их метода и структуры. Задуманный как полемическая параллель к «Детству» и «Отрочеству», «Подросток» сохранил характерные признаки, отличающие манеру Достоевского. Как и в других случаях, процесс формирования личности подростка занял в романе лишь подчиненное, второстепенное место. Основное же место в записках героя отведено не формированию занимающей его «идеи», а событиям, которые произошли позднее, в течение нескольких месяцев после переезда героя в Петербург, куда он является со своей уже созревшей и сложившейся «идеей» и с твердым намерением ее осуществить. В течение этого краткого отрезка времени герой, как и в других романах Достоевского, лихорадочно стремится реализовать свою «идею» и, потерпев неизбежное крушение, осознает ее гибельность. Лишь на последних страницах романа, так же как в эпилоге «Преступления и наказания», автор скороговоркой сообщает устами героя о начале его «новой жизни» после описанной катастрофы, откладывая рассказ о ней на неопределенное будущее (VIII, 466).

Как обычно у Достоевского, действие в «Подростке» развивается одновременно в двух планах — бытовом и идеологическом. В своем стремлении стать новым Ротшильдом Аркадий готов вступить в беспощадную борьбу с обществом, не пренебрегая при этом темными махинациями, насилием и пантажом. Но Аркадий, подобно другим центральным героям романов Достоевского, — не обычный, заурядный «приобретатель», а мыслящий и чувствующий юноша, стремящийся решить для себя основные нравственные вопросы жизни, переживающий лихорадочный процесс внутренних исканий и сомнений. Под влиянием этих сомнений окружающие люди нередко представляются ему обманщиками и мерзавцами, а мир — ареной сильного. Но сразу после этого в нем каждый раз с новой силой вспыхивает вера в жизнь и в управляющие ею светлые моральные силы. Эта вера в добро, которую поддерживают в герое мать и сестра и которая особенно остро вспыхивает в нем после знакомства со своим названным отцом — смиренным крестьянином, странником Макаром Долгоруким, помогает герою после долгой и мучительной борьбы преодолеть яд своих разрушительных сомнений и начать новую жизнь.

Особое, важное место в «Подростке» занимает тема, которую сам Достоевский, намекая на название тургеневского романа, определил как тему «русских теперешних» «отцов и детей». Эта тема, остро поставленная русской общественной жизнью 60—70-х годов, заняла в различных преломлениях существенное место во всех романах Достоевского, от «Идиота» (Аглая и ее родители, отец и сын Рогожины) до «Братьев Карамазовых» — последнего грандиозного опыта разработки той же темы. В «Дневнике писателя» за 1876 год Достоевский писал, что «давно уже поставил себе идеалом написать роман» об «отцах и детях» «в теперешнем взаимном их соотношении». На «Подросток» сам автор указал здесь как на «первую пробу» своей мысли (XI, 147—148).

Версилова, воплощающего лучшие черты русского барства отходящей эпохи, и подростка — представителя современной молодежи Достоевский изобразил в романе в качестве собирательных типов двух поколений русского общества. Эти два поколения, разделенные взаимным недоверием и враждой, в действительности, не сознавая этого, по мысли писателя, преемственно связаны между собой в своих исканиях, идейно-психологически родственны друг другу. Идея о психологической общности и сходстве исканий обоих поколений — «отцов и детей», отражающая «почвенническую», религиозно-славянофильскую тенденцию взглядов Достоевского, раскрывается в диалогах между Версильовым и его сыном. Психологическая близость отца и сына приводит их после долгих столкновений и недоумений к взаимному пониманию и сближению. Оба они, несмотря на свои иступленные метания между добром и злом, в конечном счете одержимы, по мысли писателя, одной и той же «русской» тоской по «живой жизни», по общечеловеческой правде и справедливости, призваны к «всемирному болению за всех» (VIII, 394). Эта идейная концепция, намеченная в «Подростке», отчетливо предвосхищает публицистические мотивы речи Достоевского 1880 года о Пушкине, в которой он противопоставил идеям русских революционеров своей эпохи призыв к отречению от борьбы, к смирению и совместной работе «на родной ниве» (XII, 380). Вкладывая в уста Версильова мечту о будущем «золотом веке» (VIII, 392—393), о грядущем счастье всего человечества, Достоевский выражает в романе свое недоверие к революционному изменению действительности. Версильов признает близость пролетарской революции на Западе, но при этом он характеризует Парижскую Коммуну и будущую революцию рабочего класса как одно лишь стихийное разрушение старых культурных ценностей, накопленных европейской цивилизацией, не понимая великой созидательной роли социалистической революции пролетариата. Версильову и подростку с их внутренней раздвоенностью и идейными блужданиями в романе противопоставлен странник Макар Долгорукий — носитель идеи «русского Христа» (Письма, II, 150). Так критическая характеристика дворянской и разночинной интеллигенции, высокая оценка народа в «Подростке», как и в других романах Достоевского, противоречиво сливается с ложными и реакционными славянофильскими идеалами писателя, с утверждением того, что истинным выражением народного мировоззрения являются религиозно-православные заветы церкви.

«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

1

В первой главе «Записок из мертвого дома» (1860) Достоевский рассказал историю одного из своих товарищей по Омскому острогу — отцеубийцы «из дворян», сосланного на каторжные работы «на двадцать лет» (III, 315). Каторжник этот — подпоручик Ильинский — не сознался

в убийстве отца, хотя общее мнение и факты были против него. Достоевский оговорился, что по психологическим причинам «не верил этому преступлению» (III, 316). Не прошло двух лет, после того как были написаны строки об отцеубийце, и невинность его «была обнаружена по суду, официально», о чем Достоевский поспешил сообщить в главе VII второй части «Записок из мертвого дома» (1862). «Нечего говорить и распространяться о всей глубине трагического в этом факте, о загубленной еще смолоду жизни, под таким ужасным обвинением. Факт слишком понятен, слишком паразителен сам по себе» (III, 518) — такими словами Достоевский заключил в 1862 году рассказ о мнимом отцеубийце.⁵¹

Через двенадцать лет, в 1874 году, Достоевский вернулся мысленно к истории несправедливо осужденного отцеубийцы и занес в черновую тетрадь план драмы на тему об Ильинском и его младшем брате (оказавшемся действительным виновником преступления).

Замысел драмы о двух братьях — мнимом и настоящем отцеубийце — не получил осуществления. Он слился с другими многочисленными замыслами Достоевского 70-х годов. Кроме «Жития великого грешника» и уже упоминавшегося выше романа о «современных» «отцах и детях» (1875—1876), Достоевский думал в этот период над романом «Мечтатель» (1875—1876). Среди эпизодов этого романа, перечисленных в записной тетради писателя, есть записи «Великий инквизитор и Павел», «Великий инквизитор со Христом». Думал Достоевский и над поэмой «Сороковины», подразделенной, подобно будущим «Карамазовым», на ряд «странствий» по «мытарствам», над философским романом о «русском Кандиде» и т. д.⁵² Творческим сплавом, художественным и идейно-философским синтезом, в котором своеобразно сочетались все эти различные замыслы и начинания Достоевского второй половины 70-х годов, явился его последний, самый большой по объему роман — «Братья Карамазовы». Написанный в 1878—1880 годах, роман этот был напечатан в «Русском вестнике» за 1879—1880 годы.

«Братья Карамазовы» были задуманы Достоевским как первый из двух романов, посвященных «жизнеописанию» Алексея Карамазова. Этот первый роман должен был, по замыслу писателя, излагать предысторию главных персонажей, а следующий за ним, второй роман — изображать деятельность героя «уже в наше время, именно в наш теперешний текущий момент» (IX, 8). Из двух задуманных романов Достоевский успел осуществить лишь один. Но этот первый из двух романов о братьях Карамазовых явился не только вполне законченным и самостоятельным произведением, но и одним из гениальнейших художественных созданий Достоевского, одним из величайших романов классической русской и мировой литературы XIX века.

Роман писался в обстановке нараставшего в стране революционного кризиса, в период усиленного развития капитализма в России и высшего подъема народнического освободительного движения. Несмотря на реакционные славянофильско-монархические идеи и враждебное отношение писателя к революционному движению, он остро сознавал, что русское общество находится в состоянии глубокого брожения, переживает идейный и нравственный кризис огромной силы и напряжения.

⁵¹ См.: F. M. Dostojewski. Die Urgestalt der Brüder Karamasoff, erläutert von W. Komarowitsch. München, 1928, S. 499—500; Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования. Под ред. А. С. Долинина. Изд. АН СССР, Л., 1935, стр. 355; Б. Г. Рейзов. К истории замысла «Братьев Карамазовых». «Звенья», VI, Изд. «Academia», М.—Л., 1936, стр. 545—559.

⁵² Описание рукописей Ф. М. Достоевского. Под ред. В. С. Нечаевой. Изд. Библиотеки им. В. И. Ленина. М., 1957, стр. 128—130; Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений, т. 10, Гослитиздат, М., 1958 (комментарий Л. П. Гроссмана).

Глубокое чувство социального неблагополучия, внимательное отношение писателя к исканиям будущего, охватившим широкие слои «образованных» классов, многомиллионные народные массы старой России, отчетливо отразились в последнем романе Достоевского. Достоевский был далек от идей передовой народной России, он стремился в «Братьях Карамазовых», как и в других своих романах 70-х годов, противопоставить революционным идеям идеалы церкви. Однако эта реакционная тенденция не могла побороть заложенную в романе гораздо более могучую силу сомнения и отрицания. Это противоречие, по признанию самого писателя, смущало и останавливало его во время работы над «Братьями Карамазовыми», так как он чувствовал, что его нравственно-религиозные идеалы не давали полного, убедительного ответа на социальные и философско-моральные вопросы, подвергаемые обсуждению на страницах романа.

«Сила отрицания» (по выражению самого писателя), отразившаяся в романе, острый анализ общественных противоречий и порожденных ими идейных исканий, внимательное, пытлиное отношение писателя к социальной и морально-психологической ломке, которую переживали широкие слои населения России в годы реакции 70-х годов (ломки, которая должна была неизбежно — сознавал или не сознавал это Достоевский — привести страну к новому революционному кризису), — все эти черты романа обусловили огромную реалистическую мощь и трагический пафос «Братьев Карамазовых», способствовали широкому воздействию романа на последующую русскую и мировую литературу.

2

«Братья Карамазовы» — не только последний, но и наиболее сложный по идейному содержанию и художественной структуре роман Достоевского. Здесь подведен художественный итог различным устремлениям писателя, достигнут наиболее широкий и разносторонний синтез его творческих исканий и достижений. И вместе с тем в этом последнем романе особенно отчетливо отражены противоречия мысли и творчества Достоевского — писателя, который, по выражению Толстого, до конца своей жизни был «весь борьба».⁵³

В романе обрисована широкая картина жизни России пореформенной эпохи, выведена галерея разнообразных и сложных характеров, в нем разворачивается целая цепь острых, драматически напряженных событий, описанных с огромной психологической правдивостью и художественной силой. И в то же время «Братья Карамазовы» — наиболее насыщенный публицистической и философской мыслью из всех романов Достоевского. Автор вполне сознательно выступает в «Братьях Карамазовых» одновременно и как писатель-художник, и как мыслитель, проповедник, социолог, философ, публицист. Он стремится не только поставить перед своими современниками и перед потомством ряд важнейших общественных и моральных вопросов, проанализировать жгучие и болезненные проблемы, выдвинутые общественной жизнью, но и дать на эти вопросы свой положительный ответ, указать те пути, которые, по его мнению, могут помочь оздоровлению общества, ведут от настоящего к будущему.

Как и в других романах Достоевского 60-х и 70-х годов, главным сюжетным узлом в «Братьях Карамазовых» является история преступления. Однако, как всегда, Достоевского интересует не та внешняя цепь собы-

⁵³ Л. Толстой, Полное собрание сочинений (юбилейное издание), т. 63, Гослитиздат, М. — Л., 1934, стр. 142.

тий, заключительным звеном которой явилось преступление, и не способ обнаружения убийцы (последний в «Братьях Карамазовых» остается формально, по суду, не обнаруженным и сам кончает с собой). Убийство Федора Павловича Карамазова (как и убийство старухи-процентщицы в «Преступлении и наказании») в изображении Достоевского — не бытовой эпизод из жизни русской провинции и тем более не занимательный эпизод из уголовной хроники. Убийство это в художественной интерпретации Достоевского — проявление скрытой от глаз внешнего наблюдателя, но потрясающей по своему трагическому смыслу общественно-психологической драмы, разыгрывающейся в недрах современной России, — драмы, затрагивающей вопросы, важные и существенные для русского народа и всего человечества.

Так же как в «Бесах», Достоевский в «Братьях Карамазовых», в отличие от остальных своих романов, переносит действие из Петербурга в провинцию, — на этот раз не в губернский, а в отдаленный от центра небольшой уездный городок. Такие современники Достоевского, как Лесков или Мельников-Печерский, избирали местом действия русскую провинцию для того, чтобы противопоставить крепость и яркость сохранившегося здесь патриархального бытового уклада, обладающего чертами своеобразной народности, мертвящему формализму крепостническо-бюрократических порядков и тем социальным процессам, которые вызвало капиталистическое развитие России. Достоевский же переносит действие из Петербурга в провинцию, желая показать, что те социально-психологические процессы, которые он обрисовал в своих романах 60-х годов, перестали быть «привилегией» Петербурга, усилились, охватили в большей или меньшей степени всю страну. Под влиянием ломки традиционного уклада жизни, брожения, охватившего жизнь многих сотен и тысяч «случайных семейств», не только в Петербурге, но и за сотни верст от столицы широкие слои населения, как показывает Достоевский, не могут больше жить бессознательно, стихийно подчиняясь заведенному порядку вещей. Достоевский отчетливо видит, что в России не осталось ни одного самого тихого уголка, где бы не кипела скрытая борьба страстей и не ощущались с большей или меньшей силой напряженность существующего положения вещей, острота поставленных им вопросов. Даже в провинциальном монастыре, где на поверхности царят спокойствие и «благообразие», на деле происходит упорная скрытая борьба старого и нового, сталкиваются между собой дикий, невежественный фанатизм и ростки иного, более гуманного жизнепонимания, суровый, угнетающий формализм и растущее чувство личности. Рядовое, заурядное на первый взгляд преступление сплетается воедино с великими проблемами, над которыми веками бились и бьются лучшие умы человечества. А в провинциальном трактире никому не известные русские юноши, почти еще «мальчики», отложив в сторону все свои непосредственные текущие дела и заботы, спорят о «мировых» вопросах, без основательного решения которых, как они сознают, не может быть решен ни один частный вопрос их личной жизни.

Находящаяся в центре романа семья Карамазовых и другие описанные в нем семьи (Хохлаковы, Снегиревы и т. д.) представляют собой различные с социальной и психологической точек зрения варианты того общего типа семьи, который Достоевский, как мы уже знаем, охарактеризовал как тип «случайного семейства». Во всех этих семьях нет «благообразия», в них происходит скрытая или открытая борьба, усиливается взаимный антагонизм между поколениями. В семье Карамазовых этот антагонизм приводит к убийству отца. Однако убийство это важно для Достоевского не только потому, что служит ярким свидетельством «неблагообразия» помещичьего быта и вообще распада семьи в пореформен-

ную эпоху. Убийство Федора Павловича Карамазова в изображении Достоевского представляет собой, как уже отмечалось выше, внешнее проявление более глубокой социально-психологической драмы. Драму эту великий писатель усматривал в том, что вместе с неизбежным и закономерным распадом старых нравственных норм в условиях пореформенной эпохи среди различных социальных слоев росло сознание относительности *всякой* нравственности, усиливались разрушительные, хищнические, антиобщественные стремления, выражаемые анархической формулой «все позволено» (IX, 71, 83; X, 290); эту формулу, играющую в романе роль своеобразного лейтмотива, выдвигает вслед за Иваном лакей Смердяков.

Представитель старшего поколения Карамазовых, Федор Павлович, по характеристике М. Горького, — «душа, бесформенная и пестрая, одновременно трусливая и дерзкая, а прежде всего — болезненно злая».⁵⁴ Образ Федора Павловича, разбогатевшего приживальщика и шута, рисуемого своим цинизмом и моральной распущенностью, ярко отражает распад господствующего класса в пореформенную эпоху. Всех своих сыновей Федор Павлович «спровадил» на попечение слуги Григория, не чувствуя по отношению к ним никаких моральных обязательств. Но хотя оба старших сына Федора Павловича значительно отличаются от него по уровню своего образования и развития, по своим интересам и стремлениям, хотя оба они презирают отца и относятся к нему с отвращением, они отмечены по-разному печатью той же самой роковой болезни. Старший сын Федора Павловича Дмитрий — человек, в душе которого живут смутные благородные порывы. Но он лишен положительных моральных устоев, не умеет бороться со своими страстями, одинаково способен и на возвышенные и на самые низкие поступки. Второй сын Федора Павловича Иван, в отличие от страстного, непосредственного Мити, — человек скептического, холодного, анализирующего ума. Атеист и скептик по своим убеждениям, он делает из атеистических идей анархические выводы, отрицая любовь к ближнему и всякую вообще нравственную ответственность личности перед обществом. Это делает Ивана фактическим вдохновителем убийства отца, которое совершает незаконный сын Федора Павловича — Смердяков.

Изображая в романе кризис сословных норм поведения и мышления, распад старых нравственных и религиозных связей и идеалов, Достоевский достигает в романе огромной обличительной силы и почти шекспировского трагизма. Но, так же как и в других романах, самого Достоевского пугают глубина и мощь обрисованного им лихорадочного процесса разложения устоев патриархальной семейной жизни и нравственности в капиталистическую эпоху. Отрицательно относясь к тем революционным силам, которые подготовляли почву для будущей демократической революции в России, Достоевский противопоставляет в романе картине распада старых патриархально-крепостнических норм мышления реакционную утопию своего религиозного, православного «социализма». Эту утопию развивает в своих предсмертных поучениях старец Зосима, духовный наставник и пастырь младшего из трех братьев Карамазовых — Алеши. Она же становится во второй половине романа основой практической деятельности Алеши, а также основой нравственного возрождения Мити, его невесты Грушеньки и группы «мальчиков», символизирующих новое, будущее поколение русской молодежи.

Противоречивые идейные тенденции, столкнувшиеся, таким образом, в «Братьях Карамазовых», обусловили противоречивость самой художественной структуры романа. Страницы, полные глубокого социально-критического и психологического реализма, огромного философского напря-

⁵⁴ М. Горький, Собрание сочинений, т. 24, стр. 147.

жения, соседствуют в последнем романе Достоевского со страницами наивно-благочестивых размышлений старца Зосимы (стилизованных под писания Тихона Задонского и других церковных писателей), с выдержанными в романтическом духе страницами, посвященными описанию внезапных мистических прозрений Алеши, Грушеньки, Мити. Субъективная лирическая взволнованность, патетическая окраска этих последних страниц лишь частично помогают Достоевскому преодолеть условность и риторичность их содержания и стиля.

3

Построение «Братьев Карамазовых» — вершина композиционного искусства Достоевского. Несмотря на кажущуюся внешнюю пестроту, обилие второстепенных лиц и калейдоскопичность эпизодов, план романа очень точно продуман Достоевским во всех деталях.

Первая книга, «История одной семейки», представляет собой введение об отце и трех сыновьях Карамазовых и об истории их взаимоотношений с детских лет до того дня, с которого начинается действие романа. После этой короткой экспозиции Достоевский сразу переходит во второй книге к изображению яркой групповой сцены — «неуместного собрания» в келье старца Зосимы, участниками которого являются почти все главные персонажи первого плана (кроме Смердякова, важная роль которого в развязке романа выясняется лишь в конце). Собрав главных персонажей романа в келье старца и соединив их в одной общей беседе, Достоевский получил возможность с помощью этого одного эпизода как бы лично познакомить читателя со всеми главными персонажами, дать ему сразу возможность своими глазами взглянуть на них и выслушать их собственные речи. В речах этих отражается не только непосредственная бытовая сторона конфликта между Федором Павловичем и его сыновьями, но и обнажаются скрытые нравственные основы душевной неустраиваемости героев, их взаимной вражды, терзающих их внутренних противоречий. В то же время сцена посещения героями монастыря позволяет автору противопоставить имущие и образованные слои народу, пришедшему сюда на богомолье, а также познакомить читателя с различными сторонами монастырского быта и разными монашескими типами (это необходимо Достоевскому для обрисовки характера старца Зосимы и для подготовки дальнейших глав, посвященных смерти Зосимы и уходу Алеши из монастыря).

Сцена «неуместного собрания» в келье Зосимы дает читателю возможность одним взглядом охватить главных героев романа, но при этом увидеть пока их взаимные отношения так, как они открываются взору стороннего наблюдателя. Более глубокое, внутреннее содержание этих отношений, их неизбежное трагическое завершение в будущем обозначены здесь лишь намеками. В третьей книге, «Сладострастники», Достоевский, напротив, стремится более глубоко и близко познакомить читателя *поочередно* с каждым из участников будущей драмы, их взглядами на жизнь, сложными жизненными судьбами и сложившимися между ними к началу действия романа противоречивыми отношениями, которые в силу своей напряженности не могут оставаться прежними, требуют от каждого персонажа принятия тех или других решений. Перед читателем, по одному или попарно, проходят образы Смердякова, Дмитрия Карамазова, Федора Павловича, Катерины Ивановны, Грушеньки, каждый из которых поворачивается к нему несколькими гранями, раскрывается с разных сторон. Таким образом, сюжет романа подвергается внутреннему расчленению и анализу: определяется не одна, а несколько переплетающихся, связанных в единый узел, но вместе с тем различных и

почти одинаково сложных по своему внутреннему содержанию сюжетных линий; каждая из них должна в дальнейшем быть доведена до развязки.

Четвертая книга, «Надрывы», продолжает начатое в третьей книге аналитическое расчленение отдельных сюжетных линий. К эпизодам, изображенным в третьей книге, здесь прибавляется ряд других, с другими главными персонажами, отчасти уже известными читателю из первых книг, отчасти появляющимися впервые, — антагонистом Зосимы «молчальником» отцом Ферантоном, Илюшечкой, штабс-капитаном, Лизой и ее матерью. Каждый из этих последовательно выводимых персонажей, как и в третьей книге, приносит на страницы романа свою собственную четко обозначенную тему: он является как бы героем отдельной, небольшой, но самостоятельной по значению истории, вливающейся в общее сюжетное русло романа и осложняющей развитие центрального конфликта — столкновения между Федором Павловичем и его сыновьями.

Пятая и шестая книги композиционно занимают в общей структуре романа особое место. Если в третьей и четвертой книгах читатель последовательно знакомился с несколькими персонажами, то пятая и шестая книги (при том же объеме) посвящены каждой *одному* лицу. Уже это внешнее обстоятельство указывает на особое значение, особый удельный вес каждой из этих книг и изображенных в них персонажей в общей структуре романа.

Иван Карамазов (герой пятой книги «Pro и contra») и Зосима (центральное лицо следующей книги «Русский инок») не принимают непосредственного деятельного участия в главных событиях романа. Тем важнее, однако, их моральное участие в этих событиях, то нравственное влияние, которое они оказывают на поступки и судьбу других персонажей. Иван, отстраняясь от участия в ссоре старшего брата с отцом и относясь к ним обоим с одинаковым презрением, является в то же время моральным вдохновителем Смердякова — убийцы Федора Павловича. Зосима же своими идеалами оказывает решающее влияние на умственное формирование Алеши, а через его посредство — на Митю, Грушеньку, «мальчиков». Таким образом, по замыслу Достоевского, для сюжета романа были важны не столько конкретный жизненный облик, индивидуальные характеры Ивана и Зосимы, сколько их мировоззрение, их суждения о жизни, социально-философские и морально-человеческие идеалы этих двух персонажей. Раскрытие этих идеалов преимущественно и посвящены пятая и шестая книги.

Но роль Ивана и Зосимы не ограничивается тем, что они, по замыслу автора, — вдохновители решающих, поворотных событий романа. Иван и Зосима задуманы Достоевским как такие персонажи, которые наиболее полно, ясно и сознательно формулируют общие, принципиальные жизненные противоречия, в той или иной мере ощущаемые и сознаваемые и всеми другими главными персонажами романа. Их мировоззрение не является выражением только одного их индивидуального жизненного опыта, не имеет частного, узко личного и субъективного характера; наоборот, оно имеет предельно обобщающий, общезначимый смысл. При этом Иван и Зосима — антиподы. Из размышлений над одними и теми же вопросами жизни, над одними и теми же социальными и моральными проблемами они сделали и продолжают каждый раз делать прямо противоположные выводы. Выражаемые ими взгляды и идеалы являются, в понимании Достоевского, как бы двумя наиболее крайними возможными точками, двумя противоположными полюсами человеческой мысли, к которым то в большей, то в меньшей степени стихийно тяготеют в ходе своей внутренней борьбы все другие персонажи.

Авторской оценкой Ивана и Зосимы как носителей двух мировоззрений, суммирующих и обобщающих с двух различных, противоположных точек зрения общий жизненный опыт человечества, объясняется посвя-

щение каждому из них — в отличие от других персонажей — особой, специальной книги. Эти две книги, «Про и contra» и «Русский инок», как видно из писем Достоевского, он мыслил в процессе работы над романом как две главные его идеологические вершины, внутренне соотносящиеся между собой и вместе с тем противопоставленные друг другу.

В центральных главах пятой книги, «Бунт» и «Великий инквизитор», Достоевский дает Ивану возможность в беседе с Алешей раскрыть всю глубину своих религиозных сомнений и своего отрицания. Как уже отмечалось выше, взгляды Ивана несут индивидуалистическую, анархическую окраску. Иван — противник всякой социальной организации, всякого государства, которые представляются ему воплощением бесчеловечной власти «великого инквизитора». Так же как Раскольников, Иван презирает толпу, массу простых, «обыкновенных» людей, которых считает слабыми и неспособными управлять собой, нуждающимися во внешнем принуждении, в «чуде» и «авторитете». Но ложное анархическое, индивидуалистическое умонастроение во взглядах Ивана сливается с искренним, глубоким и сильным протестом против религии, с отрицанием церкви и буржуазного государства. Это отрицание производит огромное, неотразимое воздействие на Алешу, слушающего вдохновенную речь брата, импонирует ему, поднимает его на минуту над уровнем религиозного мировоззрения, внушенного ему старцем; оно вырывает у Алеши слова подлинной, глубокой ненависти к угнетателям, которых не останавливают ни возраст, ни невинность их жертвы.

В шестой книге — в качестве антитезы к атеистическим взглядам Ивана и его «эвклидовскому уму» (IX, 233) — Достоевский раскрывает религиозное мировоззрение Зосимы. Это последнее, как мы уже знаем, должно было, по мысли писателя, явиться для читателя положительным ответом на неразрешимые вопросы и антиномии, выдвинутые Иваном. Достоевский всемерно стремился сделать образ Зосимы не отвлеченным, но жизненным убедительным. Он наделяет Зосиму индивидуальной жизненной судьбой, рисует его в сложных взаимоотношениях с его окружением. Зосима — представитель «старчества», сравнительно нового явления в монастырской жизни, которое вызывает недовольство поборников традиционного, старинного церковного благочестия. Вокруг старца в монастыре кипит борьба; наряду с учениками и почитателями Зосима окружен врагами и ненавистниками во главе с диким и невежественным отцом Ферапонтом. Содержание проповеди Зосимы, тон его поучений дышат не формализмом, суровостью и нетерпимостью, а мягкостью и гуманным отношением к людям. Это проводит разделительную черту между религиозными идеями Зосимы и официальной церковностью. И все же, как сознавал болезненно сам Достоевский, образ Зосимы остался неубедительным, а его поучения интересны лишь как тонкий образец художественной стилизации (для которой Достоевский воспользовался подлинными образцами стиля наивной религиозной проповеди). Достоевский не смог придать поучениям Зосимы той жизненной убедительности, того размаха, той захватывающей силы, какими обладают атеистические и скептические монологи Ивана. В этом отразилось сомнение Достоевского в его созерцательных религиозных идеалах — сомнение, которое еще при жизни писателя вызвало беспокойство и тревогу Победоносцева и других реакционеров.

Первые шесть книг романа (образующие первую его половину), несмотря на присущую им внутреннюю драматическую напряженность, фактически почти лишены внешнего действия. Не случайно главную роль в них, если не говорить о первой книге (и о последующих, небольших по объему экспозиционных главках), играют сцены *самовысказывания* других героев перед Алешей. Так же как Иван Петрович в «Уни-

женных и оскорбленных», Алеша в первой половине романа играет роль лица, скрепляющего различные сюжетные линии, а не реального героя этих книг: Достоевский поручает Алеше главную роль, ведет за ним читателя для того, чтобы последний вместе с Алешей мог выслушать и Митину «исповедь горячего сердца», и «надрыв» «на вольном воздухе» штабс-капитана Снегирева, и сочиненную Иваном «Легенду о великом инквизиторе», и предсмертные религиозные поучения старца Зосимы. Ряд сцен, последовательно описывающих посещение Алешей других главных героев, позволяет Достоевскому дать слово самим персонажам, из которых каждый раскрывает перед Алешей свою душу и вместе с тем освещает часть тех сложных сюжетных связей и отношений, которые образуют предпосылку катастрофы, главных событий следующих книг.

Вторая половина романа, так же как и первая, состоящая из шести книг, композиционно резко отличается от первой. Если в трех входящих в нее книгах (седьмой, десятой и частично одиннадцатой) Алеша сохраняет прежнюю роль лица, внешне скрепляющего действие и «ведущего» за собой читателя, то в остальных книгах он уступает это место другим братьям — Мите и Ивану, судьба которых хотя и по-разному, но более непосредственно и тесно связана с главным событием романа — убийством Федора Павловича. На первый план во второй части романа выдвигаются не высказывания героев перед Алешей, в которых они анализируют свое прошлое и свое внутреннее состояние, а новые, переломные события, происходящие в настоящем, и показывается дальнейшее влияние этих событий на психологию и судьбу главных персонажей.

Седьмая книга, «Алеша», формально построена по тому же типу, что и предыдущие (в особенности третья и четвертая). После смерти старца Зосимы Алеша вместе с Ракитиным посещает Грушеньку, и это дает возможность писателю показать происходящую в ней внутреннюю борьбу, смысл которой (в это время еще не вполне понятный для самой Грушеньки) должен уясниться, получить свою определенность в следующих книгах. Однако в отличие от предыдущих книг седьмая книга служит не просто углубленному раскрытию образа Грушеньки.

Потрясенный смертью старца Зосимы, пошатнувшей его религиозные убеждения и грозившей перевернуть весь его нравственный мир, Алеша находит для себя точку опоры, узнав Грушеньку с новой, не известной ему прежде, более светлой стороны. Это помогает ему вернуться к колебленной вере. В то же время встреча и разговор с Алешей заставляют Грушеньку духовно прозреть, помогают ей также обрести точку опоры. Благодаря этому впоследствии ей (в отличие от Настасьи Филипповны в «Идиоте») удастся победить в борьбе с призраками прошлого, которую она выдерживает в восьмой и девятой книгах. Соответственно этому реалистические сцены в седьмой книге объединены с религиозной и фольклорной символикой («духовный брак» Алеши и Грушеньки, образ «луковки» из народной легенды, описание сна и экстатического состояния Алеши, использование евангельского эпизода брака в Кане Галилейской, истолкованного в духе символического рассказа о братстве людей).

В начале восьмой книги романа прежняя нить повествования неожиданно и резко обрывается. Если в предыдущих книгах, особенно в первой половине романа, центр тяжести лежал на анализе характеров персонажей и взаимоотношений, сложившихся между ними к моменту катастрофы, то в восьмой и девятой книгах описаны события, которые в жизни Мити и Грушеньки (а в той мере, в какой их жизнь была связана с жизнью других персонажей, и в судьбе последних) сыграли решающую, переломную роль. Алеша, который до сих пор являлся преи-

мужественно мыслящим наблюдателем основных сюжетных конфликтов романа, помогавшим автору извлечь из них их широкое общезначимое содержание, отодвигается теперь на второй план, уступает свое ведущее место наиболее страстно заинтересованным и активным персонажам — Мите и Грушеньке. Перед читателями с захватывающей быстротой разыгрываются две драмы. В ходе их Митя и Грушенька переживают катастрофу, осознают крушение всех своих прежних иллюзий. И вместе с тем, несмотря на пережитые и предстоящие испытания, оба они в последних главах романа обретают выход, сознают необходимость и возможность начать другую, новую жизнь. Грушенька, убедившись в бесплодности своей горячечной мечты о мести обществу и своему прежнему соблазнителю, решает посвятить свою жизнь Мите. Митя под влиянием тяготеющего над ним страшного обвинения в отцеубийстве переживает нравственный переворот. Его мысль обращается от замкнутого круга личных переживаний к вопросу о том, почему плачет крестьянское «дитё» (X, 178), рыдания которого символизируют в романе материальные и духовные страдания народа и человечества.

Десятая книга, посвященная «мальчикам» — больному Илюше и его друзьям, развивает одну из «боковых», второстепенных сюжетных линий, намеченных в первой половине романа. Отчасти это вызвано желанием дать читателю передохнуть после прошедших перед его глазами страшных событий и таким образом подготовить его к чтению двух дальнейших, завершающих роман, еще более напряженных книг, посвященных нравственному кризису Ивана и осуждению Мити. Но рассказ о «мальчиках» представляет собой не только самостоятельный новеллистический эпизод, рассчитанный на то, чтобы дать читателю возможность почувствовать своего рода духовную «разрядку». Достоевский, как видно из его писем, придавал теме «мальчиков» очень большое значение. Уже приступая к работе над романом, он считал ее одной из *центральных* в задуманном произведении. И это вполне понятно: история о больном Илюшечке и его товарищах, являясь второстепенной с точки зрения развития главного сюжета, отнюдь не является простой вводной новеллой, своего рода «довеском» к повествованию о Карамазовых. Наоборот, удельный вес эпизодов о «мальчиках» с точки зрения идеологической проблематики романа очень велик.

Достоевский всегда уделял большое внимание во всем своем творчестве образам детей. Неточка Незванова и Катя, Нелли, Поленька Мармеладова, Коля Иволгин и швейцарские дети в рассказе князя о Мари в «Идиоте» — таков неполный перечень только одних главных детских персонажей в романах Достоевского 40-х и 60-х годов. Эпизоды о «мальчиках» в «Братьях Карамазовых» завершают работу Достоевского над образами детей.

В своих первых больших романах — «Униженных и оскорбленных» и «Преступлении и наказании» — Достоевский, изображая детей, выросших в нищете или в условиях «случайного семейства», в городской разночинно-мещанской среде, не отделяет принципиально судьбу и переживания детей от судьбы и переживаний остальных, «взрослых» персонажей. Писатель рисует здесь влияние нищеты и всей мрачной обстановки большого города на формирование внутреннего мира человека: они рано раскрывают перед ребенком изнанку жизни, приучают его задумываться, углубляться в себя, делают его внутренний мир не по-детски сложным и противоречивым, порождая часто борьбу добрых и злых склонностей, самоотвержения и мстительного эгоизма.

Но уже в «Идиоте» образы детей получают и другую, дополнительную сюжетную функцию и идейную нагрузку. В эпизоде с Мари дети инстинктивно своим примером как бы учат взрослых персонажей тем

идеальным, гуманным нравственным нормам, которые писатель утверждает в романе. Тема детства получает здесь, как и в образе самого Мышкина, новую окраску: она связывается воедино с нравственными идеалами Достоевского, с его мечтой о будущем «золотом веке» обновленного человечества. В то же время образ Коли Иволгина, который, являясь свидетелем трагических событий романа, не сгибается под их тяжестью, а взрослеет и вырастает под влиянием этих событий, отражает рождающуюся у Достоевского, хотя еще и достаточно туманную, веру в русскую молодежь, которой суждено в будущем сказать «свое слово», найти путь к преодолению трагических противоречий жизни старшего поколения. Это новое освещение темы детства укрепляется и получает дальнейшее развитие в «Подростке».

В «Братьях Карамазовых» в эпизодах об Илюшечке и других «мальчиках» наиболее полно сливаются оба отмеченных аспекта темы детства, которые присутствуют в освещении ее у Достоевского. Рисуя трагическую судьбу любящего, самоотверженного, и в то же время гордого и мстительного Илюши, раскрывая присущее ему ранее мучительное сознание классового неравенства и социальной несправедливости, изображая привлекательный образ четырнадцатилетнего «нигилиста» — умного, ищущего и энергичного Коли Красоткина, Достоевский освещает те сложные и разнообразные превращения, которые психология ребенка претерпевает в реторте городской жизни. Но рассказ о «мальчиках» в «Братьях Карамазовых» не только позволяет автору дополнить свою картину вздыбленной и потрясенной русской городской жизни новыми яркими штрихами. Он дает ему возможность обрисовать в романе три различных поколения, символизирующих прошлое, настоящее и будущее России (что придает «Братьям Карамазовым» эпическую широту и размах, сближает искания романиста в последние годы его жизни с исканиями Гоголя и Льва Толстого в области создания романа-эпопеи).⁵⁵ Нравственное объединение прежде разъединенных товарищей Илюшечки у постели умирающего является своего рода идеологическим завершением романа; оно представляет собой попытку художественным путем утвердить социально-утопические мечтания Достоевского в последний период жизни. Союз, отныне объединяющий навсегда товарищей Илюши, выражает мечту писателя о движении человечества к светлому будущему, к новому «золотому веку», выражает надежду писателя на новые поколения русской молодежи. Достоевский совершенно неправильно, ошибочно представлял себе программу деятельности этой молодежи, пути движения России и всего человечества к «золотому веку». Этим обусловлено сложное переплетение в этих эпизодах (как и во всем романе в целом) реалистических штрихов и реакционно-утопических, нравственно-религиозных мотивов. Но важно подчеркнуть и другое — то, что Достоевский в «Братьях Карамазовых» сознавал невозможность проститься с читателем, оставив у него впечатление трагической безысходности. Он ясно ощущал необходимость не успокаиваться на ощущении трагического характера противоречий современной ему действительности, страстно искал путей к лучшему будущему, верил в то, что пути эти будут найдены русскими «мальчишками», если не Алексеем Карамазовым, то следующим поколением — Колей Красоткиным или Смуровым. Эта гуманистическая вера Достоевского в будущее, в русскую молодежь, выраженная в эпизодах о «мальчиках» и эпилоге «Братьев Карамазовых», очень

⁵⁵ См. об этом: А. И. Белецкий. Судьбы большой эпической формы в русской литературе XIX—XX веков. «Научні записки Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка», т. VII, вып. 3, Філологічний збірник, № 2, 1948.

важна для правильного понимания общей философской концепции и идейной атмосферы «Братьев Карамазовых», для сохранения верной перспективы при оценке творчества Достоевского-романиста в целом.

Одиннадцатая книга романа, «Брат Иван Федорович», снова состоит из ряда дробных эпизодов. Следуя за Алешей, читатель вместе с тем посещает Грушеньку, госпожу Хохлакову и Лизу, Митю, Катерину Ивановну. Это дает возможность Достоевскому с помощью ряда коротких, но выразительных сцен показать те изменения, которые произошли в психологии и взаимоотношениях главных героев романа за время, протекшее со дня убийства Федора Павловича и до дня суда над Митей. Таким образом, одиннадцатая книга одновременно освещает последствия пережитой катастрофы для судьбы каждого из персонажей романа и вместе с тем играет роль экспозиции для последней, двенадцатой книги, описывающей судебный процесс и осуждение Мити. Особое место в одиннадцатой книге занимают пять последних ее глав: композиционным стержнем их в отличие от первой половины книги являются не визиты Алеши накануне суда, а свидания Ивана со Смердяковым, сомнения и духовные блуждания Ивана. Три встречи Ивана со Смердяковым постепенно раскрывают глаза Ивану, лишая его всяких спасительных иллюзий и обнажая его роль морального вдохновителя убийства отца. Следуя за Иваном в его умственных блужданиях, читатель вместе с ним постепенно приходит к пониманию подлинной картины убийства, роли в ней каждого из участников драмы.

Фигура Смердякова постепенно вырастает в романе в глубокое по своему социальному смыслу художественное обобщение: образ мысли этого тупого и расчетливого «бульонщика» с «душою курицы» (IX, 129, 223; X, 148), мечтающего открыть на деньги, украденные после убийства Федора Павловича, прибыльный ресторан в Париже и презирающего русский народ за его «глупость», отражает тлетворное влияние капиталистического развития на душу городского мещанина, отравленную «соблазнами» буржуазной цивилизации. Тем самым Смердяков предстает перед читателем как своего рода сниженный «двойник» Ивана: так же как параллель между Раскольниковым и Лужиным, параллель между Иваном и Смердяковым позволяет Достоевскому установить, что при всем различии их культурного и нравственного уровня между горделивым индивидуалистом Иваном и тупым мещанином Смердяковым существуют объективная социальная и психологическая общность, внутреннее «средство душ». В этом убеждается с ужасом и сам Иван.

Мысль о мелком и низком начале, скрывающемся на дне души индивидуалистически настроенного буржуазного интеллигента, получившая художественное развитие в главах, описывающих три «свидания» Ивана со Смердяковым, углубляется с новой стороны в следующей за ними, предпоследней, замечательной по силе и глубине главе. Эта глава, «Черт. Кошмар Ивана Федоровича», является идейно-художественной кульминацией девятой книги и одной из вершин всего творчества Достоевского. Опираясь на изучение данных современной ему научной психологии, которые он подвергает своей художественной интерпретации, Достоевский пользуется сценой галлюцинаций Ивана, вызванных надломом в результате ощущения его морального банкротства, для того чтобы дать возможность читателю вынести Ивану последний, окончательный приговор. Фантастический собеседник Ивана — соблазнитель, живущий на дне его души, — является проекцией всего того мелкого и низкого, что скрывается в душе оторванного от народа буржуазного интеллигента, но обычно спрятано в ней под покровом горделивых анархическо-индивидуалистических фраз. Ироническое изображение этого второго «я» Ивана в виде самостоятельного фантастического лица дает возможность Достоевскому предельно углубить философское и психологическое раскрытие этого образа. Опираясь на тради-

цию гётевского «Фауста», на символические приемы средневековых легенд и мистерий, Достоевский объединяет в сцене мнимой беседы Ивана с чертом беспощадный по своей правдивости и трезвости психологический анализ с грандиозной философской символикой. Образ Ивана, беседующего с чертом, иронически соотносится Достоевским с помощью ряда деталей с Лютером и Фаустом, для того чтобы тем разительнее показать мизерность души интеллигентного индивидуалиста конца XIX века, комические и жалкие черты «искусителя», прячущегося на дне этой души.

Последняя, двенадцатая книга «Братьев Карамазовых», озаглавленная «Судебная ошибка», посвящена суду над Митей. Глава эта, представляющая развязку романа, в то же время имеет и особое, самостоятельное назначение. Она проникнута глубокой иронией по отношению к пореформенным судебным порядкам, к тому «новому», «гласному» буржуазному суду, который пришел в России 60-х годов на смену старому крепостническому судопроизводству. Достоевский отводит основную часть этой книги ироническому изложению речей прокурора и защитника. Оба они, строя на основании внешних фактов и дополняющих их догадок свою концепцию преступления, руководствуются противоположными стремлениями. Но при этом, обнаруживая немало остроумия, психологической тонкости и отдельных верных предположений, оба они остаются одинаково глухими к подлинной диалектике добра и зла в душе подсудимого и других действующих лиц разбираемой ими социально-психологической драмы. Несмотря на психологическое искусство прокурора и софистическую ловкость защитника, несмотря на участие присяжных, на присутствие многочисленной публики и представителей прессы, процесс Мити оканчивается его осуждением, и это является для Достоевского, вопреки ироническому названию главы, не случайной «судебной ошибкой», а закономерным проявлением самодовольного формализма буржуазного суда, его безразличия к живому человеку.

Критикуя пореформенные буржуазные судебные порядки, Достоевский, как и в других местах, где он касается в романе злободневных вопросов политической жизни, занимал субъективно реакционные позиции. Буржуазному суду присяжных он противопоставляет в начале романа устами Ивана и Зосимы идею церковного суда. Однако было бы неверным отрицать на этом основании большое значение критики буржуазного суда в «Братьях Карамазовых» и всего комплекса поднятых Достоевским в связи с этой критикой вопросов. Достоевского не удовлетворял буржуазный суд, руководствующийся формальными нормами, он поднимает вопрос о таком суде, который сочетал бы защиту общественного порядка с вниманием к индивидуальности подсудимого и его нравственному миру, к наиболее глубокому и сокровенному социально-психологическим мотивам преступления. Не случайно сцена суда над Митей оказала большое влияние на последующий мировой реалистический роман и во многом перекликается с «Воскресением» Толстого.

4

Так же как в других романах Достоевского, действие в «Братьях Карамазовых», несмотря на большее число участвующих в нем лиц и обилие эпизодов, совершается на протяжении короткого и сжатого отрезка времени. События трех первых частей романа разворачиваются в течение нескольких (четырёх-пяти) дней в конце августа. События последней, четвертой части охватывают еще меньший промежуток — два дня, отделенные от происшествий, описанных в первых трех частях, двумя месяцами. Дни эти относятся к началу ноября того же года, когда было совершено преступление. Наконец, в эпилоге Достоевский еще раз возвра-

щается к своим главным героям, описывая их встречи и переживания на протяжении еще одного короткого отрезка времени — утра пятого дня после суда над Митей.

Таким образом, изображенные в романе происшествия приурочены (если учитывать эпилог) к трем небольшим, хронологически резко отделенным друг от друга отрезкам времени, каждый из которых насыщен в жизни героев романа событиями предельного внешнего и внутреннего напряжения. В течение описанных в романе семи-восьми дней умирают четыре персонажа — старец Зосима, Федор Павлович, Смердяков и Илюшечка. Алексей Карамазов переживает решающий переломный момент в своей жизни и уходит из монастыря, один из его братьев (Иван) заболевает и сходит с ума, другого (Митю) осуждают на каторгу за мнимое убийство отца. Смерть Зосимы, убийство Федора Павловича и осуждение Мити способствуют нравственному перевороту, совершающемуся в Мите и Грушеньке. Аналогичное переломное значение имеет смерть Илюшечки для духовного развития группы «мальчиков» — его школьных товарищей.

Характерной чертой романа является его многоплановость. С этой точки зрения он превосходит все остальные романы Достоевского. Хотя в центре произведения стоит изображение судьбы трех братьев Карамазовых и их идеологических блужданий, однако параллельно в нем обрисован ряд других социальных и психологических конфликтов, которые идейно и тематически связаны с главной сюжетной линией, с основной идейной проблематикой романа и в то же время обладают по отношению к ним самостоятельностью, рассчитаны на то, чтобы привлечь к себе особый, специальный интерес и внимание читателя. Катерина Ивановна, Грушенька, мать и дочь Хохлаковы, семейство штабс-капитана Снегирева, Ракитин, «мальчики» — все эти многочисленные персонажи романа играют в нем *двойную* роль. С одной стороны, их участие в действии помогает Достоевскому ярче осветить (или оттенить) те или другие черты трех братьев — главных героев романа. Но вместе с тем каждый из второстепенных персонажей имеет свою драматическую историю, является центром своего рода особой «новеллы», имеющей то трагический, то комический характер и связанной с основным сюжетным стержнем романа не только непосредственно жизненным материалом, но и идеологически.

Рисуя в «Братьях Карамазовых» параллельно умонастроения и судьбы множества людей, принадлежащих к различным слоям и стоящих на различном уровне умственного и нравственного развития, Достоевский преследует особую цель. Не случайно уже то, что в центре романа стоит не один, как это было в «Преступлении и наказании», а несколько *почти равноправных* главных героев, которые плотно окружены рядом лиц второго и третьего плана. Композиционное построение романа вокруг судьбы и переживаний не одного, а нескольких главных героев (подобное построение уже применялось Достоевским, но менее последовательно, в «Идиоте» и «Бесах», где при наличии нескольких главных героев один все же отчетливо занимал первенствующее место), позволяет Достоевскому показать, что в изображаемых им условиях люди, различные и даже противоположные по своему развитию, убеждениям и социальному положению, в силу объективного исторического положения вещей охвачены общим умственным брожением, стихийно задают себе и решают одни и те же болезненные социальные и нравственные вопросы (хотя эти вопросы и преломляются в сознании каждого из них по-своему, соответственно его положению и уровню развития). Благодаря этому устанавливается принципиальная идейная общность, способность взаимопонимания между Зосимой и Федором Павловичем, между Дмитрием, Иваном и Смердяковым, между Алешей Карамазовым, Колей Красоткиным и Грушенькой. Цель, которую преследует Достоевский, заключается в том,

чтобы показать, что все эти (и многие другие) персонажи романа — при всем их несходстве между собой — живут в одной и той же общей атмосфере умственных и нравственных сомнений, исканий, душевной борьбы. И хотя в результате этой борьбы они приходят не только к различным, но часто к прямо противоположным решениям, их различные решения в изображении романиста диалектически связаны между собой. Решения эти изображаются Достоевским как такие противоположные выводы из размышлений над одними и теми же (или сходными) жизненными проблемами, которые отражают реальную многогранность и противоречивость самих этих проблем (а не только субъективное, личное умонастроение спорящих или борющихся между собой персонажей).

В связи с многоплановостью романа и большим числом его персонажей в «Братьях Карамазовых» особенно отчетливо отразилось стремление Достоевского (проявившееся уже в «Преступлении и наказании») к такому построению повествования, при котором точка зрения рассказчика почти всегда совмещалась бы с субъективной точкой зрения, индивидуальным аспектом кого-либо из главных персонажей. Хотя рассказ в «Братьях Карамазовых» все время ведется от лица автора-хроникера (что подчеркнуто особым предисловием «от автора»), события отдельных глав излагаются в каждом случае так, как их непосредственно воспринимал в качестве свидетеля или участника центральный, ведущий с композиционной точки зрения персонаж данной главы — Алеша, Митя или Иван. Поэтому читатель сначала узнает о взволнованных переживаниях Мити в саду карамазовского дома и о том, что на него пало подозрение в убийстве отца; и лишь позднее из рассказа Смердякова перед Иваном (а по мере того как прозревает Иван, и перед читателем) возникает постепенно подлинная картина убийства. Точно так же картина сложных отношений Грушеньки и ее прежнего обольстителя складывается перед читателем постепенно, черта за чертой, по мере того как она раскрывается сначала перед умственным взором Алеши, а затем — Мити. Аналогичным образом построены и другие эпизоды романа.

В то же время в «Братьях Карамазовых», как и в других своих произведениях, Достоевский постоянно стремится передать слово самим персонажам, даже сравнительно второстепенным, дать им возможность не только лично предстать перед читателем, но и рассказать о себе и своих переживаниях собственным языком, с сохранением субъективной эмоциональной окраски и живой, взволнованной интонации. Отсюда огромное значение в романе диалогов между героями, сцен субъективных излияний, «надрывов», чтения стихов Шиллера или собственных произведений персонажей вроде «Легенды о великом инквизиторе». Диалоги, споры, сцены, в которых происходит внезапное обнажение самими героями обычно скрытого содержания их внутренней идейной и эмоциональной жизни, представляют собой главные драматические узлы всего романа.

При анализе «Подростка» уже отмечалось, что в этом романе, в отличие от прежних, Достоевский, следуя примеру Толстого, хотел показать своего главного героя в процессе внутреннего движения, в процессе становления характера. Мысль эта, не получившая в «Подростке» последовательной реализации, более полно осуществлена в «Братьях Карамазовых». Здесь в большей мере, чем в остальных романах Достоевского, характеры персонажей даны в процессе движения и развития. Правда, старец Зосима или Иван выступают в романе как спорящие между собой носители «готовых», сложившихся мировоззрений. Точно так же Катерина Ивановна, Ракитин или госпожа Хохлакова не переживают на страницах романа сколько-нибудь значительной эволюции. Но ряд других персонажей первого и второго плана — Алексей, Митя, Грушенька, Лиза Хохлакова, «мальчики» во главе с Колей Красоткиным — задуманы

Достоевским как внутренние подвижные, развивающиеся (или складывающиеся) характеры. Правда, развитие этих персонажей, как это обычно для Достоевского, изображается не в виде медленного, плавного процесса, а как результат резкого перелома, внутреннего кризиса. И все же несомненно то, что в ходе рассказа о Мите, Грушеньке, «мальчишках» интерес Достоевского-художника привлекает не только изображение кризиса их прежних взглядов, но и картина смены мировоззрения, формирования у них новых представлений и понятий о жизни. Достаточно сравнить эпилог «Преступления и наказания» с главами, посвященными переживаниям Мити во время предварительного следствия и суда, чтобы увидеть, насколько различны были те художественные задачи, которые ставил перед собой в обоих этих случаях Достоевский. Описывая процесс рождения у его героев новых понятий и убеждений, Достоевский в «Братьях Карамазовых» не выходит за пределы первого, начального этапа этого процесса и при этом нередко пользуется условными, символическими образами. И все же этот начальный этап описан им значительно более детализированно и углубленно, чем духовное перерождение Раскольникова.

5

Строя «Братьев Карамазовых» в виде семейной хроники (и притом хроники, в которой важное место занимают темы семьи и наследственности), Достоевский вступал в своего рода спор с Э. Золя, обрисовавшим в своих романах историю Второй империи во Франции через социальную и психологическую историю семьи Ругон-Маккаров.⁵⁶ Золя поставил в центр своей эпопеи историю одной семьи для того, чтобы экстенсивно, при помощи ряда романов, в каждом из которых показан лишь один особый «кусочек» жизни (рынок, универсальный магазин или угольная шахта), нарисовать многообразную картину социальной жизни французского общества времен Второй империи. Интерес же Достоевского-романиста был направлен не на изображение внешнего многообразия форм русской общественной жизни, а на проникновение в те общие процессы, которые превращали всю пореформенную русскую жизнь в самых различных ее проявлениях в один сложный клубок болезненных противоречий. Как и в предшествующих своих романах второй половины 60-х и 70-х годов, Достоевский в «Братьях Карамазовых» выдвигает на центральное место историю нескольких «случайных семейств» (Карамазовы, Снегиревы, Хохлаковы), чтобы на их примере показать различные стороны общего нравственного «неблагообразия», деформации и ломки, характерных для русской общественной жизни конца XIX века.

Не новым для Достоевского явился и интерес Золя к теме наследственности. Тема эта привлекала внимание Достоевского-художника, так же как и тема «случайного семейства», задолго до знакомства с Золя, о чем свидетельствует изображение отца и сына Рогожиных в «Идиоте», двух поколений Ставрогиных и Верховенских в «Бесах», Версилова и Аркадия Долгорукова в «Подростке». Из всех этих примеров видно, что Достоевского интересовал совершенно иной, гораздо более широким аспектом темы наследственности, чем тот, который выдвигал в своих романах Золя под влиянием позитивизма и вульгарно-материалистических физиологических теорий своего времени. «Безудерж желаний», «сладострастие», «жажда жизни», характерные для Карамазовых в романе Достоевского, — не физиологическая, а прежде всего нравственно-психологическая (и вместе с тем национально-историческая) проблема. В этих

⁵⁶ См. об этом: Б. Г. Рейзов. К истории замысла «Братьев Карамазовых», стр. 566—573.

чертах, свойственных Карамазовым, Достоевский видел не только проявление их нравственной болезни, но и своеобразное отражение той требовательности к жизни, неспособности примириться на малом, страстного желания во что бы то ни стало дойти до конца, разрешить все сложные и запутанные вопросы жизни, которые присущи, с точки зрения Достоевского, русскому национальному характеру и которые поэтому по-разному проявлялись у различных и даже противоположных по своему социальному положению, нравственному складу и убеждениям русских людей той эпохи. Попытка Золя обрисовать во всех деталях «механизм» действия законов наследственности — не в широком культурно-историческом, а в узко клиническом, физиологическом аспекте (для того чтобы с помощью действия этих законов объяснить движение общественной жизни) — не могла встретить сочувствия у Достоевского, так как он объяснял ход общественной жизни иначе, придавая решающее значение не физиологическим, а социальным и нравственно-психологическим факторам.

Золя рассматривал психологию своих персонажей отчасти как непосредственное, несознаваемое ими самими проявление их скрытых физиологических и биологических свойств, отчасти как столь же непосредственное, прямое отражение одной лишь их ближайшей социальной среды. Это позволило ему с большой художественной силой рисовать образы людей, неспособных сопротивляться своим физиологическим инстинктам, подавленных внешними обстоятельствами, — людей, психология которых представляет собой более или менее пассивное отражение стихийно складывающихся за их спиной социальных отношений. Но это же узкое понимание соотношения психологии и среды делало для Золя недоступным изображение человека, обладающего более высоким уровнем сознания, лишало его возможности создать образ того ищущего, сознательно относящегося к общественной жизни, активного интеллектуального героя, связанного в своих исканиях с народом, который стоял в центре художественного внимания русских романистов XIX века.

В утверждении образа активного, пылливо мыслящего человека, страстно ищущего путей к народу, к социальной справедливости, к торжеству высоких нравственных норм в общественных и личных отношениях между людьми, заключается одна из важнейших черт всего творчества Достоевского в целом. Эта черта проявилась и в «Братьях Карамазовых», несмотря на то, что, разойдясь с русскими революционерами своего времени, Достоевский ошибочно представлял себе реальное соотношение общественных сил, пути движения от настоящего к будущему.

Как уже отмечалось выше, «Братья Карамазовы» — наиболее богатый философской мыслью из всех романов Достоевского. Присутствие, наряду с эпическим, социально-бытовым, и трагедийно-психологическим, третьего, философского плана составляет общую отличительную черту всех романов Достоевского 60-х и 70-х годов. И в «Преступлении и наказании», и в «Идиоте», и в «Бесах», и в «Подростке» изображение характеров и жизненных коллизий, порожденных русской жизнью, перерастает в пристальный анализ важнейших философско-этических и социальных проблем. Отсюда то особое значение, которое приобретают в каждом из этих романов диалоги, философские столкновения между героями. В беседах Раскольникова со Свидригайловым, Порфирием, Соней, в спорах Ставрогина с Шатовым, Петра Верховенского с Кирилловым, в «исповеди» Ипполита, в разговорах Аркадия с Версиловым из глубины жизненных событий, изображенных на страницах романа, как бы извлекается на поверхность их наиболее глубокое, принципиальное философское содержание, имеющее, с точки зрения Достоевского и его героев, «вечный», общечеловеческий смысл. В этих философских диалогах и спо-

рах обнажаются наиболее глубокие и скрытые, подпочвенные мотивы поведения каждого из героев, раскрывается его жизненная философия, внимательно испытываются ее границы, взвешиваются все ее «pro» и «contra». Широкое внедрение в художественную ткань каждого из его романов элементов философского диалога позволило Достоевскому органически сочетать в них жизненно конкретное реалистическое изображение характеров и событий с глубоким, открытым обсуждением важнейших проблем общественного мировоззрения своей эпохи.

В «Братьях Карамазовых» эта общая особенность художественной структуры романов Достоевского получила наиболее полное выражение. Здесь такие главы, как «Исповедь горячего сердца», «Бунт», «Великий инквизитор», диалоги Ивана со Смердяковым и чертом, являясь неотъемлемыми частями романа, в то же время представляют как бы звенья единой философской поэмы, образующей в системе романа самостоятельное по своему значению и по своей архитектуре художественное целое.

Из черновых записей Достоевского мы знаем, что одним из замыслов его в последние годы жизни был замысел «Русского Кандида» — философского романа с русским героем, на опыте своей жизни решающим проблему мирового зла, стремящимся найти философское оправдание мира, несмотря на его мучительные противоречия. Эти же философско-этические вопросы Достоевский поднимает в «Братьях Карамазовых» (не случайно в разговоре между Алешей и Колей Красоткиным здесь упоминается вольтеровский «Кандид»).

Как бы возрождая художественную традицию платоновских диалогов или позднейших философских диалогов эпохи Возрождения, Достоевский в сценах бесед между братьями с огромной силой раскрывает сложную картину драматической борьбы идей, раскрывает внутреннюю диалектику, противоречия сталкивающихся и борющихся между собой мировоззрений.

При этом важно отметить два обстоятельства. Философские столкновения персонажей не являются у Достоевского чем-то побочным по отношению к фабуле, к развитию действия романа, не являются внесюжетными вставками, без которых роман мог бы существовать. Решая самые общие и отвлеченные вопросы, герои Достоевского всегда тем самым решают самые насущные для них, живые и больные вопросы своей личной жизни. Обсуждая общие философские проблемы, они руководствуются не абстрактным интересом к ним, а исходят из сознания того, что без решения волнующих их философских вопросов, имеющих общий смысл для всех людей, они не могут решить того, как им самим нужно действовать *сейчас*, в эту минуту, в данных, вполне определенных условиях. Поэтому к обсуждаемым ими философско-этическим вопросам они относятся со страстью, вкладывая в их решение весь свой ум, всю свою энергию, все свое незаурядное существо. Благодаря этому философские диалоги в «Братьях Карамазовых» и в других романах Достоевского никогда не превращаются, как правило, в простое отвлеченно-дидактическое изложение философских идей, но сохраняют огромный драматизм и силу эмоционального воздействия. Они органически входят в фабулу романа и являются необходимым ее элементом, важнейшим движущим началом действия.

Умение органически, неразрывно связать самые личные, интимные вопросы жизни героев с общими философскими, социальными и этическими проблемами времени составляет одну из наиболее сильных сторон искусства Достоевского-романиста (так же как и искусства Льва Толстого). Благодаря этой особенности своего реалистического мастерства Достоевский, с одной стороны, как бы погружает философские проблемы в гущу реальной жизни, раскрывая их неразрывную связь с живой дей-

ствительностью, а с другой — поднимает переживания своих героев на огромную, принципиальную высоту, заставляя их выступать не только от своего имени, но от имени русского народа и всего человечества.

Достоевский подвергает обсуждению в диалогах между братьями важнейшие общечеловеческие, философские и этические вопросы — о существовании бога, о природе человека и его моральной ответственности за страдания окружающих, о границах человеческого разума, о силах, управляющих общественной жизнью, и о возможности перестроить ее на разумных основаниях. И хотя в решении каждого из этих вопросов на страницах романа проявляются острые и неразрешимые противоречия мысли Достоевского, самый анализ этих вопросов в романе отличается исключительной остротой, полон огромной энергии и силы.

Вскрывая лживость и несостоятельность церковного учения о будущей «гармонии», о «примирении» за гробом угнетенных и угнетателей, Достоевский в то же время стремился заострить аргументацию Ивана и против социалистических учений. И точно так же в «Легенде о великом инквизиторе» отождествляются католицизм и социализм, насилия инквизиции и революция. Крах «эвклидовского» ума Ивана писатель освещает как неизбежный крах разума, неспособного вывести человека из круга неразрешимых противоречий, от которых единственным спасением, по мнению самого писателя, является религиозная вера. Но важно подчеркнуть, что по-настоящему сильные и меткие аргументы герои Достоевского находят лишь там, где они опираются не на эти отвлеченные умозрения писателя, а на логику реальных фактов и прежде всего *на жизненный опыт трудящегося и угнетенного человека*. Именно в этом — секрет огромной действенности таких наиболее сильных, философски значительных эпизодов «Братьев Карамазовых», как рассказ Ивана о замученном помещиком ребенке или сон Мити про погорельцев и про плачущее на руках матери голодное крестьянское «дитё». Не случайно главным аргументом против религии в устах Ивана служат не доводы отвлеченного рассудка, а рассказ о смерти затравленного собаками крестьянского мальчика. Там, где герои Достоевского в своих философских исканиях, в самой постановке обсуждаемых ими вопросов исходят из переживаний, настроений, жизненной практики массы трудящегося и угнетенного человечества, там философская мысль в романах Достоевского поднимается на наибольшую высоту. И наоборот, в поучениях старца Зосимы, где Достоевский отвлекается от живого опыта массы «униженных и оскорбленных», философские рассуждения писателя и его героев лишаются глубины и значительности, приобретают сухой, книжный, безжизненно-отвлеченный характер. Так, в самой философской ткани романа отражаются трагические противоречия великого русского писателя, пытливо и страстно искавшего разгадку «проклятых» вопросов жизни своей эпохи, но не сумевшего найти эту разгадку там, где ее нашла передовая революционная мысль.

Закончив в ноябре 1880 года работу над «Братьями Карамазовыми», Достоевский в последние месяцы жизни обдумывал продолжение романа. Из воспоминаний А. Г. Достоевской известно, что действие во втором томе должно было перенестись в 80-е годы. Алеша, по замыслу писателя, являлся в этом томе уже не юношей, а зрелым человеком, пережившим сложную душевную драму с Лизой Хохлаковой; Митя возвращался с каторги.

Как можно судить по намекам в первой части романа, Алеша, подобно герою «Жития великого грешника», должен был по первоначальным предположениям автора после скитаний в «миру» вернуться в монастырь. Но в последний год жизни у Достоевского возник план другого окончания. А. С. Суворин в своем дневнике сообщает, что в феврале 1880 года

Достоевский сказал ему, что «напишет роман, где героем будет Алеша Карамазов», который, пройдя «через монастырь», сделается революционером. «Он совершил бы политическое преступление. Его бы казнили. Он искал бы правду и в этих поисках, естественно, стал бы революционером», — говорил Достоевский Суворину об Алеше, каким он должен был предстать перед читателем во втором томе «Братьев Карамазовых». Как видно из дневника Суворина, новый план окончания романа сложился у Достоевского под прямым влиянием деятельности революционеров «Народной воли».⁵⁷

Так в самых планах продолжения «Братьев Карамазовых» отчетливо отразились противоречия мысли писателя, о котором Толстой, гениально сказал, что он был «весь борьба».

6

Взгляды Достоевского на роман, его понимание природы и задач этого жанра сложились под влиянием творческого опыта Пушкина и Гоголя, а также опыта представителей социального романа XIX века на Западе — Бальзака, Жорж Санд, Гюго, Диккенса.

Теоретики славянофильства (К. С. Аксаков, А. С. Хомяков и др.) в своих взглядах на роман исходили из принципов *романтической* эстетики. Они отрицали необходимость для литературы вообще и для романиста в особенности разрабатывать в качестве главной темы социальную проблематику современной жизни и ее противоречия. Достоевский же, начиная с первых шагов в литературе и до конца своей деятельности, неизменно ставил задачей в каждом из своих романов изображение картины «текущей» общественной жизни, стремился осмыслить психологию, характеры и судьбы своих персонажей как отражение и преломление исторических тенденций этой «текущей» современности. Признание за современной общественной жизнью, ее типами и проблематикой определяющего значения не только для идейно-тематического содержания, но и для всей поэтической структуры современного романа определило наличие всегда сохранявшейся резкой грани между эстетикой Достоевского-романиста и славянофильской эстетикой. Это признание делало Достоевского как романиста — при всей сложности и противоречивости его идейных устремлений — *в основном и решающем* отношении последователем выдвинутой Белинским в борьбе со славянофилами программы реалистического социального романа.

Мечтая об утопическом «синтезе» личности и общества, интеллигенции и народа, угнетателей и угнетенных при сохранении основ крепостническо-буржуазной России, Достоевский в каждом из своих романов показывал иное. Все его внимание как романиста было отдано не изображению лучезарной, утопической картины «примирения» борющихся общественных слоев и классов, а, наоборот, изображению противоречий и дисгармонии пореформенного общественного строя, картинам глубокого разлада, существовавшего в его время между личностью и обществом, господствующими классами и народом.

Усиление драматической напряженности, возрастание в структуре романа значения драматических и трагедийных моментов в известной мере характеризуют весь процесс развития реалистического романа XIX века не только в России, но и за рубежом. Романы Вальтера Скотта, благодаря тому что в них изображается переплетение частных судеб героев с крупными историческими событиями, более драматичны, чем романы XVIII века. Романы Бальзака с характерным для них широким погру-

⁵⁷ А. С. Суворин. Дневник. М.—Пгр., 1923, стр. 16.

жением героев в современную социальную жизнь несравненно превосходят по своему драматизму романы всех предшествующих романистов, включая Вальтера Скотта и Купера. Аналогичный процесс усиления драматических черт, свойственных структуре романа, происходил и в русской литературе XIX века. Не только романы Тургенева, но и романы Гончарова, несмотря на присущий им по сравнению с романами Достоевского более спокойный и эпический склад, обнаруживают стремление своих создателей сконцентрировать действие вокруг основного — более или менее драматического по своему характеру — столкновения двух (или нескольких) главных персонажей. Путь Льва Толстого от «Войны и мира» к «Анне Карениной» и «Воскресению», как и путь Достоевского, характеризуется общим повышением в структуре его романа значения драматически-трагедийных мотивов. И это вполне понятно, ибо усиление драматического и трагедийного начал в романе XIX века было в последнем счете обусловлено самой жизнью, тем обострением социально-психологических конфликтов, которое несло с собой развитие буржуазного общества, а впоследствии, на рубеже XX века, — переход его в последнюю, остро кризисную, империалистическую стадию своего развития.

Но рост внутреннего драматизма, характерный для реалистического романа XIX века, протекал неравномерно. Он происходил и на Западе, и в России в различных, многообразных формах. Да это и не могло быть иначе, ибо само реальное драматическое содержание общественной жизни в эпоху Бальзака, Гоголя или Достоевского было многообразно, складывалось из столкновения и борьбы весьма различных, часто противоположных тенденций, которые каждый из великих романистов XIX века мог, как правило, отразить лишь частично, в соответствии с индивидуальными особенностями своего мировоззрения и таланта. Это всецело относится и к тому типу драматизма, который характерен для романов Достоевского.

Когда Белинский ставил перед русским романом задачу усиления в нем драматического начала, великий критик-демократ имел в виду иной вид драматизма, чем тот, который нашел свое преимущественное осуществление в романах Достоевского. Белинский стремился утвердить в русском романе открытое изображение общественной борьбы, он мечтал увидеть его центральной фигурой передовую личность, сознательно и активно борющуюся за интересы народных масс. К подобному, наиболее близкому Белинскому типу драматизма стремился позднее в своих романах Чернышевский, а вслед за ним другие романисты революционно-демократического направления.

После смерти Белинского развитие русской общественной жизни получило более сложный характер, чем это можно было предвидеть в 40-е годы. Освободительное движение в России поднялось в 60-е годы на новую, более высокую ступень; на смену дворянским революционерам пришли революционеры-разночинцы, взявшие на себя в русских условиях задачу революционного представительства народных, крестьянских интересов. И в то же время после 1861 года Россия вступает в новую капиталистическую полосу развития. В стране разворачивается процесс первоначального капиталистического накопления, колоссальным образом вырастает и усиливается общественный гнет, принимающий новые, более запутанные и сложные формы. Реальные пути дальнейшего развития страны становятся во многом неясными для основной части разночинной интеллигенции, подпадающей под влияние теории революционного народничества или исканий бунтарско-анархического порядка. В этих условиях и складывается тот специфический тип драматизма, который характеризует романы Достоевского.

Драматизм романов Достоевского — это не драматизм открытой и ясной по своим целям и идеалам общественной борьбы, а драматизм бо-

лезненного существования многих сотен и тысяч раздираемых внутренними противоречиями «случайных семейств», драматизм внутреннего раздвоения личности и ее лихорадочных, анархически окрашенных метаний между «бунтом» и «смирением».

Ф. Энгельс заметил в письме к Г. В. Плеханову от 26 февраля 1895 года: «... в такой стране, как ваша, где современная крупная промышленность привита к первобытной крестьянской общине и где одновременно представлены все промежуточные стадии цивилизации, в стране, к тому же окруженной более или менее прочной интеллектуальной китайской стеной, возведенной деспотизмом, не приходится удивляться возникновению самых невероятных и причудливых сочетаний идей... Эта стадия, через которую страна должна пройти. Постепенно, с ростом городов, изолированность талантливых людей исчезнет, а с нею исчезнут и эти идейные блуждания, вызванные одиночеством, бессистемностью случайных знаний этих чудаков-мыслителей, а отчасти также — у народников — отчаянием при виде крушения их надежд».⁵⁸

Приведенные слова Энгельса очень много дают для понимания созданного Достоевским в романе 60—70-х годов типа интеллектуального героя, ставшего определяющим для идейной проблематики и композиционной структуры его романов. Главный герой романов Достоевского 60—70-х годов — всегда герой большого интеллектуального мужества и чуткой совести. Он требователен к самому себе и к другим, презирует компромиссы с самим собой и с лицемерием лживой морали, господствующей в окружающем обществе. Но, несмотря на свойственное им большое интеллектуальное напряжение и остро аналитическое отношение к жизни, главные персонажи Достоевского находятся во власти «самых невероятных и причудливых сочетаний идей». Они изолированы друг от друга, далеки от участия в освободительном движении, относятся, подобно самому их создателю, с глубоким скептицизмом к революционным и социалистическим идеалам своей эпохи. Их мысль, блуждающая в поисках выхода, колеблется между анархическими умонастроениями и реакционно-индивидуалистическими теориями Раскольникова и Ивана Карамазова, с одной стороны, и проповедью смирения и покорности, религиозно окрашенными «почвенническими» идеями самого Достоевского — с другой.

Критическое изучение различных форм мелкобуржуазно-анархических идейных блужданий, отраженных в романах Достоевского, художественное обнаружение общественной бесперспективности этого рода бунтарства, раскрытие того, как в голове одного и того же человека из интеллигентской мелкобуржуазной среды (подобно тому, как это имеет место у Раскольникова и Ивана Карамазова) глубокий и искренний протест против социальной несправедливости мог противоречиво уживаться с утверждением индивидуалистической, буржуазной морали «сверхчеловека», основанной на недоверии и презрении к народным массам, — эти идейные мотивы романов Достоевского имели для его времени и для последующих поколений важное значение. Они были важны не только для общего культурного и нравственного развития русского общества, но и для развития революционного движения, для очищения его от влияния ложных индивидуалистических и анархистских теорий, независимо от того, какими бы реакционными целями ни руководствовался в критике этих теорий сам Достоевский, стремившийся противопоставить им призыв к смирению и покорности.

⁵⁸ Переписка К. Маркса и Ф. Энгельса с русскими политическими деятелями. Изд. 2-е, Госполитиздат, М., 1961, стр. 341.

Как и у многих других видных представителей реалистического романа XIX века, аналитическая, критическая мысль в романах Достоевского превосходила по своей глубине и мощи положительное, утверждающее начало. В положительных идеалах писателя было немало отвлеченного и безжизненного. И все же точно так же, как ошибочным было бы игнорировать те ложные, реакционные тенденции, которые нередко проникали в самую общественную критику Достоевского (например, в «Бесах»), было бы неправильно отрицать вовсе наличие демократического содержания в идеалах Достоевского, хотя это демократическое содержание и выступает в них в сложной, а часто и в прямо извращенной форме, переплетаясь с глубоко реакционными идейными мотивами. Через все свое творчество романиста Достоевский пронес страстную мечту о «гармонии», высокую оценку народа, веру в то, что России суждено помочь другим народам в их движении к лучшему, справедливому будущему, к «золотому веку» грядущего человечества. Значение Достоевского в истории русского и мирового романа не было бы столь велико, если бы в романах его не отразились эти светлые, гуманистические стороны идеалов писателя — глубокая непримиримость к социальному злу, страстная любовь к русскому человеку, вера в лучшие стороны его натуры, в его нравственное достоинство и его глубокое чувство справедливости. Чуткая совесть героев Достоевского не позволяет им мириться со злом и преступлением, с ощущением их собственной психологической раздвоенности, которую они страстно стремятся преодолеть. В этом глубочайшее отличие Достоевского от современных реакционно-декадентских романистов за рубежом (мнящих себя нередко «учениками Достоевского»). Ибо великий русский писатель не стремился окружить ореолом обманчивого, мнимого величия настроения своих индивидуалистически настроенных героев. Наоборот, он творил над ними беспощадный суд, заставляя их собственную человеческую природу, их совесть восставать против свойственных им реакционных заблуждений, выступать против соблазняющего их призрачного идеала буржуазного «сверхчеловека». В высокой оценке собственного русскому человеку нравственного чувства, не способного примириться с общественным и моральным злом, в твердой вере писателя в конечную победу «братского», гуманистического начала над социальным и духовным разобщением человечества проявилась связь романов Достоевского с передовой гуманистической и демократической идеологией его времени.

Именно этими гуманистическими чертами мысли и творчества Достоевского определяется его место в истории русской и мировой литературы, значение созданного великим русским писателем жанра философско-психологического социального романа для формирования творческих принципов многих выдающихся романистов XX века, и в частности для писателей социалистического лагеря.



«ВОЙНА И МИР» И «АННА КАРЕНИНА» ЛЬВА ТОЛСТОГО

За шестьдесят лет своей литературной деятельности Толстой создал свыше двухсот произведений. Но только три из них — романы в прямом и точном смысле этого слова. Тем не менее Толстой вошел в русскую и мировую литературу прежде всего как великий романист. И не только потому, что «Война и мир», «Анна Каренина» и «Воскресение» принадлежат к непревзойденным вершинам мирового реалистического романа, но и потому, что многочисленные повести и рассказы Толстого внутренне, по своей проблематике и художественной структуре, тяготеют к этой монументальной форме. Многие из них могут рассматриваться как эскизы к будущим эпическим полотнам писателя или как фрагменты задуманных им, но до конца не реализованных эпических произведений.

Трилогия «Детство», «Отрочество», «Юность» (1852—1857) явилась неполным осуществлением предполагавшегося романа «Четыре эпохи развития». В виде повести «Утро помещика» были опубликованы первые главы также неосуществленного «Романа русского помещика» (1852—1856). Повесть «Казачи» (1853—1863) тоже писалась как роман и являлась бы таковым, если бы была написана ее вторая, предполагавшаяся часть. «Семейное счастье» (1852) явно стоит на грани между повестью и романом. Некоторые сюжетные ситуации и коллизии этого произведения были развиты впоследствии в «Анне Карениной». Что касается кавказских и севастопольских военных рассказов и повести «Два гусара», то между ними и «Войной и миром» существует прямая генетическая связь. Поставленные в военных рассказах проблемы воинской храбрости и героизма, различного отношения офицерства и народно-солдатской массы к войне и воинскому долгу, изображения войны через психологию ее непосредственных участников — все это прямо подготавливает батальную живопись «Войны и мира» и очень тесно соприкасается с философско-исторической концепцией, лежащей в основе этого романа.

К числу весьма существенных художественных начинаний Толстого относится несколько задуманных им исторических романов, из которых ни один не был написан.

Над романом о «Петровом времени» Толстой много и упорно работал в 70-е годы, до и после создания «Анны Карениной». Вслед за этим у Толстого возникло намерение написать роман из русской жизни XVIII—XIX веков. Замысел романа о декабристах и Николае I в разных вариантах занимал писателя начиная с середины 50-х годов и до последних лет жизни. Небольшой, но яркий эпизод из эпохи николаевского царствования послужил сюжетом для одного из последних и самых совершенных произведений Толстого — исторической повести «Хаджи Мурат». По первоначальному плану роман «Воскресение» должен был иметь про-

должение, посвященное изображению трудовой, земледельческой жизни Нехлюдова в Сибири. С этим связано и другое, неосуществленное намерение Толстого — написать о жизни крестьянских переселенцев.

Все сказанное свидетельствует не только об органическом тяготении Толстого к жанру романа, но и о монументальности большинства его эпических замыслов.

Будучи порождением и наиболее полным художественным отражением пореформенной, но дореволюционной эпохи, романы Толстого являются важнейшими вехами на генеральном пути развития русской реалистической мысли. На том же пути возникают и нравственно-психологическая проблематика романов Толстого, и его художественный метод.

Уже давно отмечено,¹ что детальный психологический анализ всегда служил в творчестве Толстого целям «генерализации», т. е. средством широчайших художественных обобщений. Свое наиболее полное выражение эта отличительная черта творческого мышления и метода Толстого получила в его романах.

Великие и ближайшие предшественники Толстого — Пушкин в «Евгении Онегине», Лермонтов в «Герое нашего времени», Гоголь в «Мертвых душах», Герцен в романе «Кто виноват?» и в «Былом и думах», Тургенев в «Рудине» — ставили и решали проблему формирования человеческой личности, ее духовного содержания и общественной ценности как важнейшую проблему современной им социально-исторической действительности. И это вполне закономерно. Говоря словами Герцена, одной из важнейших задач, выдвинутой перед русской литературой борьбой за демократические преобразования, была «расчистка человеческого сознания от всего наследственного хлама, от всего осевшего ила, от принятия неестественного за естественное, непонятого за понятное».² Иначе говоря, это была задача духовного раскрепощения русского общества, его освобождения от предрассудков крепостнической идеологии, от ее, по выражению молодого Толстого, «очков», сквозь которые человек видит все «в превратном виде» (46, 324).³

В основе пристального интереса Толстого к «диалектике души» лежало недоверие к нравственным нормам и идеологическим принципам господствующих классов крепостнического и пореформенного общества. «Да уж не вздор ли все это?» — вот то постоянное и все возрастающее сомнение, которым вызваны напряженный и тревожный интерес писателя к самому процессу течения мыслей и чувств в человеке и беспощадный психологический анализ его личного и общественного поведения. В этом отношении Толстой объективно решал именно ту задачу, которую на основе художественного опыта Пушкина, Лермонтова, Гоголя четко сформулировал Герцен, и теми же художественными средствами, которые предлагались последним.

Сетуя в «Капризах и раздумьях» на неизученность повседневной «домашней жизни» современного общества, Герцен следующим образом аргументировал необходимость ее пристального изучения в психологическом разрезе: «Естествоиспытатели увидели, что не в палец толстые артерии и вены, не огромные куски мяса могут разрешить важнейшие вопросы физиологии, а волосяные сосуды, а клетчатка, волокна, их состав. Употребление микроскопа надобно ввести в нравственный мир, на-

¹ См.: Б. М. Эйхенбаум. Молодой Толстой. Изд. З. И. Гржебин, Пб.—Берлин, 1922, стр. 59.

² А. И. Герцен, Собрание сочинений в 30 томах, т. II, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 74.

³ Здесь и в дальнейшем ссылки в тексте даются по изданию: Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений (юбилейное издание), тт. 1—90, ГИЗ—Гослитиздат, М.—Л., 1928—1959 (цифры курсивом — том, цифры прямым — страница).

добно рассмотреть нить за нитью паутину ежедневных отношений, которая опутывает самые сильные характеры, самые огненные энергии».⁴

Толстой говорил, что искусство — это «микроскоп, который наводит художник на тайны своей души и показывает эти общие всем тайны людям» (53, 94). Примечательно здесь не только словесное совпадение в высказываниях Толстого и Герцена («микроскоп»); важнее одинаковое убеждение их в необходимости и плодотворности детальнейшего, «микроскопического» изучения нравственного мира человека.

Как для Герцена, так и для Толстого метод психологического анализа служил основной задаче времени — изучению, говоря словами Герцена, «истории в человеке». Отправной же точкой психологического анализа как для Герцена, так и для Толстого явился метод самопознания, самоанализа художника. В этом отношении автобиографическая форма «Былого и дум» и автобиографическая основа ведущего героя Толстого — явления исторически родственные и закономерные.

Значение самопознания художника для познания действительности подчеркивал Чернышевский, прозорливо угадав идейно-художественную функцию автобиографического элемента ранних произведений Толстого. «Кто не изучил человека в самом себе, — писал Чернышевский, — никогда не достигнет глубокого знания людей. . . Мы не ошибемся, сказав, что самонаблюдение должно было чрезвычайно изострить вообще его наблюдательность, приучить его смотреть на людей проникательным взглядом».⁵

На почве художественного самоанализа, подготовленной предшественниками Толстого (образ автора в «Евгении Онегине», форма автобиографического «журнала» в «Герое нашего времени», мемуарная форма «Былого и дум»), возникает автобиографизм основного героя романов Толстого, как особый эстетический принцип познания и критического отображения действительности.

Толстой в неизмеримо большей степени, чем его предшественники, распространил критический анализ на сферу внутренней, психической жизни, подверг придирчивой проверке и пересмотру существовавшие до того представления о ней и формы ее художественного изображения.

Чернышевский справедливо увидал новаторство Толстого в том, что от господствующего в литературе того времени изображения внешних проявлений «жизни сердца» писатель обратился к анализу и изображению самого процесса психической жизни, непрерывного процесса возникновения и смены, противоречивого сочетания различных и часто безотчетных психических движений: мыслей, чувств, ощущений, сознательных устремлений и подсознательных импульсов. Но важно отметить и другое. Каждое из движений человеческой души Толстой стремится понять и изобразить как ту или другую форму психической реакции на впечатления внешнего мира и тем самым анализирует то и другое в их неразрывном единстве. Познание именно этого сложного единства, взаимосвязи внутреннего и внешнего, субъективного и объективного и является тем, что Чернышевский очень точно назвал «диалектикой души». За «диалектикой души» у Толстого всегда стоит диалектика самой жизни. Толстовский метод раскрытия внутреннего мира человека в его непрерывном движении явился тем самым новым методом познания жизни в ее бесконечном движении и многообразии.

Эстетическое ощущение полноты жизни и ее движения в романах Толстого достигается прежде всего изображением многообразия форм ее

⁴ А. И. Герцен, Собрание сочинений в 30 томах, т. II, стр. 77.

⁵ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, Гослитиздат. М., 1948, стр. 426.

психического восприятия.⁶ Каждое действующее лицо видит и понимает вещи по-своему, по-своему на них реагирует и тем самым выявляет все новые и новые стороны и аспекты действительности.

В «микроскопическом» анализе явлений внутреннего мира человека, «диалектики души», отражающей диалектику самой жизни, Толстой опирался на опыт не только своих русских предшественников, но и на опыт и достижения целого ряда западноевропейских писателей, проложивших путь к познанию тайн и противоречий внутренней жизни. В их числе Толстой называл Руссо, Стерна, Стендаля.

«Исповедь» Руссо, с ее автобиографической формой раскрытия противоречий человеческой души, и «Сентиментальное путешествие» Стерна, в котором прослеживается самый процесс противоречивого течения мыслей и чувств, безусловно оказали немаловажное влияние на формирование творческого метода Толстого, точно так же, как несколько позднее повлиял на него и психологизм романов Стендаля.

Однако опыт этих крупнейших западноевропейских писателей был творчески усвоен и развит Толстым в свете тех насущных задач, которые стояли тогда перед русской литературой, и в русле ее лучших традиций.

Взятые вместе романы Толстого отражают путь, пройденный Россией на протяжении XIX века, так или иначе затрагивают и освещают все важнейшие вопросы русской жизни, возникавшие на пути ее демократического развития. Горький говорил о Толстом, что «он рассказал нам о русской жизни почти столько же, как вся остальная наша литература».⁷ Если бы Толстой не написал ничего, кроме «Войны и мира», «Анны Карениной» и «Воскресения», то и этого было бы достаточно, чтобы признать справедливость слов Горького.

Определяя существо реалистического романа, Пушкин называл его изображением «исторической эпохи» в «вымышленном повествовании».⁸ Ни один из русских романов не обладает полнотой подобного изображения в той мере, как романы Толстого. В их эпико-историческом характере до конца реализовалась одна из отличительных тенденций именно русского социально-психологического романа, его устремленность к осмыслению русской жизни в общей перспективе ее развития, взаимосвязи ее настоящего с прошлым и будущим. Именно такого рода задачей вдохновлены крупнейшие художественные произведения и многие неосуществленные замыслы Пушкина: «Капитанская дочка» и «История Пугачева», «Медный всадник» и «История Петра», «Дубровский», «Рославлев», «Русский Пелам» и др. Характерно, что и Лермонтов, по свидетельству Белинского, намеревался написать «романическую трилогию — три романа из трех эпох жизни русского общества (века Екатерины II, Александра I и настоящего времени), имеющие между собою связь и некоторое единство».⁹ Здесь уже явно просвечивает нечто родственное Толстому-романисту, в частности первоначальному замыслу «Войны и мира», озаглавленному «Три поры» и связывающему современность, т. е. эпоху 50-х годов, через эпоху декабристов с эпохой Отечественной войны и войны 1805 года. И если Толстой не осуществил этого грандиозного замысла, а также не завершил уже начатого им романа о «Петровом времени» и не реализовал уже по-новому волновавший его

⁶ См.: В. В. Виноградов. О языке Толстого. «Литературное наследство», № 35—36, 1939, стр. 172—174.

⁷ М. Горький. История русской литературы. ГИХЛ, М., 1939, стр. 295.

⁸ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 92.

⁹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М.—Л., 1954, стр. 455.

позднее замысел романа об эпохе декабристов и Николая I, то это преимущественно потому, что бурное развитие противоречий пореформенной жизни обгоняло процесс «разматыванья» их исторического «клубка», выдвигало перед писателем настоятельную задачу их непосредственного художественного осмысления и отображения. Так, вместо романа об эпохе Петра и романа об эпохе декабристов Толстой после «Войны и мира» создал гениальные романы о современности — «Анну Каренину» и «Воскресение».

Не те или другие отдельные характерные явления или важнейшие вопросы исторического прошлого или современности (петровского времени, времен войны России с Наполеоном, эпохи декабристов, периода острой пореформенной ломки или правительственной реакции 80—90-х годов), а общий характер, общее лицо и общие закономерности данной эпохи составляют для Толстого-романиста главный предмет художественного познания и изображения. В этом отношении особой разницы между «Войной и миром» и «Анной Карениной» нет.¹⁰ Это в равной мере эпические романы, и не только по широте охвата отображенной в каждом из них исторической действительности, но главным образом по самому принципу ее отображения, подчиненного задаче осмысления бесчисленных и противоречивых явлений жизни в их общих взаимосвязях и общем эпохальном единстве.

Идейно-эстетическая установка романов Толстого на отображение жизни во всей ее полноте, а не только отдельных и важнейших ее сторон возникает на генеральном пути развития мирового социально-психологического романа и знаменует наивысший и завершающий для досоциалистической эпохи этап его развития.

Возникнув и развиваясь на протяжении первой половины XIX века преимущественно как аналитический по своему методу жанр, рассекающий изображаемую действительность на составные элементы, мировой реалистической роман ко времени Толстого накопил богатство наблюдений, которое требовало общего осмысления, ждало идейно-художественного синтеза. Явное стремление к нему проявилось наглядно в плане «Человеческой комедии» Бальзака. Но только проявилось, а не осуществилось, поскольку «Человеческая комедия» мыслилась Бальзаком не как единая и целостная в эстетическом отношении картина состояния современного общества, а как некое слагаемое отдельных аналитических его изображений.¹¹

В отличие от многочисленных романов Бальзака, входящих в состав «Человеческой комедии», каждый из трех романов Толстого проникнут стремлением автора «дойти до корня» всех явлений отображенной в нем действительности. «Война и мир», «Анна Каренина» и «Воскресение», взятые вместе, составляют своего рода трилогию, охватывающую «три поры» русской жизни XIX века, каждая из которых знаменует известный поворотный этап в ее развитии.

Между романами Толстого нет прямой связи, внешнего, сюжетного единства. Они не объединяются общей исторической концепцией, пронизывавшей исторические произведения и замыслы Пушкина и Лермонтова. Романы Толстого связаны друг с другом и с некоторыми иными произведениями писателя иначе, посредством их основного, ищущего и во многом автобиографического героя. Его различными историческими модификациями являются центральные образы всех романов и некоторых

¹⁰ См.: М. Б. Храпченко. Искусство эпических обобщений. «Вопросы литературы», 1960, № 10, стр. 75.

¹¹ См.: А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи. Изд. «Советский писатель», М., 1958, стр. 10—11.

приближающихся к роману повестей Толстого — образы Николеньки Иртеньева в трилогии, Оленина в «Казаках», Пьера Безухова и Андрея Болконского в «Войне и мире», Константина Левина в «Анне Карениной», Дмитрия Ивановича Нехлюдова в «Воскресении». Каждый из них решает в сущности одни и те же важнейшие и вечные для Толстого нравственно-философские вопросы, но каждый решает их по-своему, применительно к условиям своего времени, что и наполняет психологию и искания героя совершенно конкретным социально-историческим содержанием.

В этой особенности центрального героя романов Толстого проявилось величайшее своеобразие художественного мышления писателя, в частности и его историзма. История как таковая не являлась, с точки зрения Толстого, выражением конечных закономерностей личной и общественной жизни, а только обнаружением, проявлением неких высших и неизменных, надысторических законов жизни и человеческого бытия. Социально-историческая конкретность и эпический размах реалистических полотен Толстого возникают на основе именно философского осмысления действительности, вдохновлены стремлением в каждой мелочи действительной жизни, в каждом обыденном и незначительном на первый взгляд явлении, в каждом историческом событии и движении распознать самые общие и вечные законы.

Подобная тенденция всегда была присуща творчеству Толстого. Но она стала осознанной тенденцией только к концу 50-х годов, о чем в дневнике писателя под 20 марта 1853 года сказано так: «Теперь при каждом новом предмете и обстоятельстве я, кроме условий самого предмета и обст[оятельства], невольно ищу его место в вечном и бесконечном, в истории» (48, 10).

В процессе сложной идейной эволюции Толстого его взгляды на жизнь и историю существенно менялись. Но стремление философски осмыслить то и другое оставалось неизменно руководящим принципом художественного мышления Толстого на всем протяжении его творческой деятельности.

Философия Толстого — это прежде всего нравственная философия. Как указывал Ленин, она носила ярко выраженный метафизический характер, ибо искомая писателем нравственная истина представлялась ему вечной и неизменной. Однако страстное стремление отыскать эту истину и, овладев ею, «дойти до корня» всех противоречий и зол современной жизни сообщало невиданную широту художественному зрению Толстого, способствовало глубине его проникновения во внутреннюю взаимосвязь явлений. Отсюда и тяготение Толстого к эпическому роду.

В центре жизненных и философских исканий Толстого всегда стоял вопрос о смысле и назначении человеческой жизни, о том, что является в ней добром и что составляет ее зло. Но Толстой искал ответа на эти вопросы прежде всего как художник — не в отвлеченных умозрениях, а в самой жизни, стремясь постичь ее нравственно-психологические закономерности. На этом пути Толстой совершил величайшие художественные открытия, обогатил русскую и мировую литературу новым пониманием внутреннего мира человека и значительно расширил понимание его связи с миром окружающей действительности — с обществом и природой.

С наибольшей полнотой многообразие этих связей раскрывается именно в романах Толстого, эпическая широта которых сочетается с невиданным богатством психологического содержания.

Как это было показано Лениным, процесс пореформенной ломки старого крепостнического строя и «укладки» новых капиталистических отношений оказал решающее влияние на мировоззрение и творчество

Толстого. Но это был очень длительный и весьма сложный процесс, явно обозначившийся еще в последние годы крепостничества, вызвавший реформу 1861 года и обусловивший не только общий характер и противоречия творчества Толстого, но и получивший свое отражение в ходе его идейно-творческой эволюции.

Каждый из романов Толстого возникает как определенный итог пройденного писателем к этому времени пути, знаменует поворотную веху в его творчестве, а вместе с тем отражает под определенным углом зрения и определенную стадию развития социальных противоречий современной писателю действительности.

«Война и мир» явилась итогом творческих раздумий писателя о противоречиях последних лет крепостнической эпохи, но итогом, подведенным в ходе осмысления Толстым преимущественно политических проблем современности, выдвинутых эпохой первого демократического подъема — конца 50-х — начала 60-х годов.

Проблематика романа «Анна Каренина» возникла в процессе осмысления писателем новых экономических противоречий пореформенной действительности, прежде всего противоречия между трудом и капиталом в сельском хозяйстве. Под влиянием этих противоречий Толстой подверг полной переоценке все принципы и устои жизни дворянского общества, что и привело его через «Анну Каренину» к «Исповеди».

В «Воскресении» поставлены важнейшие вопросы русской общественной жизни периода 80—90-х годов — периода правительственной реакции и приближения буржуазно-демократической революции, подвергнуты обличению социальная несправедливость, грабительская сущность самодержавно-полицейского строя.

Но какие бы явления и стороны пореформенной действительности ни стояли в центре того или другого романа Толстого, они не исчерпывали собой его проблематики и тематики, а только определяли тот особый угол зрения, под которым многообразные явления действительности осмысливались в данном произведении. Именно поэтому каждый из романов Толстого и представляет собой синтетическую и конкретно-историческую картину русской жизни, взятой в целом, в ее эпохальной специфике, а не в том или другом ее разрезе, как это имеет место в романах Тургенева, не говоря уже о романах других, менее крупных писателей пореформенных лет.

Эволюция романа Толстого, как и его идейно-творческая эволюция в целом, отражает самый процесс вызревания революции в стране, подавленной крепостниками, и прежде всего процесс неуклонного роста стихийного протеста и возмущения крестьянских масс против помещичьей и капиталистической эксплуатации, против полицейского государства.

Как об этом говорил Ленин, «своеобразие критики Толстого и ее историческое значение состоит в том, что она с такой силой, которая свойственна только гениальным художникам, выражает ломку взглядов самых широких народных масс в России указанного периода и имело деревенской, крестьянской России».¹²

В конечном счете именно отражение народной точки зрения и обусловило широту художественного зрения великого писателя, в наибольшей мере проявившуюся в его романах и определившую их эпический характер. Именно народный взгляд на вещи служил неизменно (хотя и по-разному) автору «Войны и мира», «Анны Карениной» и «Воскресения» тем «поэтическим регулятором», идейно-художественным знаменателем, который и придал изображению самых разнородных явлений

¹² В. И. Ленин, Сочинения, т. 16, стр. 302.

противоречивого многообразия жизни нерасторжимое эстетическое единство.

Что же касается кричащих противоречий мысли и творчества Толстого, то, будучи отражением «тех в высшей степени сложных, противоречивых условий, социальных влияний, исторических традиций, которые определяли психологию различных классов и различных слоев русского общества в пореформенную, но дореволюционную эпоху»,¹³ они тем самым носили не личный, а эпохальный характер, что также получило свое выражение в этическом размахе романов Толстого. В каждом из них в той или другой форме, прежде всего в самой проблематике, а не только в тематике произведения, отражено историческое своеобразие определенного периода русской жизни. В романах Толстого с наибольшей полнотой проявились национальная специфика и мировое значение именно тех демократических тенденций исторического развития России, с которыми так или иначе была связана вся история русского реалистического романа XIX века и которые привели Россию от крестьянской реформы 1861 года к революции 1905 года.

«ВОЙНА И МИР»

1

Величайшее творение Толстого роман «Война и мир» занимает перво-степенное место в ряду тех явлений русской литературы, которые завоевали ей мировое признание, определили ее ведущую роль среди национальных литератур других стран. В свое время Белинский писал, что поэты мирового масштаба «могут являться только у народов, призванных играть в судьбах человечества всемирно-историческую роль, то есть своею национальною жизнью иметь влияние на ход и развитие всего человечества».¹⁴ Такое влияние русская жизнь приобрела в пореформенную эпоху, эпоху вызревания национального события огромной всемирно-исторической важности — первой в России народной, буржуазно-демократической революции.

«Война и мир» была написана в первое пореформенное десятилетие (с 1863 по 1869 год), когда проблема народной, крестьянской революции стояла в центре политической борьбы между двумя тенденциями буржуазного развития страны — революционно-демократической и либерально-монархической. Остротой политической борьбы 60-х годов и сложным отношением к ней самого Толстого подсказаны как общая проблематика «Войны и мира», так и решение, которое получила в романе центральная проблема эпохи — проблема народа.

Историческая тематика романа возникает у Толстого в ходе его раздумий о современности.

Первую параллель между современностью и эпохой Отечественной войны 1812 года провела в сознании Толстого Крымская война. Поражение царизма в этой войне и патриотическая самоотверженность непосредственных защитников Севастополя поставили перед писателем вопрос о роли народа, личности и правительственной власти в историческом процессе, т. е. тот самый вопрос, из которого и вырос идейный замысел «Войны и мира».

Поражение в Крымской войне и слава 1812 года заставили Толстого задуматься также о пути, пройденном Россией, и прежде всего русским

¹³ Там же, стр. 295.

¹⁴ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, 1955, стр. 440.

дворянством, за годы, отделяющие столь противоположные по своим результатам военно-исторические события.

В 1857 году Толстой пишет повесть «Два гусара». Один из героев, Турбин-старший, — представитель славного и «наивного» времени «Милорадовичей, Давыдовых, Пушкиных». Его сын обрисован как типичный представитель современного писателю, измельчавшего, деградирующего дворянства, утратившего вместе с некоторыми крайностями и пороками своих отцов и присущие последним широту, силу и благородство характера. Турбины-старшие вместе со всем народом победили в 1812 году непобедимого до того завоевателя Наполеона I; Турбины-младшие, несмотря на патриотическую самоотверженность народно-солдатской массы и других рядовых защитников Севастополя, позорно проиграли Крымскую войну Наполеону III. Таков исторический подтекст повести «Два гусара», развивающий, хотя и в несколько ином аспекте, проблематику «Бородина» Лермонтова:

Да, были люди в наше время,
Могучее, лихое племя:
Богатыри — не вы.

Повесть Толстого недвусмысленно направлена против либерализма 50-х годов как идеологии буржуазного практицизма, носителем которой и выступает Турбин-младший.¹⁵

Либерализм — самое чуждое, самое враждебное для Толстого явление современности.¹⁶ Необходимо, однако, подчеркнуть, что в «Двух гусарах», равно как и в других произведениях второй половины 50-х — начала 60-х годов, Толстой обрушивается на «прогрессистов» с позиций принципиального аполитизма, с позиций безоговорочного отрицания политической деятельности как таковой — не только охранительной и либеральной, но и революционной. Об этом, помимо других многочисленных фактов, наглядно свидетельствует полемическое вступление к роману «Декабристы», начатому Толстым во второй половине 50-х годов.

Вступление представляет собой резко сатирическую картину общественно-политического оживления второй половины 50-х годов, одновременно и либерального и демократического, охарактеризованного как шумиха, не имеющая ничего общего с народными нуждами и национальными интересами страны, только что перенесшей тяжелое военное поражение. Тут возникает вторая параллель между современностью и сравнительно недавним историческим прошлым, но по линии сопоставления уже не столько самих военных событий, сколько их политических последствий: движения декабристов, с одной стороны, и общественного подъема современности — с другой. То и другое Толстой именует состоянием, «два раза повторившимся для России в XIX-м столетии: в первый раз, когда в 12-м году мы отшлепали Наполеона I, и во второй раз, когда в 56-м году нас отшлепал Наполеон III» (17, 8). Трудно сказать, какое освещение получила бы в начатом романе тема декабристского движения. Несомненно одно — оно привлекло внимание писателя как явление, с одной стороны, родственное, но в то же время и во многом противоположное политическим веяниям современности.

В дошедших до нас начальных главах неосуществленного романа действие развивается во второй половине 50-х годов. В Москву из сибирской ссылки возвращается амнистированный декабрист Петр Иванович Лаба-

¹⁵ См.: С. Бычков. Л. Н. Толстой. Очерк жизни и творчества. Гослитиздат, М., 1954, стр. 61—63.

¹⁶ Подробно этот вопрос рассматривается в статье: Е. Н. Купрянова. Публицистика Л. Н. Толстого начала 60-х годов. Яснополянский сборник, Тульское областное издательство, 1955, стр. 85.

зов. Это явный и несомненный прообраз Пьера Безухова, одного из центральных героев романа «Война и мир».¹⁷

Образ Лабазова, свежего и крепкого старика, оставшегося верным несколько наивным, но благородным убеждениям молодости, противопоставлен сатирически обрисованным образам молодых либеральных болтунов второй половины 50-х годов.

События 1812 года непосредственно не охватывались сюжетом о возвратившемся из ссылки декабристе, но они не могли не учитываться замыслом романа, как важнейшая предпосылка декабристского движения и как контрастирующая историческая параллель к событиям Крымской войны с ее политическими последствиями.

Идея в работе над «Декабристами» от современности к эпохе «заблуждений и несчастий» своего героя, т. е. к эпохе 1825 года, а от нее ко времени его «молодости», т. е. к эпохе 1812 года, Толстой нашел в последней благодарный материал, освещающий опытом прошлого важнейшие события современности — Крымскую войну и развернувшуюся после нее в ходе подготовки и проведения реформы острую общественно-политическую борьбу.

Идейное единство неосуществленного романа о декабристах с выросшим из него замыслом «Войны и мира» представляется несомненным. Необходимо учесть, что замысел «Войны и мира» не отменял замысла «Декабристов», а только расширял его хронологические рамки. Вместо двух эпох русской жизни — современной и декабристской он охватывал теперь «три поры» исторической жизни, через которые писатель намеревался провести своего героя — участника войн 1805—1812 годов с Наполеоном, деятеля декабристского движения и амнистированного ссыльного, вернувшегося из Сибири в 50-х годах. Этому грандиозному замыслу не суждено было осуществиться. Но он со всей несомненностью свидетельствует о широте исторической перспективы идейных истоков романа «Война и мир».

Замысел «Декабристов» важен не только для уяснения идейного генезиса величайшего произведения Толстого. В написанных главах неосуществленного романа обнажен тот завуалированный в «Войне и мире» ракурс, в котором собственно историческая тема этого романа соотносена с современной писателю общественно-политической жизнью. Соотнесенность эта глубоко противоречива. Она реализуется в противопоставлении величия народно-патриотического подвига 1812 года всяческому, но одинаково бесплодному, по мнению писателя, формам административного руководства и политического воздействия, от кого бы они ни исходили — от Наполеона или Александра, от царской бюрократии, либеральных или революционных деятелей. Реакционное в своем втором, антиполитическом аспекте, это противопоставление опиралось, однако, на демократические тенденции жизни пореформенных лет и по-своему отражало их. Ленин указывал, что ориентация «на сознательность и самодеятельность не помещичьих, не чиновничьих и не буржуазных кругов»,¹⁸ а на самодеятельность и сознательность самих народных масс была важнейшей исторической заслугой Чернышевского и других революционных демократов, так как отражала объективные перспективы реального исторического процесса — вызревание первой в России народной революции.

Именно эта важнейшая тенденция пореформенной действительности и получила свое гениальное художественное, хотя и в высшей степени противоречивое, отражение в философско-исторической проблематике «Войны и мира», утверждающей решающую роль в истории именно са-

¹⁷ См.: А. В. Ч и ч е р и н. Возникновение романа-эпопеи, стр. 111—136.

¹⁸ В. И. Л е н и н, Сочинения, т. 17, стр. 88.

модельности народных масс и в то же время отрицающей возможность политического руководства ими.

2

Мнение исследователей сходится на том, что «Война и мир» это не просто роман, а «роман-эпопея». Специально этому вопросу посвящена значительная часть книги А. В. Чичерина «Возникновение романа-эпопеи».

Как и всякое понятие, слова «эпопея», «эпос» могут употребляться и употребляются в переносном, метафорическом значении, вызывая в нашем сознании представление чего-то величественного, героического, масштабного в изображении частной и исторической жизни людей. Но все эти представления настолько общие, позволяющие подводить под определение «роман-эпопея» столь различные по своей эстетической природе явления, что их собственная индивидуальная специфика при этом совершенно стирается. Конкретно-исторического содержания термин «роман-эпопея» в себе не несет, и каждый исследователь понимает его по-своему, часто весьма произвольно и поверхностно.¹⁹

В конечном счете дело не в термине, а в том, чтобы понять жанровое своеобразие «Войны и мира» в свете общих закономерностей развития реалистического романа XIX века, становления и эволюции его различных жанровых форм.

Основной формой русского реалистического романа от Пушкина до Тургенева был роман социально-психологический.

Знаменую крупнейший шаг вперед по сравнению с историческими романами Вальтера Скотта на пути постижения внутреннего мира человека и его общественной сущности, русский социально-психологический роман, как и западноевропейский, был ограничен в своих познавательных возможностях относительно узкими рамками частных судеб, составлявших в нем основной предмет изображения. Если историческим романам Вальтера Скотта не хватало психологической глубины и достоверности, на что в свое время указывал еще Стендаль,²⁰ то социально-психологическому роману, в том числе и романам самого Стендаля, недоставало той широты охвата действительности, которая отличала романы Вальтера Скотта. Если историзм Скотта, как об этом говорил Белинский, и положил начало «социальности» реалистического романа XIX века, то у последующих романистов эта «социальность» углублялась анализом различных сторон современного состояния общества и в значительной мере утратила присущее ей у Вальтера Скотта качество широкого философско-исторического синтеза. Этот синтез продолжал жить только в исторических романах французских романистов — Гюго, А. де-Виньи и др., причем за счет весьма относительной психологической достоверности героев («Собор Парижской Богоматери», «Сен-Мар» и др.). Последнее составляло также отличительную черту русских последователей Вальтера Скотта — Н. Полевого и М. Загоскина.

Замыслы исторических романов Пушкина и Лермонтова остались не реализованными, за исключением «Капитанской дочки». По своим жанровым особенностям «Капитанская дочка» стоит ближе к повести, чем

¹⁹ На это уже отчасти указано Т. Мотылевой в книге «О мировом значении Толстого» (изд. «Советский писатель», М., 1957, стр. 256). Но предложенное автором понимание сущности эпопеи как существования о событиях общенационального значения, в котором проявляются существенные черты народа, с равным правом может быть распространено и на романы Вальтера Скотта, и на «Капитанскую дочку» Пушкина. Следовательно, оно также не ведет к выявлению жанрового своеобразия «Войны и мира».

²⁰ Стендаль, Собрание сочинений, т. 7, изд. «Правда», М., 1959, стр. 317, 319.

к роману. Но она закладывает основы нового в литературе того времени типа исторического романа, связанного с новым, реалистическим пониманием истории — как «поступательного движения человечества, определяемого борьбой социальных сил».²¹ Уже не национальная экзотика исторических событий, не внешний колорит места и времени, как в романах Вальтера Скотта, не говоря уже о романах Загоскина и Полевого, а генетическая связь прошлого и настоящего, освещение опытом прошлого важнейших вопросов и перспектив современности стоят в центре всех исторических произведений, замыслов, рассуждений и изысканий Пушкина и определяют собой проблематику «Капитанской дочки», так же как и «Медного всадника».

Движение Пугачева предстает в повести Пушкина не только как бытие исторического прошлого, но и как знаменательное проявление одной из важнейших социальных тенденций и сил русской исторической жизни вообще, в ее прошлом, настоящем и будущем. Удельный вес мятежной крестьянской стихии в национальной жизни определяется в «Капитанской дочке» отнюдь не поражением Пугачева, а соотношением его внутренне богатого, духовно мощного социально-психологического облика с социально-психологическим обликом субъективно честного и благородного, но объективно «совершенно бесцветного» Гринева — рядового представителя социальной офоры крепостнической монархии.

Переосмыслив в духе реалистического понимания истории художественные традиции и завоевания романтического историзма Вальтера Скотта, Пушкин раскрыл в самой психологии героев «Капитанской дочки» историческую и нравственную сущность представляемых им социальных сил и этим непосредственно проложил путь автору «Войны и мира». Но в отличие от Толстого, раскрывающего в «Войне и мире» бесконечное многообразие различных проявлений истории в человеке, Пушкин анализирует историческое прошлое только в одном разрезе, в разрезе основного социального конфликта эпохи, оставляя в стороне все ее другие явления и стороны. В этом отношении изображение и человека, и истории в «Капитанской дочке» можно сравнить с гениальным по точности и выразительности рисунком, в то время как в «Войне и мире» оно вырастает в опромное живописное полотно.

Представляется не случайным, что наряду с «Капитанской дочкой» Пушкин написал «Историю Пугачева». Так же обстояло дело в творчестве Пушкина и с темой Петра. Постоянно обращаясь к ней как художник, поэт работал и над историческим трудом из эпохи Петра, оставшимся незавершенным. Все это говорит о том, что жанр исторического «вымышленного», т. е. художественного, повествования отнюдь не сливался в сознании Пушкина с жанром исторического исследования, подобно тому как их разграничивал и Вальтер Скотт. Отцу исторического романа также принадлежит ряд обширных исторических трудов, в том числе многотомная «История Шотландии» и «Жизнь Наполеона Бонапарта».

Толстой же не только не испытывал потребности писать параллельно с «Войной и миром» исторический труд об эпохе 1812 года, но в принципе отрицал познавательную ценность всех написанных о ней и других исторических трудов, будучи убежден, что историческая истина доступна только художественному познанию. «Мы не можем понимать истории иначе, как ложью», — утверждает Толстой в одном из набросков предисловия к «Войне и миру» (13, 56). «История хочет описать жизнь народа — миллионов людей, — говорится в дневнике писателя. — Но тот, кто не только сам описывал даже жизнь одного человека, но хотя бы понял период жизни не только народа, но человека, из описания, тот

²¹ Б. Томашевский. Пушкин, кн. 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 198.

знает, как много для этого нужно. Нужно знание *всех* подробностей жизни, нужно искусство — дар художественности, нужна любовь» (48, 124—125). История, по убеждению Толстого, не может оставаться только историей выдающихся и редких событий — «памятников-вех», «на необъятном пространстве отстоящих друг от друга»; — вех, между которыми историки протягивают «ничего не выражающим языком воздушные, воображаемые линии». Задача подлинной истории — воссоздать самое течение, ход прошлой жизни людей во всем его многообразии. «Что делать истории?», — спрашивает Толстой и отвечает: «Быть добросовестной. Братся описывать то, что она может описать, и то, что она знает — знает посредством искусства. Ибо история, долженствующая говорить необъятное, есть высшее искусство. . . *История-искусство* не имеет той связанности и невыполнимой цели, которую имеет история-наука. *Ист[ория]-иск[ис-ство]*, как и всякое искусство, идет не в ширь, а в глубину, и предмет ее может быть описание жизни всей Европы и описание месяца жизни одного мужика в XVI веке» (48, 125—126). Эти строки, написанные вскоре после окончания «Войны и мира» (апрель 1870 года), четко формулируют принятый в романе метод интерпретации истории, художественный метод, полемически противопоставленный не только современной писателю исторической науке, но и всем формам художественно-исторического повествования, включая эпос в собственном смысле слова. Показательна в этом отношении конспективная запись, сделанная Толстым на полях рукописи, представляющей черновую редакцию описания Шенграбенского сражения: «Ср[ажение] с точки зрения истории, с т[очки] зрения эпич[еской] поэзии и с н[ашей] т[очки] зр[ения]».²²

С точки зрения писателя, реальное содержание исторической жизни складывается из противоречивого течения и взаимодействия миллионов частных человеческих судеб, в принципе — частных судеб всех людей данной эпохи. Что же касается исторических событий как таковых, то сами по себе они не могут быть предметом научного или художественного анализа, поскольку являются не более как внешними вехами, непосредственно ощутимыми и преходящими результатами непрерывного процесса исторической жизни всех людей. «Война и мир» — это есть роман-история, история-искусство, где в отличие от исторического романа сняты все границы между историческим бытием и частной жизнью людей, а тем самым и между собственно историческим и художественным повествованием. Индивидуальные судьбы, помыслы, устремления, поступки героев романа в своей совокупности представляют непосредственную действительность описываемой исторической эпохи. История в той же мере обуславливает жизнь людей, в какой складывается, вытекает из совокупности бесконечного числа индивидуальных человеческих существований как их общий и необходимый результат.

Предпринятая А. А. Сабуровым, автором фундаментальной и в целом содержательной научной монографии о «Войне и мире», попытка расчленить произведение на роман, с одной стороны, и историческую эпопею — с другой,²³ находится в прямом противоречии с жанровым своеобразием величайшего творения Толстого, как романа-истории, и лишней раз свидетельствует об искусственности его отнесения к жанру эпопеи.

Изображение русской жизни и военных событий 1805—1812 годов подчинено в «Войне и мире» задаче не только восстановления конкретной исторической истины, но и выявления на материале этой истины самых общих закономерностей общественного и личного бытия, в равной мере

²² «Литературное наследство», т. 69, № 1, 1961, стр. 355.

²³ См.: А. А. Сабуров. «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика. Изд. Московского университета, 1959.

подчиняющих себе судьбы и народов, и отдельных людей, начиная от верховных правителей и кончая любимым солдатом или крестьянином.

Как Толстой понимал эти закономерности — вопрос особый, и он будет рассмотрен ниже. Но само по себе выявление такого рода закономерностей было задачей, до которой не подымался ни один из великих предшественников Толстого. Толстой отдавал себе в этом отчет и потому затруднялся определить жанровую природу своего «сочинения». «Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника, — писал он. — „Война и мир“ есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось» (16, 7).

Почему с точки зрения Толстого «Война и мир» не роман? Потому что познавательные возможности этого жанра ограничены частными судьбами, имеющими свое начало и свой конец, свою завязку и свою развязку, с которой «уничтожается интерес» повествования. А жизненный процесс, отображенный в «Войне и мире», в принципе бесконечен и всеобщ. Он как бы протекает сквозь изображаемые события и судьбы их действительных и вымышленных участников, воплощается в том и в другом, но отнюдь не начинается и не кончается. Исторические события «вырезаются» постепенно одно из другого и как бы продолжают одно в другом. В событиях 1812 года продолжают события французской революции, последняя в свою очередь «вырезывается» из эпохи Людовика XIV и т. д. События 1812 года не кончаются изгнанием французов из пределов России, они продолжают в заграничных походах русской армии 1813—1815 годов, в «погибели Наполеоновской Франции», в Священном союзе, в движении декабристов и т. д., вплоть до событий Крымской войны и реформы 1861 года.

Как момент жизни человечества жизнь князя Андрея, Пьера Безухова, Наташи Ростовы и других героев романа не прекращается и не прекратится после их смерти. Она будет продолжена жизнью Николаенки Болконского, детьми Наташи и Пьера, Николая Ростова и княжны Марьи, — детьми, не случайно вбегающими в эпилоге в гостиную к родителям, точно так же как в первых главах молодежь дома Ростовых вбежала в гостиную своих родителей. Круговорот жизни вечен, ее движение бесконечно.

Почему «Война и мир» не поэма? Потому что величию и героике индивидуального подвига, воспеваемых эпосом в собственном смысле этого слова, в «Войне и мире» противопоставлены величие и героика совершенно иного характера.

Почему «Война и мир» не историческая хроника? Потому что хроника описывает только внешнее течение, видимость событий и не проникает в их философскую сущность, в выявление которой и заключается пафос «Войны и мира». Кроме того, «Война и мир» не является ни романом, ни поэмой, ни хроникой потому, что это одновременно и то, и другое, и третье, сплавленное воедино, в нерасторжимое идейно-художественное целое, не подходящее ни под какое из обычных жанровых форм сочинение, «книга о прошедшем».

3

О философской концепции «Войны и мира», концепции во многом чуждой нашему миропониманию, принято говорить скороговоркой, как о каком-то досадном «довеске» к гениальному художественному произведению, и объяснять этот «довесок» пресловутым противоречием между художественным методом и мировоззрением писателя. В тех же немногих случаях, когда философско-исторические воззрения Толстого подвергаются серьезному и специальному анализу, они рассматриваются обычно вне

связи с художественной системой романа.²⁴ Тем не менее такого рода анализ свидетельствует о том, что философия истории Толстого в «Войне и мире» далеко не столь кустарна и примитивна, как это изображается в литературоведческих работах. До сих пор остается нераскрытой ее связь с идеями французской романтической историографии, многие труды которой были известны Толстому задолго до начала работы над «Войной и миром», а некоторые изучены в процессе создания романа. Это вопрос, действительно ждущий своего изучения.²⁵

Так или иначе, но несомненно одно: отрывать философию «Войны и мира» от художественной ткани, не изуродовав эту ткань, невозможно. Невозможно потому, что философская концепция Толстого выражена не только в философско-исторических рассуждениях автора, вкрапленных в действие романа, и не только в образе Кутузова, но пронизывает насквозь весь роман, каждый из его многочисленных образов, обуславливает его сюжетное развитие и композиционное построение, обрисовку характеров и их соотношенность друг с другом, а также взаимосвязь исторической, философской и психологической интерпретаций отображенного жизненного процесса. Роман написан не вопреки философии Толстого, а в полном и органическом соответствии с нею. Если бы не было этих воззрений, не было бы и «Войны и мира». Вот как сам Толстой говорит об этом в одном из черновиков эпилога романа, где речь идет о его будущих читателях. На первое место выделены читатели, которые пропустят философские рассуждения автора. «Это, — говорит Толстой, — читатели художественные, те, суд которых дороже мне всех. Они между строками, не рассуждая, прочтут все то, что я писал в рассуждениях и чего бы и не писал, если бы все читатели были такие. Перед этими читателями я чувствую себя виноватым за то, что я уродовал свою книгу, вставляя туда рассуждения, и считаю нужным выставить побуждения, заставлявшие меня поступать так.

«Я начал писать книгу о прошедшем. Описывая это прошедшее, я нашел, что не только оно неизвестно, но что оно известно и описано совершенно навыворот тому, что было. И невольно я почувствовал необходимость доказывать то, что я говорил, и высказывать те взгляды, на основании которых я писал» (15, 241).

Из этого следует, что Толстой смотрел на вставленные им в художественное повествование философско-исторические рассуждения как на своего рода комментарий, рассчитанный на не слишком тонкого читателя. «Может быть, — говорит Толстой дальше, — лучше было не писать их... в оправдание могу сказать еще то, что, если бы не было этих рассуждений, не было бы и описаний. Только потому так серьезно описана охота, что она одинаково важна...» (15, 241). К сожалению, окончание фразы не поддается прочтению. Но по смыслу очевидно, что Толстой говорит здесь о связи описания охоты с «рассуждениями», т. е. с философской мыслью романа. И эта связь явно обнаруживается в описании дела под Островной, смысл которого составляет развенчание ложного представления о героике воинского подвига. Последнее достигается тем, что психология «молодецкого» поведения Николая Ростова в деле под Островной, за которое он был представлен к Георгиевскому кресту и снискал репутацию храброго офи-

²⁴ См.: В. Ф. Асмус. Причина и цель в истории по роману Л. Н. Толстого «Война и мир». В кн.: Из истории русских литературных отношений XVIII—XIX веков. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 199.

²⁵ Хороший почин в этом отношении представляет собой статья А. Скафтымова «Образ Кутузова и философия истории в романе Л. Н. Толстого „Война и мир“» («Русская литература», 1959, № 2). Параллели, устанавливаемые автором между философией истории Толстого и философией истории Гегеля, хотя и очень интересны, но несколько прямолинейны, поскольку не учитывается их связь с идеями французской романтической историографии.

пера, характеризуется по прямой аналогии с переживаниями и поведением Ростова во время охоты в Отрадном. Лихая атака Ростова на французских драгун, преследование Ростовым французского офицера «с дырочкой на подбородке» приравнены в психологическом отношении к охотничьей травле и тем самым лишены всякого ореола героизма и патриотизма. Это не подвиг, а действие низменного, животного, охотничьего инстинкта — вот в чем психологический и очень важный для Толстого смысл всего этого военного эпизода. Инстинктивная, животная сущность охотничьего азарта, руководившего поведением Ростова во время атаки под Островной, подчеркнута в сцене охоты истощенным визгом Наташи: «Она этим визгом выражала все то, что выражали и другие охотники своим единовременным разговором. И визг этот был так странен, что она сама должна бы была стыдиться этого визга и все должны были удивиться ему, ежели бы это было в другое время» (10, 260).

Ударив саблей улупетьявающего французского офицера, Ростов удивился и устыдился своего поступка. Все его «охотничье оживление» вдруг исчезло. И меньше всего Ростов почувствовал себя героем. Напротив, что-то «неясное, запутанное» возникло в его душе и перешло потом в недоумение: в чем же состояло то, что было расценено другими как его «блестящий подвиг»? «Разве я это сделал для отечества?», — недоумевал Ростов (11, 66). Так описание охоты оказывается связанным с одной из важных общих проблем романа — с проблемой психологии войны, истинного и ложного представления о воинском подвиге.

4

Как видно из сказанного, критерием оценки поступков человека, в том числе и воинского поведения, служит в «Войне и мире» не их объективный результат, а субъективный, психологический импульс человеческого деяния. И этот вопрос перерастает в романе в сложнейшую философскую проблему соотношения свободы и необходимости в истории и личной жизни людей.

Применительно к истории вопрос о свободе и необходимости решается в «Войне и мире» в пользу необходимости. Применительно к личной жизни — отчасти в пользу необходимости, отчасти в пользу свободы. Объясняется это тем, что Толстой, в сущности, ставит и решает два разных вопроса — об объективной закономерности исторического процесса и о нравственной ответственности всякого человека, в том числе и исторического деятеля, за свои поступки. «Свобода человека (подразумевается его воля, — *Ред.*), — говорит Толстой, — ... закована временем» (15, 231). Человек свободен только в тот момент, когда он совершает данный поступок, и уже не свободен по отношению к нему в следующий момент. Ибо совершённый поступок «невозвратим», он не может быть ни изменен, ни повторен, так как стал фактом истории, включился в водоворот и течение общей жизни людей как ее мельчайшая частица. Совершённый поступок не может быть повторен, так как за время, протекшее после него, как бы ничтожно мало оно ни было, человек и окружающий его мир уже в чем-то изменились. Следовательно, человеку во времени отпущен бесконечно малый момент свободы. Но и он ограничен связью человека с другими людьми, также обладающими бесконечно малыми моментами свободы, которые в свою очередь ограничены физическими, материальными, общественно-историческими и другими условиями существования. Таким образом, человек оказывается свободен только субъективно, в своем нравственном сознании, и несвободен, подчинен закону необходимости в своем общественно-историческом бытии. Отсюда вытекает, что «всякое истори-

ческое событие есть произведение одного и того же момента времени, в котором выразились бесконечно малые элементы свободы всех людей; следовательно, все люди неразрывно связаны между собой каждым моментом времени» (15, 294).

При такой постановке вопроса метод психологического и метод исторического анализа оказываются единым. И там, и тут это метод разложения «хода истории» и конкретного исторического события на их психологические множители, на бесконечно разнообразные индивидуальные «свободные» волеизъявления, из совокупности и взаимодействия которых в едином моменте исторического времени и складывается «необходимо» данное историческое событие.

Всякое повествование разворачивается во времени и пространстве. При многофигурной, многоплановой композиции все сюжетные линии развиваются в границах какого-то общего для них отрезка времени, но каждая имеет свои особые моменты развития, не совпадающие и даже не всегда соотносимые с основными моментами и перипетиями других. Время жизни Левина в деревне, Анны в Петербурге, за границей, снова в Петербурге, в Воздвиженском и в Москве в общем совпадает, но не в отдельных конкретных моментах жизни героев.

В «Войне и мире» дело обстоит иначе. Действие развивается одновременно в различных пространственных сферах, причем каждая из них — Петербург, Москва, Лысье Горы, различные местонахождения армии с ее штабами, офицерской прослойкой и солдатской массой — является самостоятельным объектом изображения и в этом смысле чем-то большим, нежели просто местом жизни и действия героев романа. Перенос действия из Петербурга в Москву, из Москвы в Лысье Горы и т. д. осуществляется, как правило, в неизменной последовательности на всех основных этапах описываемых исторических событий. В результате на каждом из этих этапов национальная жизнь оказывается обрисованной во всех ее важнейших социальных «сечениях». Это слово самого Толстого. В эпилоге Толстой говорит: «Военное устройство может быть совершенно точно выражено фигурой конуса, в котором основание с самым большим диаметром будут составлять рядовые; сечения, которые выше основания, — восходящие чины армии и т. д. до вершины конуса, точку которой будет составлять полководец» (12, 318). Чем ближе к основанию, тем больше непосредственное участие людей в совершении события и тем меньше руководства людьми в форме «приказания». Чем ближе к вершине, тем это участие меньше, а приказаний больше. «То же отношение, — говорится далее, — обозначается во всяком соединении людей для общей деятельности — в земледелии, торговле и во всяком управлении» (12, 318).

Петербург, Москва, Лысье Горы, армия и даны в романе как постоянные и последовательно расширяющиеся книзу «сечения» «конуса» русского общества, из отношений которых и складывается общий ход военно-исторических событий. Но в то же время каждое из этих «сечений» представляет собой определенный аспект общественной и духовной жизни не только нации, но и человека и имеет свою особую социальную и нравственно-психологическую окраску. Петербург — это сфера «трубения придворных трутней», эгоистических побуждений, фальшивых слов и отношений, призрачных действий административной, правительственной «шестерни», вращающейся на холостом ходу. Салон фрейлины Анны Павловны Шерер — постоянный фокус изображения этого верхнего «сечения». Следующее и уже более широкое «сечение» составляет частная жизнь московского дворянства, с ее традициями старого барства, сословными причудами и предрассудками, но в то же время и с простыми естественными интересами и отношениями — семейными, материальными, духовными, — иногда трогательными, иногда смешными, часто мелочными, но

всегда связанными с естественными качествами и склонностями человеческой природы. Это сфера жизни семьи Ростовых, та общественная почва, на которой вырастает ее основное начало — эмоциональная непосредственность и искренность. Лысые Горы являются еще более широким «сечением» в том отношении, что это глубинная, деревенская сфера, в центре изображения которой находится, правда, помещичья усадьба, но на периферии возникают контуры и крепостной деревни. Что касается усадьбы Болконских, то в противоположность дому Ростовых здесь царят уже не эмоциональное, а интеллектуальное волевое начало, железный порядок и распорядок, деловитость и хозяйственность. Все подчинено суровой воле старого князя Болконского, его требовательности и нравственным принципам, но в то же время сковано страхом перед его вспыльчивостью и деспотизмом. А под рабской покорностью и преданностью окружающих теплится недовольство, подчас вырывающееся наружу, как в переживаниях обожающей отца княжны Марьи, так и в настроениях крепостных крестьян (бунт в Богучарове). За гордой независимостью и уединением старого князя Болконского таятся уязвленное самолюбие, неудовлетворенное честолюбие екатерининского вельможи в отставке, оппозиция представителя старой родовитой земельной аристократии бюрократическому курсу правительства Александра I. В какой-то степени здесь варьируется тема «Моей родословной» Пушкина.

Армия — будь то под Браунау или в Ольмюце, на поле Шенграбена, Аустерлица или Бородина, во время сражения, похода или смотра — неизменно изображается в виде самостоятельного организма — «конуса», «сечения» которого повторяют основные «сечения» «конуса» всего русского общества, совпадают с ними. Царская ставка под Дриссой и штабы Кутузова в кампании 1805 года и войне 1812 года, генералитет, адъютанты, штабное и боевое офицерство и, наконец, солдатская масса — вот эти основные и постоянные «сечения». Но армия в целом — это место непосредственного совершения описываемых исторических событий и тем самым фокус пересечения всех многообразных процессов, протекающих в различных сферах национальной жизни. Результатом подобного пересечения в определенном моменте исторического времени и вырисовывается в романе то или другое из описанных в нем собственно исторических, военных событий.

В этом основной принцип композиции и сюжетосложения в «Войне и мире». «Война» не противопоставлена «миру», а вытекает из него, точно так же как история не противопоставлена частной жизни людей, а складывается, вырастает из общей совокупности, общего результата противоречивого течения бесчисленных индивидуальных, частных жизней и судеб людей. Художественным средством выявления этого сложного и текучего единства, взаимосвязи «войны» и «мира», общей и потому необходимой исторической жизни людей и их частных судеб и свободных волеизъявлений служит одновременность развития действия в его различных странственных, а тем самым и различных социальных и психологических аспектах национальной жизни. В своей совокупности эти аспекты и характеризуют своеобразие данного момента общего хода исторических событий.

В изображении кампании 1805 года такими моментами оказываются объявление Россией войны Франции, поражение австрийской армии и тяжелое положение русской, Шенграбенское и Аустерлицкое сражения. обед в честь Багратиона в Москве, характеризующий легкомысленное отношение дворянского общества к военному поражению страны.

Война 1807 года представлена только одним, заключающим ее событием — тильзитским свиданием императоров. Основное место в повествовании об этом времени, равно как и о времени союза России и Франции

и «внутренних преобразований», занимает изображение незатронутой военными действиями 1807—1809 годов мирной жизни русских людей, которая «с своими существенными интересами здоровья, болезни, труда, отдыха, с своими интересами мысли, науки, поэзии, музыки, любви, дружбы, ненависти, страстей шла как и всегда независимо и вне политической близости или вражды с Наполеоном Бонапарте, и вне всех возможных преобразований» (10, 152).

Важнейшими моментами войны 1812 года являются битва за Смоленск, Бородинское сражение, оставление Москвы и отступление французов. Эти же самые моменты исторического времени служат и единицами отсчета движения внутренней жизни и внешней судьбы каждого из основных героев романа.

5

Личные судьбы героев романа не прослеживаются во всех их деталях. Мы видим только отдельные, развернутые и при этом важнейшие эпизоды жизни Пьера Безухова, Андрея Болконского, княжны Марьи, Наташи и Николая Ростовых, не говоря уже о таких важных и колоритных, но все же второстепенных персонажах, как старый князь Болконский, граф Илья Андреевич и графиня Ростовы и некоторые другие. Промежуточные звенья между важнейшими эпизодами их жизни или опущены вовсе, или охарактеризованы в самой общей форме несколькими повествовательными фразами. Зато каждый из развернутых эпизодов дан как слабое, как один из бесчисленных элементов общеисторического момента.

Проследим сказанное на материале первой части романа, где мы знакомимся уже со всеми его главными героями. Действие начинается в момент уже ощутимого всеми приближения начала военных действий. Ощущение надвигающихся событий прослеживается во всех сферах национальной жизни, а тем самым и в самых различных психологических аспектах. Причем отношение того или другого героя к приближающимся военным событиям выявляет существенные черты характера самого героя.

Для фрейлины Шерер и завсегдатаев ее салона война — это только предмет светского остроумия и демонстрации верноподданных чувств. Для Андрея Болконского война представляется наилучшим выходом из тупика его личной жизни и поприщем для удовлетворения благородного честолюбия. На вопрос Пьера: «для чего вы идете на войну?», — князь Андрей отвечает: «Для чего? — я не знаю. Так надо. Кроме того я иду... потому, что эта жизнь, которую я веду здесь, эта жизнь — не по мне!» (9, 31). Для Пьера Безухова, видящего в Наполеоне продолжателя освободительного дела французской революции, война, развязываемая русским правительством с антинациональной целью помощи «Англии и Австрии против величайшего человека», — ненужное и нехорошее дело. Борис Друбецкой определяется в действующую армию исключительно из карьеристских побуждений. Для старого графа и графини Ростовых начинающаяся война — это уход из дома в армию обожаемого сына Николеньки, страх и беспокойство за него. Для самого Николая война представляется удачным поводом избавиться от надоевшего ему университета и предаться романтике лихой гусарской жизни. Для будущего командира Ростова — гусарского полковника-немца война 1805 года, как и всякая другая война, есть только прямое исполнение его военного долга. Старый князь Болконский считает развертывающиеся военные события ненужной и бесперспективной авантюрой, затеянной неизвестно зачем современными «тактиками», «мальчишками», «немцами» и обреченной на провал.

Слагаясь в единую картину, все эти различные индивидуальные восприятия войны 1805 года характеризуют ее как чуждое национальным

интересам дело, открывающее многим широкий простор для удовлетворения сугубо личных, иногда благородных, иногда низких, но отнюдь не патриотических устремлений. Впечатление закрепляется как бы вскользь брошенной, но весьма многозначительной деталью.

В письме к Жюли Карагиной княжна Марья описывает «раздирающую душу сцену», которую она наблюдала во время своей обычной прогулки по деревне: «Это была партия рекрут, набранных у нас и посылаемых в армию. Надо было видеть состояние, в котором находились матери, жены и дети тех, которые уходили, и слышать рыдания тех и других» (9, 116).

Это все, что сказано об отношении крестьян к войне 1805 года и сказано для того, чтобы подчеркнуть ее антинародный, антинациональный характер. С той же целью Толстой поручает полковнику-немцу процитировать на именинном обеде Ростовых императорский манифест об объявлении войны. В устах человека, не умеющего даже правильно произнести слова «император» и «манифест», коверкающего их на немецкий лад, выпретенная казенно-патриотическая фразеология манифеста звучит почти пародийно (9, 76).

Необходимость развернутого изображения войны 1805 года в романе, посвященном в основном эпохе 1812 года, Толстой объяснял так: «Мне совестно было писать о нашем торжестве в борьбе с Бонапартовской Францией, не описав наших неудач и нашего срама... Ежели причина нашего торжества была не случайна, но лежала в сущности характера русского народа и войска, то характер этот должен был выразиться еще ярче в эпоху неудач и поражений» (13, 54).

За сопоставлением торжества 1812 года и поражения 1805 года стоит указанная выше параллель между событиями Отечественной и Крымской войн. В свете именно этой контрастной параллели и дано в «Войне и мире» изображение первой войны России с Наполеоном.

Два крупнейших ее сражения — Шенграбенское и Аустерлицкое — изображены как события, выявляющие взаимодействие двух важнейших, с точки зрения писателя, военно-исторических факторов. Один из них, оставшийся неизменным и в 1805, и в 1812, и в 1853—1856 годах, — это «сущность и характер русского народа», другой фактор, переменный, — это то значение, которое имела каждая из этих войн для национальной жизни России.

Война 1805 года была развязана в союзе с Австрией правительством Александра I вопреки национальным интересам России и шла не на русской, а на чужой земле. Война 1812 года была навязана России Наполеоном, вторгшимся в пределы русской земли, угрожавшим ее национальной независимости. Хищническая, захватническая со стороны Франции война 1812 года явилась для России оборонительной, справедливой войной и потому приобрела всенародный характер, что обеспечило победу над вторгшимся врагом. Вся эта концепция подсказана Толстому событиями Крымской войны. Непопулярная в народе, обществе и армии в то время, как она шла на территории Гринунайских княжеств, Крымская война приобрела совершенно иной характер, когда союзные войска Франции, Англии и Турции высадились на Крымском побережье и осадили Севастополь, фактически брошенный на произвол судьбы верховным командованием Крымской армии. Скрытое чувство «стыдливой любви к родине», которое руководило героическими действиями защитников Севастополя и с наибольшей чистотой и непосредственностью проявилось в психологии солдатско-матросской массы («Севастопольские рассказы»), — это именно тот психологический импульс, который руководит в «Войне и мире» действиями народа и армии, когда «силы двенадцати языков Европы ворвались в Россию» (11, 267). Именно со всенародным сопротивлением стал-

живается Наполеон уже в первой битве на русской земле, в битве за Смоленск: «...мы в первый раз дрались там за Русскую землю... в войсках был такой дух, какого никогда я не видал», — говорит князь Андрей, переживший трагедию Аустерлица, где русским «не за чем было драться» (II, 205, 206). И эти слова, как и вся концепция коалиционной войны 1805 года и войны Отечественной, отражают пережитое самим Толстым в различные периоды Крымской войны.

Все описанные в «Войне и мире» сражения в равной мере изображены как необходимый результат совокупности стремлений и настроений их непосредственных участников, которая и выражается понятием духа народа и армии. Именно дух армии, т. е. моральный фактор, и является в «Войне и мире» решающим фактором хода и исхода военных событий. Но по своему конкретному содержанию этот фактор изменчив и противоречив, как изменчивы и противоречивы стремления и чувства каждого из участников описываемых событий. Дух армии в Шенграбенском, Аустерлицком и Бородинском сражениях далеко не один и тот же, так как складывается из весьма различных психологических величин. Но анализ этих величин, этих психологических множителей исторических событий неизменно лежит в основе исторической, в том числе и батальной, живописи «Войны и мира».

Шенграбенское сражение было необходимо для спасения русской армии из того отчаянного положения, в которое ее поставили поражение австрийской армии и измена австрийского командования. Выставляя четырехтысячный отряд Багратиона в качестве временного заслона против главных сил Наполеона, Кутузов обрекал этот отряд на смерть. И люди шли на нее, зная, что это необходимо. Но при всем том Шенграбен — это только воинский, а еще не патриотический подвиг.

Описанию Шенграбенского сражения предшествует сухой, протокольный рассказ о его военном значении и целом ряде сопутствующих, никем не предвиденных обстоятельств, «сделавших невозможное возможным». Соответственно этому, следующая дальше картина сражения говорит не о его военно-историческом значении, уже известном читателю, а о том, как оно происходило. Согласно пониманию Толстого, ответить на этот вопрос — значит показать, что думали, чувствовали и делали непосредственные участники этого сражения. В результате на первом плане изображения оказывается психология боя.

Таков устойчивый, проходящий через весь роман принцип изображения и истолкования военно-исторических событий. Он освобождает художественное повествование от необходимости сообщения фактических сведений. Данные в протокольной справке и остающиеся за пределом художественного изображения, они, однако, самым непосредственным образом связаны с ним, создавая впечатление исторической достоверности изображаемого, исторической подлинности вымышленных героев, действующих наравне с известными историческими личностями. Общая картина Шенграбенского сражения, как и всех других батальных сцен романа, складывается, как об этом уже говорилось, из анализа психологических импульсов поведения его участников. В данном случае они далеко не однородны и имеют мало общего с патриотическими побуждениями. Молодцеватый ротный командир, шагая с левого фланга разбитого полка, «видимо, ни о чем не думал в эту минуту, кроме того, что он молодцом пройдет мимо начальства», и тут же падает, убитый наповал (9, 223). Жерков, посланный Багратионом на левый фланг с поручением передать приказ о немедленном отступлении, испытывает непреодолимый страх и не выполняет поручения. Примерно так же и по тем же причинам ведет себя Жерков, когда его посылают с аналогичным поручением на батарею Тушина. Командующий левым флангом

полковник и находящийся в его подчинении старший чином генерал гусарского полка из соображений субординации заняты в это время «переговорами, которые имели целью оскорбить друг друга» (9, 225). Тем временем французы обходят гусар и отрезают им путь к отступлению. Эскадрону Денисова не остается ничего другого, как ринуться в атаку. В ряду других гусар скачет Ростов, впервые участвующий в атаке. Он одержим только одним желанием — проявить молодецкую удаль: «Ох, как я его рубану», — и падает с лошади раненый. В войсках начинается паника. Генерал, забыв свой петушиный спор, и опасность, и свою генеральскую важность, скачет к смешавшемуся полку, желая одного: «узнать, в чем дело, и... не быть виновным ему, двадцать два года служившему, ни в чем не замеченному, примерному офицеру» (9, 230). Охваченные паникой солдаты не обращают внимания «на отчаянный крик прежде столь грозного» для них командира (9, 230). Наступает минута «нравственного колебания», решающего участь сражения, которое явно «разрешалось в пользу страха». И только неожиданная для всех атака засевшей у канавы роты Тимохина, бросившегося на французов «с такой безумной и пьяной решительностью, с одной шпажкой», спасает положение на данном участке сражения и обращает наседающих французов в бегство. В числе солдат роты Тимохина Долохов. В противоположность Тимохину он действует обдуманно, хладнокровно, движимый желанием отличиться, и тут же докладывает командиру полка: «Рана штыком, я остался во фронте. Помогите, ваше превосходительство» (9, 231). Однако участь сражения решается не здесь, а на батарее Тушина. Забытая всеми, она ведет героический поединок с артиллерией Наполеона. Но и Тушин, истинный и оставшийся незамеченным герой дня, «несмотря на то, что он все помнил, все соображал, все делал, что мог делать самый лучший офицер в его положении... находился в состоянии, похожем на лихорадочный бред или на состояние пьяного человека» (9, 233). Это подчеркнута также не случайно, как и «безумная, пьяная решительность Тимохина». И не для того, чтобы снизить образы простых и храбрых русских офицеров, а для того, чтобы акцентировать присущую им психологию самозабвения во имя общего воинского дела, психологию истинно русского военного характера, которая в равной мере движет поведением солдат роты Тимохина и батареи Тушина и которой как раз и недостает большинству из перечисленных выше участников Шенграбенского сражения. Все они, за исключением Багратиона и отчасти князя Андрея, так или иначе думают в минуту грозной опасности о себе, хотя и очень по-разному.

Как об этом уже говорилось выше, для Толстого в общем ходе истории каждое из ее отдельных событий, в сущности, не имеет ни начала ни конца. Так и общий характер сражения, психология большинства его участников обуславливаются равнодушным отношением русского общества к данной военной кампании в целом. С другой стороны, результат Шенграбенского сражения не исчерпывается его собственно военным и относительно благополучным исходом. Большая часть отряда Багратиона осталась на поле боя. Его истинный герой, капитан Тушин, только благодаря заступничеству князя Андрея избежал взыскания за два потерянных орудия и не получил никакого одобрения своему подвигу. Труссы типа Жеркова хвастают несовершенными подвигами и получают награды. Князь Андрей подавлен всем виденным и пережитым: «Все это было так странно, так непохоже на то, чего он надеялся» (9, 241). Примерно то же испытывает Николай Ростов. Разочаровавшись в романтике войны, не сделав ничего молодецкого, страдая от раны, он тоскует о доме, о семье, о русской зиме и «пушистой шубе» и думает: «зачем я пошел сюда?». Все эти психологические детали и оттенки, контрастирующие с героикой

и военным успехом Шенграбенского сражения, необходимы для того, чтобы оттенить его нравственное отличие от всенародно-патриотического подвига Бородинского сражения.

Еще резче противопоставлено в этом смысле Бородину Аустерлицкое сражение.

Характерно, что перед ним мы видим армию только один раз, и то издали на Ольмюцком смотру. Видим глазами восторженно настроенного Николая Ростова, взволнованного эффектной картиной выстроившейся блестящей громады войска и присутствием «обожаемого монарха». «И не он один испытывал это чувство в те памятные дни, предшествующие Аустерлицкому сражению: девять десятых людей русской армии в то время были влюблены, хотя и менее восторженно, в своего царя и в славу русского оружия», — подчеркивает автор (9, 311). Не подлинное патриотическое чувство, не жизненные интересы страны, а жажда воинской славы, слепая преданность легкомысленному и тщеславному монарху ввергают русскую армию в трагедию Аустерлица.

В более низменном, обнаженном аспекте те же психологические пружины предстоящего сражения выявляются во впечатлениях князя Андрея — адъютанта Кутузова, находящегося при штабе армии и наблюдающего уже не внешнюю картину ее состояния, а действия и построения командования. В отличие от Николая Ростова, видящего только парадную сторону присутствия Александра I в армии, князь Андрей понимает ничтожество самонадеянных и тщеславных царедворцев, которые «решают судьбы народов». Тем не менее и он гонит закравшееся сомнение в целесообразности предстоящего сражения и, прислушиваясь, с одной стороны, к предостережениям Кутузова и сочувствуя ему, все же, как и другие штабные офицеры, ждет этого сражения, мечтая обрести в нем свой «Тулон», т. е. удовлетворить честолюбивую страсть, выдвигаться и прославиться — побуждения, хотя и благородные, но все же личные. И как не похожи они на то, что думает и чувствует князь Андрей вместе со всей русской армией в канун Бородина.

Если не считать сцены на Праценских высотах, где происходит столкновение Александра I, жаждущего поскорее начать сражение, с Кутузовым, до последней минуты пытающимся оттянуть уже неизбежную и ненужную бойню, и где князь Андрей совершает свой долгожданный, блестящий, но ничего не меняющий воинский подвиг, общая картина сражения складывается из сбивчивых впечатлений Ростова, скачущего по линии фронта, с одного фланга на другой с никому не нужным поручением. Основная тональность переживаний Ростова, а тем самым и общей картины сражения — это горечь разочарования, горечь расплаты за самонадеянность, легкомыслие и тщеславие Александра I и всех, кто вместе с ним рвался к кровавой мясорубке ради собственной славы. В той же тональности дана и заключительная картина Аустерлицкого сражения — раненый князь Андрей под бесконечным небом. Это не только поворотный момент в судьбе и умонастроении одного из центральных героев романа. Чистое, голубое, бездонное небо Аустерлица и крошечная фигура взирающего на небо и беспомощно распростертого на земле князя Андрея, понявшего тщету своего честолюбия и в свете этого понимания развенчивающего своего бывшего кумира — Наполеона, говорят о тщете честолюбия, о нравственной несостоятельности и Наполеона, и Александра, и всех тех, кто подобно им мнит себя творцом и руководителем исторических событий. Иначе говоря, это символическое выражение одной из основных идей романа, в свете которой и осмыслены в нем общий ход и основные события войны 1805 года. В общем виде та же идея сформулирована несколько раньше следующим образом: «Как в часах результат сложного движения бесчисленных различных колес и бло-

ков есть только медленное и равномерное движение стрелки, указывающей время, так и результатом всех сложных человеческих движений этих 160 000 русских и французов — всех страстей, желаний, раскаяний, унижений, страданий, порывов гордости, страха, восторга этих людей — был только проигрыш Аустерлицкого сражения, так называемого сражения трех императоров, т. е. медленное передвижение всемирно-исторической стрелки на циферблате истории человечества» (9, 312—313).

6

Как на это уже неоднократно указывалось в литературе о Толстом, описание Бородинского сражения составляет в «Войне и мире» кульминацию повествования. Это справедливо, и не только потому, что Бородино представляет собой решающее военное событие Отечественной войны 1812 года, и не потому, что им определяются в романе дальнейшие судьбы его героев, но и потому, что здесь, как в фокусе, раскрывается до конца идейно-художественная концепция романа в ее органическом внутреннем единстве.

В отличие от описания Шенграбена и Аустерлица, где Толстой в отношении фактов точно следует за историками, но дает им собственное истолкование, в описании Бородина писатель спорит с историками во всем: не только в общей оценке исторического значения этого сражения и его прямого результата, но и в отношении чисто фактических сведений о расположении русских и французских войск, о характере и степени укрепленности русских позиций и по целому ряду других вопросов. Общие сведения о Бородинском сражении изложены уже не в виде сухой фактической справки, а в форме страстного публицистического выступления человека, с фактами в руках опровергающего общепринятое ложное историческое представление.

Примечательно, что в целом ряде конкретных вопросов Бородинского боя прав был Толстой, а не историки, в своем подавляющем большинстве оценивающих Бородино как поражение русских. Но суть спора Толстого с историками войны 1812 года заключалась все же не в частностях, а в понимании военно-исторического значения патриотического подвига народа в войне 1812 года вообще, в том числе и в Бородинском сражении.

Толстой, конечно, отступает от исторической правды, утверждая, что, «давая и принимая Бородинское сражение, Кутузов и Наполеон поступили произвольно и бессмысленно» (11, 183). Это, конечно, парадокс, но он имеет рациональное зерно. Кутузов и Наполеон действовали в данном случае произвольно, т. е. не по своему личному произволу, а подчинясь необходимости, т. е. созревшему «требованию народного сражения».

В отличие от кануна Аустерлица, где речь шла преимущественно о верхнем «сечении» русской армии, прелюдией к изображению Бородина служит широко развернутая картина нравственного состояния самого «основания» армии, т. е. солдат и ополченцев. Именно здесь, в оскорбленном патриотическом чувстве народа и армии, созревала необходимость, неизбежность Бородинского сражения и «вырезывался» столь же необходимый его исторический результат. «Прямь следствием Бородинского сражения, — говорит об этом Толстой в заключении посвященного этому вопросу рассуждения, — были беспричинное бегство Наполеона из Москвы, возвращение по старой, Смоленской дороге, гибель пятисоттысячного нашествия и гибель Наполеоновской Франции, на которую в первый раз под Бородиным была наложена рука сильнейшего духом противника» (11, 263).

В описании Бородина, в этом узловом моменте всего повествования, с наибольшей отчетливостью выступает своеобразие Толстого как исторического романиста. Ибо никто из его прямых и косвенных предшественников не подымался до задачи осмысления событий национальной истории в их всемирно-историческом значении и в силу этого не обладал той широтой художественной перспективы, которая отличает историческую живопись «Войны и мира» вообще, изображения Бородинского сражения в частности.

Бородино в «Войне и мире» — это не просто военное сражение, хотя бы и небывалое по масштабу. Это битва народов, решающая исторические судьбы Европы. И решает их не воля или гениальность, не просчеты и ошибки прославленных полководцев, а русский народ, защищающий свою национальную независимость, свою землю, свои святыни. Со всей отчетливостью эта мысль выражена словами князя Андрея, сказанными Пьеру в ночь перед сражением: «Французы разорили мой дом и идут разорить Москву, оскорбили и оскорбляют меня всякую секунду. Они враги мои, они преступники все по моим понятиям. И так же думает Тимохин и вся армия» (11, 208). Именно эти слова освещают ярким светом все, что видел и слышал Пьер в течение дня: и непонятное ему спокойствие эскадрона, весело шедшего на поле боя мимо обоза раненых, и веселую спорую работу ополченцев на укреплениях, и необычайную торжественность молебна, и отказ солдат от положенной чарки водки, и то спокойствие, с каким они, готовясь к смерти, одевают белые рубахи,²⁶ и многое другое. Пьер «понял теперь весь смысл и все значение этой войны и предстоящего сражения. Все, что он видел в этот день, все значительные, строгие выражения лиц, которые он мельком видел, осветились для него новым светом. Он понял ту скрытую (latente), как говорится в физике, теплоту патриотизма, которая была во всех тех людях, которых он видел, и которая объясняла ему то, зачем все эти люди спокойно и как будто легкомысленно готовились к смерти» (11, 218). То, что Пьер понял только теперь, со всей непосредственностью скрытого патриотического чувства выражает раненый солдат, говоря об ополченцах: «Нынче не разбирают... Всем народом навалиться хотят, одно слово — Москва. Один конец сделать хотят» (11, 189). Примечательно, что то же выражение — «одно слово — Москва» — произносит также один из солдат перед самым началом сражения под Аустерлицем. Но там оно означает отнюдь не национально-патриотический смысл приближающегося события, а только многочисленность русской армии: «Страсть, братец ты мой, что войски нашей собралось! Вечер посмотрел, как огни разложили, конца краю не видать. Москва, — одно слово!» (9, 328). Это один из примеров того, насколько многозначителен в романе «Война и мир» каждый штрих, каждый смысловой оттенок, как тесно связаны между собой единой мыслью, единством философско-исторической и художественной концепции и взаимопроникают друг друга различные и далеко отстоящие друг от друга эпизоды. Без Бородина нельзя до конца понять картины Шенграбена и Аустерлица, без их изображения — картину Бородина.

То верхнее «сечение» русской армии, которое было в центре изображения Аустерлицкого сражения, т. е. штабные генералы и офицеры, адъютанты и прочие «приказывающие», присутствует и на полотне Бородина, но, за исключением Кутузова, только на заднем плане. Это Беннигсен, Вольцоген, Борис Друбецкой и некоторые другие. Но они уже не являются главными действующими лицами развертывающихся событий. Тот, кто, по словам князя Андрея, даже в такую минуту занят только

²⁶ Две последние детали упоминаются Ф. Глинкой в «Очерках Бородинского сражения» (ч. 1. М., 1839, стр. 40—41).

своими мелкими интересами «крестов и чинов», тот только присутствует при всенародном подвиге, но не творит его. Переведенная из конкретно-исторического в философско-исторический план, эта обобщающая характеристика, данная князем Андреем верхнему «сечению» армии в решающую минуту войны 1812 года, выражает все ту же главную мысль романа о ведущей роли народа в этой войне, в истории вообще.

Главным фокусом изображения Бородинского сражения являются переживания и впечатления Пьера Безухова, оказывающегося на центральном укреплении — батарее Раевского. Почему именно Пьера, а не кадровых офицеров — князя Андрея или Николая Ростова избрал Толстой для этой роли? Ничего не понимая в стратегии и тактике боя, не понимая даже, что он находится в самом ответственном его месте, Пьер, именно потому, что он свободен от военного профессионализма, видит то, что хочет показать Толстой. Пьер видит, как «из придвигающейся грозовой тучи чаще и чаще, светлее и светлее вспыхивали на лицах всех этих людей (как бы в отпор совершающегося) молнии скрытого, разгорающегося огня», «который, точно так же (он чувствовал) разгорался и в его душе» (II, 232—233). Ни князь Андрей с его озлобленным умом, ни Ростов с его «здравым смыслом посредственности» не могли бы этого увидеть, во всяком случае в том поэтически-возвышенном свете, в каком видит Пьер. Но Пьер видит при этом и другое, то, что также не могли бы увидеть в силу своего военного профессионализма Ростов и Болконский, а именно оборотную сторону войны — ее чудовищную жестокость, противную человеческой природе и разуму. Нравственное чувство Пьера протестует против этой жестокости. Горы трупов и моря крови, молоденький офицерик, только что так старательно командовавший солдатами и тут же застывший в кровавой луже, предсмертные судороги «краснорюжего солдата»-весельчака — все это вызывает в душе Пьера страстный протест. «Нет, теперь они оставят это, теперь они ужаснутся того, что они сделали!», — думает он, бесцельно следуя за толпами носилок с ранеными (II, 236). В этом аспекте чувства и мысли Пьера во время Бородине как бы корректируют чувства, с которыми ждал сражения князь Андрей. Пьер, как и Толстой, не разделяет ожесточения князя Андрея, убежденного, что всех врагов «надо казнить» и в плен никого не брать. О фактической невозможности этого говорит рукопашная схватка Пьера с вбежавшим на батарею французским офицером. Вцепившись друг в друга, «они оба испуганными глазами смотрели на чуждые друг другу лица, и оба были в недоумении о том, что они сделали и что им делать. „Я ли взят в плен, или он взят в плен мною?“ — думал каждый из них». И в тот момент, как над их головами «низко и страшно просвистело ядро», Пьер и француз разбегаются в разные стороны, не думая более о том, «кто кого взял в плен» (II, 235). В свете этого эпизода ожесточенная позиция князя Андрея представляется нереальной.

По количеству страниц изображение Пьера на батарее Раевского занимает далеко не преобладающее место в описании Бородине. Однако именно увиденное Пьером и создает у читателя общее впечатление грозной и величественной картины происходящего. Оно достигается эстетической эффективностью постоянного приема батальной живописи Толстого, его умением в частном боевом эпизоде выразить специфические особенности, сущность именно данного сражения. Неравный поединок одинокой батареи Тушина с главными артиллерийскими силами Наполеона образно выражает действительное неравенство сил русской и французской армий в Шенграбенском сражении и героизм сопротивления небольшого отряда Багратиона громаде французской армии. Яростные и в конечном счете безуспешные атаки французов против батареи Раевского и столь же яростное сопротивление ее защитников, как в капле

воды, отражают несокрушимую стойкость всей русской армии под Бородином, окончившегося тем, что, потеряв свыше половины своего состава, обе армии остались на своих исходных позициях.

Последующее изображение Наполеона, чувствующего невозможность сломить сопротивление русской армии, как и изображение Кутузова, убежденного, вопреки донесению Вольцогена, в колоссальной нравственной победе, одерживаемой его армией над противником, только закрепляет то, что видел и пережил Пьер на батарее Раевского.

Компоновка трех главных живописных пятен на картине Бородина, в центре которой оказывается «основание» «конуса» русской армии, а обрамление составляет изображение «вершин» обеих сражающихся армий, — «вершин», на которых только отражается то, что происходит в их «основаниях», воплощает руководящую идею романа, идею примата в истории коллективного народного начала над личным произволом правителей и полководцев.

7

Считается несомненным, что Толстой отрицает роль личности в истории.²⁷ Отсюда идут все рассуждения исследователей о внутренней противоречивости образа Кутузова, о том, что, создавая этот образ, Толстой-художник во многом разошелся с Толстым-мыслителем. Противоречивость эта только кажущаяся, во всяком случае в значительно большей мере приписываемая Толстому, чем действительно присущая ему.

Суть вопроса о роли личности в истории заключается для Толстого в вопросе о свободе и необходимости, т. е. о произвольности и объективной обусловленности всякого человеческого деяния, в том числе исторического.

Обусловленность, необходимость исторического деяния ни в какой мере не исключает значения и роли того, кто его совершил. Но она исключает возможность произвольного воздействия личности на ход истории. А это далеко не одно и то же. Наполеон привел французскую армию в Россию. В данном случае в этом и состояла его историческая роль. Произвольными же и в силу того несостоятельными были те цели, которые преследовал Наполеон, начав войну с Россией. Объективные результаты войны оказались прямо противоположными им. Вместо гибели России и возвышения, славы и могущества Наполеона вторжение привело к великой славе России и к гибели наполеоновской армии.

Субъективно свободные, т. е. произвольные, намерения и действия Наполеона объективно явились одним из орудий исторической необходимости — «движения народов с запада на восток». Тем самым Наполеон не творец истории, а ее «раб». Но «раб», действующий, работающий на своего господина, а не пустое место, причем действующий не случайно, а по закону необходимости. В таком самом общем решении вопроса о свободе и необходимости нам не о чем спорить с Толстым. Мы не можем согласиться с другим — с его фаталистическим пониманием исторической необходимости. Но и тут между Толстым-фаталистом и Толстым-реалистом не обнаруживается никакого противоречия. И не может обнаружиться, так как в своем конкретном художественном выражении вопрос о свободе и необходимости сводится в романе к вопросу

²⁷ Вот перечень только некоторых из известных работ о Толстом, где в той или другой форме развивается это мнение: С. Бычков. Л. Н. Толстой. Очерк жизни и творчества, стр. 193—194; А. А. Сабуров. «Война и мир» Л. Н. Толстого, стр. 243—244; С. И. Леушева. Образ Кутузова в свете историко-философских взглядов Толстого. В кн.: Толстой-художник. Изд. АН СССР, М., 1961, стр. 95, 125 и сл.

о соотношении личности и народа, частного и общего в исторической жизни человечества и человека. Тем самым в центре художественного изображения неизменно оказывается не фаталистическая необходимость как таковая, а то, в чем Толстой видел ее проявление, т. е. психологические импульсы поведения непосредственных и бесчисленных участников описываемых событий, «обыкновенных» людей и прежде всего пирочайших народных масс. И здесь собственно исторический аспект деятельности человека уже неразрывно сливается у Толстого с ее нравственно-психологическим, а через это и социальным содержанием.

Отрицая роль личного произвола в истории, Толстой не снимает с человека нравственной ответственности за свои деяния. Наполеон не ответствен в этом плане за то, что в 1812 году возникла война между Россией и Францией, так как он в конечном счете был не ее творцом, а орудием. Но Наполеон ответствен и подлежит суровому моральному осуждению за те недостойные, эгоистические и тщеславные побуждения, которые руководили его действиями в этой войне, — за свое тщеславие, самовлюбленность, презрение и жестокость к другим людям, за неукротимую жажду власти не только над французами, но и над другими народами. Толстой развенчивает в образе Наполеона волюнтаристскую психологию честолюбца и захватчика, готового на любые преступления против человека и человечества в своем безумном стремлении к мировому господству. Наполеон не велик, а низок, потому что он прикрывает свои преступления громкими фразами и лжет перед собой и другими. Наполеон не велик, а смешон, потому что, будучи только слепым орудием истории, мнит себя ее всесильным творцом.

В доказательство несомненности сознания человеком свободы своей воли Толстой в одном из философских рассуждений романа ссылается на то, что каждый человек по своему произволу может поднять и опустить руку. Объективная же ограниченность такого рода свободы и ее иллюзорность перед лицом исторической необходимости выражена в уподоблении самочувствия Наполеона во время Бородинского сражения состоянию человека, поднявшего руку для удара, но не способного нанести его.

На поле Бородина честолюбивые, волюнтаристские замыслы Наполеона разбились о несокрушимое сопротивление русского народа и армии. В этом — нравственно-философский подтекст исторически достоверной картины Бородинского сражения, созданной Толстым. Она говорит не только о великой моральной победе русского народа, сломившего своим патриотическим духом наступательный дух армии захватчиков, но и выражает тщету и бесславие волюнтаристских устремлений личности перед лицом объективной исторической необходимости, проявляющейся в коллективном действии масс.

В том же идейно-художественном аспекте, но с обратным значением дан в романе и образ Кутузова. Так же как и образ Наполеона, он несет в себе не отрицание роли личности в истории, а отрицание возможности и моральной оправданности произвольного вмешательства в объективный ход исторического процесса. Именно об этом и ни о чем другом говорит характеристика, данная от лица князя Андрея Кутузову в момент его первого появления в роли командующего русской армией в Цареве-Займище: «У него не будет ничего своего. Он ничего не придумает, ничего не предпримет... но он все выслушает, все запомнит, все поставит на свое место, ничему полезному не помешает и ничего вредного не позволит. Он понимает, что есть что-то сильнее и значительнее его воли, — это неизбежный ход событий, и он умеет видеть их, умеет понимать их значение, и ввиду этого значения умеет отречься от участия в этих событиях, от своей личной воли, направленной на другое» (11, 173). «Все поставит на свое место, ничему полезному не помешает и

ничего вредного не позволит» — вот формула, по которой действует, именно действует, с великой пользой для дела и часто во вред себе, Кутузов в романе Толстого.

Кутузов имеет перед собой только одну, общую со всем народом цель — «очистить свою землю от нашествия» и всемерно содействует достижению этой всенародной цели, сознательно, т. е. свободно, воздерживаясь от всего личного, произвольного, что не отвечало бы этой задаче и было направлено «на другое», и прежде всего на достижение личной славы. В этом моральное величие и обаяние образа Кутузова, истинно народного полководца, сильного духом и мнением народным, опирающегося в своих действиях на этот дух и мнения, а не на свои произвольные планы и предположения. Кутузов не только опирается на народ, не только понимает, что народу принадлежит решающая роль в происходящих событиях, но делает все, чтобы помочь народу выполнить его историческую миссию. Тем самым Кутузов у Толстого не только выразитель народно-патриотического чувства, которое он носит в себе, но и организующая, направляющая сила народного сопротивления. Таков Кутузов в момент своего первого появления перед армией в Царево-Займище, когда, посмотрев на «молодцов-гренадеров» «начальническим упорным взглядом», он с «тонким» выражением на лице и жестом недоумения говорит: «И с такими молодцами все отступать и отступать!» (II, 167). Кутузов говорит это для того, чтобы поддержать дух армии, недовольной длительным отступлением. Таков же Кутузов на командном пункте Бородина, в разгаре кровавой битвы, отдающий приказ на завтра атаковать французов в опровержение ложного донесения Вольцогена о поражении русских. Так же поступает Кутузов на совете в Филях, беря на себя тяжелейшую ответственность за оставление Москвы, но сохраняя армию и тем спасая Россию. Ни в одном действии и слове Кутузова нельзя усмотреть никакого противоречия с воззрениями Толстого на роль личности, если только не истолковать его отрицание и осуждение личного произвола как отрицание роли личности в истории вообще.

Как истинно народный полководец и мудрый исторический деятель, Кутузов противостоит в романе не только Наполеону, но и Александру I и целому ряду его генералов, от Пфуля и Вейротера до Милорадовича и Ермолова, стремящихся так или иначе, путем сочинения кабинетных диспозиций по всем правилам немецкой науки или «лихих» боевых действий, подчинить течение событий своему личному произволу и не считающихся с реальными условиями, из которых главными являются дух и возможность народа и армии. Если Толстому приписывать отрицание роли личности в истории, то в таком случае как объяснить существующее в романе противопоставление мудрости, самоотверженности и дальновидности Кутузова волюнтаристским, тщеславным и самонадеянным, близоруким действиям многих и многих военачальников? Но это противопоставление полностью оправдано и закономерно в плане отрицания роли личного произвола.

Другой вопрос: насколько образ Кутузова, созданный Толстым, исторически достоверен? Он достоверен в целом, как образ народного полководца, величайшего, самого прозорливого и мудрого деятеля Отечественной войны, делавшего все возможное для разгрома врага и избегавшего всего, что требовало от армии и народа излишних и кровавых жертв. Образ Кутузова достоверен как образ, опровергающий клевету, которую возводила на великого полководца официальная историография, приписывающая всю славу 1812 года Александру I и его ближайшему окружению, обвиняющая Кутузова не только в бездеятельности, но даже в трусости и чуть ли не в измене.

В общей оценке роли и значения Кутузова и народа в войне 1812 года Толстой следовал точке зрения Пушкина, декабристов, Лермонтова («Бородино»). Обращаясь к «стоящим на высотах общественных отличий» участникам войны 1812 года, Ф. Глинка предсказывал: «... новые, ни лостью, ни порицанием не ослепленные люди, развернув таинственный свиток [истории], заключающий все малейшие оттенки добродетелей и пороков ваших, узнают то, что не ведали мы, и тогда только каждому из вас назначится приличное, никогда уже не заменимое место в бытописании времен».²⁸ Так в деликатной подцензурной форме Ф. Глинка намекал на лживость официальной версии, раздавшей лавровые венки деятелям 1812 года не по их действительным заслугам, а по указке свыше, и всячески принижавшей роль народа.

В третьей части «Писем русского офицера», написанной после войны 1812 года и посвященной изображению России довоенных лет, есть такой эпизод. На ночлеге в крестьянской избе «путешествующий» автор и его спутники ведут разговор о «злодейских поступках французов в Германии»: «Молодая двенадцатилетняя девочка вслушивалась в разговор наш. — Ну что бы вы сделали, когда б французы пришли сюда? — спросил один из нас. — И, барин, — отвечала малютка не запинаясь: — да мы б им, злодеям, дохнуть не дали; и бабы пошли бы на них с ухватами! — О! и у нас может быть то, что в Испании, подумал я».²⁹

Смысл этого ретроспективного пророчества совершенно ясен. Оно подчеркивает в событиях 1812 года то, что не хотела видеть и признавать в них официальная версия. Изображенная Глинкой малютка — это весьма вероятный прообраз Марфутки, сочувствующей «дедушке» Кутузову на совете в Филях. Следует добавить, что замысел «Писем русского офицера» Ф. Глинки (начиная с их третьей части), где описание его путешествия по России не только предваряет рассказ о событиях Отечественной войны, но и ставит ход событий в связь с настроениями демократических слоев населения, в какой-то мере предвосхищает идейный замысел «Войны и мира», хотя и очень отдаленно. В ряд с «Письмами русского офицера» становятся в этом отношении и многие высказывания других декабристов, не говоря уже о прозаических и поэтических высказываниях Пушкина и его незавершенной повести «Рославлев».

Следует учесть, что, развивая и углубляя точку зрения Пушкина и декабристов на роль народа и Кутузова в Отечественной войне, Толстой был ограничен в своих возможностях имевшимся в его распоряжении материалом. А этот материал — воспоминания многих современников, донесения царю Беннгсена, Вольдогена и других недругов Кутузова, на которые и опирались в своей недоброжелательной критике его действий все официозные историки, — действительно свидетельствовал о непостижимой, на первый взгляд, пассивности того, кому были вверены судьбы армии и России. Толстой не мог игнорировать этот материал. Но, опираясь на те же самые факты, документы, свидетельства, на которые опирался и Богданович, Толстой истолковал их в прямо противоположном смысле, прозорливо разгадав в том, что выдавалось другими за преступную бездеятельность и даже трусость главнокомандующего, высшее проявление патриотической самоотверженности, военной и государственной мудрости. Таким образом, суть дела не в том, что Толстой недооценивал активную роль Кутузова, а в том, что он глубоко понял и убедительно показал его огромную роль, располагая материалами, в основном говорившими об обратном.

²⁸ Ф. Глинка. Письма к другу. СПб., 1816, стр. 14—15.

²⁹ Ф. Глинка. Письма русского офицера, ч. 3. СПб., 1815, стр. 83.

При всем том образ Кутузова все же не совсем достоверен в отдельных частностях. Толстой отступает от исторической истины, недооценивая стратегические планы Кутузова и даже отрицая их наличие, как например план вывода армии после оставления Москвы на Калужскую дорогу и знаменитого флангового марша. Толстой признает великую целесообразность того и другого, но приписывает ее не стратегии Кутузова, а стихийному, т. е. необходимому, ходу событий. Но Толстой делает это опять-таки не вопреки, а в полном соответствии со своей концепцией войны 1812 года, утверждая примат исторической необходимости — действия самих масс, над свободой, т. е. личным произволом, отдельных исторических деятелей. Сама эта концепция внутренне глубоко противоречива, что и заставило Толстого отчасти отклониться от исторической правды в трактовке роли Кутузова как народного полководца.

Настаивая на стихийном характере патриотического подвига масс в войне 1812 года и противопоставляя его лжи и фальши казенно-патриотической идеологии и своекорыстию ее носителей, Толстой опирался на реальные исторические факты, отражая действительное положение вещей не только в прошлой, но и в современной исторической жизни, — тот стихийный размах, который приобрело в годы подготовки и проведения реформы крестьянское движение, в конечном счете и заставившее правительство отменить крепостное право. Но историческую ограниченность патриотического действия масс в прошлом и крестьянского движения современности, в равной мере лишенных гражданской, политической сознательности, Толстой возвел в «Войне и мире» в абсолют, в некий непреложный исторический закон стихийности всякого массового деяния.

Точно так же, разоблачая действительную несостоятельность крепостнической монархии и ее правящего аппарата в деле защиты общенациональных интересов. Толстой возвел и этот конкретно-исторический факт не только прошлого, но и настоящего (Крымская война) в значение абсолютного закона, в силу которого всякое сознательное и организованное историческое действие оказывается бесплодным (см.: 12, 14). Тем самым основное противоречие идейно-художественного содержания «Войны и мира» обусловлено противоречием между исторической конкретностью поставленных в романе вопросов русской национальной жизни и метафизическим, антиисторическим осмыслением ее реальных социально-исторических тенденций, как выражения вечных и неизменных законов истории.

8

Аналогичное противоречие проникает в развитую в романе идею исторической необходимости. В основном и главном она была заострена против субъективистского истолкования истории, и в этом была ее сила. Мысль о том, что конкретной формой проявления необходимости, т. е. объективной закономерности «хода истории», служит совокупная деятельность всех людей, была родственна историческим воззрениям революционных демократов.³⁰ Но объяснить, что движет людскими массами, направляет их волю и действия, Толстой не мог. На вопрос «какая сила движет народами?» он отвечал примерно так: мы этого не знаем, но эта сила должна быть по меньшей мере «равной всему движению народов», и поэтому нельзя считать одного или нескольких людей, выдающихся исторических личностей, двигателями исторического процесса, как это утверждают историки; такой силой может быть только «провидение», направляющее человечество к непостижимой для нас цели. Здесь причинное объяснение

³⁰ Об этом писал Б. И. Бурсов, см.: История русской литературы, т. 9, ч. 2, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 517.

истории подменяется вопросом о ее «целесообразности», а понятие исторической необходимости превращается в фаталистическую идею извечной предопределенности «хода истории». «Фатализм в истории неизбежен для объяснения неразумных явлений (то есть тех, разумность которых мы не понимаем)» (11, 6), — говорит Толстой, относя к их числу такое «противное человеческой природе» явление, как война. Но вопрос о том, что же заставляет отдельного человека участвовать в этом противоестественном явлении и совершать деяния, противные нравственной природе людей, всем этим отнюдь не снимается. Настаивая на фатальной предопределенности исторических событий, Толстой решительно отвергает фатальность индивидуального человеческого поступка. «Наше воззрение, — говорит он, — не только не исключает нашу свободу, но непоколебимо устанавливает существование ее, основанное не на разуме, а на непосредственном сознании. Каковы бы ни были общие законы, управляющие миром и человечеством, бесконечно малый момент свободы всегда неотъемлемо принадлежит мне. И признание этого ограничения свободы не приводит меня к рассуждению восточных о тщете действия, а напротив, заставляет меня пользоваться каждым моментом свободы» (15, 239).

Таким образом, и это крайне важно, фаталистическое понимание исторической необходимости, закономерности человеческих деяний, их «предопределенности», ни в какой мере не освобождает, по мысли Толстого, человека от нравственной ответственности за свои поступки. Но объективные результаты совокупной деятельности людей не совпадают с личными целями человека и в этом смысле носят стихийный характер. Стихийное — это для Толстого категория одновременно и общего и необходимого и в этом смысле противостоит не столько сознательному, в обычном употреблении этого слова, сколько личному и произвольному. На это уже отчасти указал А. Скафтымов, справедливо подметив, что Толстой настаивал на бессознательности исторической деятельности людей «по отношению к тем непредвиденным результатам, которые не содержались в сознаваемых целях исполнителя».³¹

Поскольку человек ставит перед собой сознательные цели и сознательно стремится их достигнуть, он действует свободно и тем самым несет нравственную ответственность за свои поступки. Но эта внутренняя, духовная свобода не абсолютна, а ограничена взаимоотношениями человека с другими людьми.

Заслуживает самого пристального внимания поразительное совпадение, вплоть до отдельных выражений, точки зрения Толстого на соотношение стихийного и сознательного в истории с мыслями Энгельса, высказанными им в письме 1890 года к И. Блоху. «История, — говорится здесь, — делается таким образом, что конечный результат всегда получается от столкновений множества отдельных волей, причем каждая из этих волей становится тем, чем она является, опять-таки благодаря массе особых жизненных обстоятельств. Таким образом, имеется бесконечное количество перекрещивающихся сил, бесконечная группа параллелограммов сил, и из этого перекрещивания выходит один общий результат — историческое событие. Этот исторический результат можно опять-таки рассматривать как продукт одной силы, действующей как целое, бессознательно и невольно. Ведь то, чего хочет один, встречает препятствие со стороны всякого другого, и в конечном результате появляется нечто такое, чего никто не хотел... Но из того обстоятельства, что воли отдельных людей, которые хотят каждый того, к чему их влечет их физическая конституция и внешние, в конечном счете экономические, обстоятельства (или свои собственные,

³¹ А. Скафтымов. Образ Кутузова и философия истории в романе Л. Н. Толстого «Война и мир», стр. 84.

личные или общесоциальные), что эти воли достигают не того, чего они хотят, но сливаются в нечто среднее, в одну общую равнодействующую, — из этого не следует заключать, что эти воли равны нулю. Наоборот, каждая воля участвует в равнодействующей и постольку включена в нее». ³²

Все без исключения герои и эпизодические персонажи романа являются в той или иной мере и форме участниками великих исторических событий, так как каждый их субъективно свободный, сознательный поступок объективно не свободен и входит одним из бесчисленных дифференциалов в общий интеграл истории. Но история — это не только дипломатические отношения Наполеона и Александра, не только передвижение армий, сражения, политические преобразования и т. п., это также и частная жизнь людей с ее печалью и радостью, отношениями и интересами. Тем самым «война» и «мир» противостоят друг другу и соотносятся между собой не как историческое и личное, а как два различных и органически взаимосвязанных аспекта единой и общей национально-исторической жизни. Так понятие истории расширяется в романе до понятия жизни людей вообще, во всем бесчисленном многообразии ее проявлений и психологических импульсов. В конечном счете именно психологический импульс, как первоэлемент и частной, и исторической жизни, оказывается тем дифференциалом истории, который неизменно стоит в центре художественного анализа и изображения как «общего хода» истории, так и частных судеб героев романа и их характеров.

Личная судьба любого героя «Войны и мира» относится к отображаемому в романе ходу истории как часть к целому, а не только как производное этого целого.

Главные герои романа, каждый по-своему, духовно эволюционируют и проходят сложный жизненный путь, неразрывно связанный с крупнейшими событиями и важнейшими проблемами национальной жизни. В духовной жизни и эволюции Пьера Безухова и Андрея Болконского эти конкретные социально-исторические проблемы перерастают в общечеловеческие, самые сложные и общие проблемы философского и нравственно-психологического порядка. Потому-то Андрей и Пьер, особенно Пьер, и являются центральными героями романа.

Принято считать, что главным героем «Войны и мира» является русский народ. ³³ В основе этого утверждения лежит неправомерное отождествление совершенно различных явлений.

Не подлежит сомнению, что главным историческим героем описываемых событий является в «Войне и мире» именно народ. Но главными героями повествования, а тем самым и конструирующим началом его композиции и сюжетосложения являются развивающиеся, движущиеся, отражающие общее движение национальной жизни характеры Пьера Безухова и Андрея Болконского.

Понятие «народ» имеет в «Войне и мире» двойственное значение. С одной стороны, под ним подразумевается «простой народ», составляющий «основание» «конуса» национальной жизни. С другой стороны, речь идет о русской нации в ее различных и многообразных социальных «сечениях». И когда Толстой говорит о всенародном сопротивлении французскому нашествию, он подчеркивает не только протонародный, но и общенациональный характер этого сопротивления. ³⁴ Карпы и Власы, Фералонт и другие смоленские жители, уничтожающие свое добро, чтобы оно не до-

³² К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные письма. Госполитиздат, 1953, стр. 423—424.

³³ См., например: Н. К. Гудзий. Лев Толстой. Гослитиздат, М., 1960, стр. 70; А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи, стр. 193.

³⁴ На это указано в упомянутой выше монографии А. А. Сабурова «„Война и мир“ Л. Н. Толстого» (стр. 84).

сталося врагу, Тихон Щербатый, приставший к партизанскому отряду Денисова, старостиха Василиса, командующая партизанской партией, княжна Марья, бросающая могилу отца и уезжающая из Богучарова, потому что для нее «быть под властью французов» «хуже всего», московская барыня, по тем же соображениям уезжающая из города со всем скарбом, Наташа и Илья Андреевич Ростовы, отдающие свои подводы под раненых, сотни тысяч русских солдат, ополченцев, офицеров, умирающих на поле Бородина, — все они, каждый по-своему, делают общее, необходимое для спасения России дело. Из совокупного действия всех этих и миллионов других русских людей и слагается то, что спасает Россию и губит Наполеона. Даже Анатолий Курагин участвует в этом общенациональном деле, не говоря уже о Пьере Безухове и Андрее Болконском, которые по логике своего духовного развития не могли остаться равнодушными к судьбам родины. Тем самым социальная интерпретация победоносного исхода Отечественной войны 1812 года строится не на противопоставлении патриотического действия народно-крестьянских масс антипатриотическому поведению дворянства, как это иногда изображается, а на противопоставлении активности, жизнеспособности нации в целом своекорыстию, а потому и бессилию правящих бюрократических и военных кругов. Резко отрицательное, местами сатирическое изображение в романе высшего общества направлено на выявление его антинациональной сущности. Словесным выражением именно антинационального, а не только антинародного, как это утверждает А. В. Чичерин,³⁵ строя мыслей и чувств Анны Павловны Шерер, Курагиных и других завсегдадаев аристократических петербургских салонов, дипломата Билибина, Александра I и его приближенных служит французский язык, на котором, за незнанием русского, по преимуществу изъясняются все эти персонажи. Патриотические речения на языке неприятеля звучат нестерпимо фальшиво. Особой сатирической силы этот способ речевой характеристики достигает в изображении казенно-патриотической фальши протекающего также на французском языке разговора Александра I с французом — полковником русской службы Мишо, привезшим царю известие об оставлении русской армией Москвы и о пожаре в ней.

Атмосфера аморальности, беспринципности, искусственности, фальши и своекорыстия, парящая в петербургском, т. е. в близком ко двору и правительству, аристократическом обществе, характеризует его как грязный и уродливый нарост на здоровом теле национальной жизни, в том числе и дворянской, в ее исконно-русских и потому естественных, с авторской точки зрения, хотя и далеко не всегда возвышенных формах.

Самодетельная патриотическая активность нации, действовавшей в Отечественной войне 1812 года не по указке свыше, не из верноподданнических чувств, а в силу своей кровной заинтересованности в изгнании врага, — вот в чем видит Толстой проявление исторической необходимости «нашего торжества» и разгрома наполеоновской армии.

Рассматриваемая со стороны необходимости, фатальной предопределенности, историческая деятельность людей не подлежит нравственной оценке. Но необходимость это только одна из сторон всякого исторического события. Другой и не менее важный для Толстого аспект рассмотрения исторического действия составляют психологические пружины пове-

³⁵ А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи, стр. 181—188. Подобное утверждение игнорирует социальную выразительность речевой характеристики положительных героев романа — князя Андрея, Пьера Безухова, старого князя Болконского, княжны Марьи и других, русская речь которых далеко не тождественна действительно народной речи Платона Каратаева, Тихона Щербатова и других крестьян и солдат.

дения тех, кто его совершает. Здесь решающая роль принадлежит уже моральному фактору, «духу народа и войска».

Одинаково исторически необходимые действия московской барыни, покидающей, как и все московское дворянство, оставляемый врагу город, и поведение солдат, ополченцев, «радостно и спокойно» готовящихся к смерти и принимающих ее на поле Бородина во имя спасения родины, — это явления, по своему нравственному содержанию далеко не тождественные. В одном случае действует преимущественно личный интерес, не лишенный, однако, патриотического чувства, в другом — «разгорающийся огонь» «скрытой теплоты патриотизма». Здесь личное — ненависть к врагам, которые, говоря словами князя Андрея, «разорили мой дом и идут разорить Москву, оскорбили и оскорбляют меня всякую секунду» (11, 208), — до конца сливается с общим, перерастает в великий, самоотверженный патриотический подвиг. Тем самым именно народные массы выступают в романе как решающая сила национального сопротивления, о которое разбились захватнические устремления и действия наполеоновской армии в 1812 году. Такова ведущая идея романа, разоблачающая ложь казенного патриотизма и официальной исторической версии о 1812 году, отводившей народу роль верноподданного исполнителя «мудрых» повелений его венценосного повелителя.

В известной Толстому книге «Некоторые замечания... о действительных причинах гибели наполеоновских полчищ в 1812 году» И. П. Липранди следующим образом возражает тем, кто приписывал сожжение Москвы патриотической инициативе ее жителей: «Мысль зажечь свой дом при оставлении его могут внушить страсти, вовсе чуждые патриотизму; но сжечь его, повинувшись общему распоряжению властей, есть подвиг истинного патриотизма. Послушное, самоотверженное исполнение распоряжений народом несравненно выше действий, к которым народ увлекается сам собой».³⁶ Именно этой точкой зрения руководствуется в романе Берг, негодуя по поводу поведения князя Андрея, когда тот во время пожара Смоленска молча наблюдает, как жители уничтожают свое имущество, чтобы оно не досталось врагу.

Народ, действующий по собственной патриотической инициативе и собственному разумению, а не по указке свыше, — вот в чем смысл изображения в романе партизанской войны и ее знаменитого образного определения: «... дубина народной войны поднялась со всею грозною и величественною силой и, не спрашивая ничьих вкусов и правил, с глупою простотой, но с целесообразностью, не разбирая ничего, поднималась, опускалась и гвоздила французов до тех пор, пока не погибло все нашествие».

«И благо тому народу... который в минуту испытания, не спрашивая о том, как по правилам поступали другие в подобных случаях, с простотою и легкостью поднимает первую попавшуюся дубину и гвоздит ею до тех пор, пока в душе его чувство оскорбления и мести не заменится презрением и жалостью» (12, 120—121).

Однако и здесь народ — это не только крестьяне, но и тысячи других и всевозможных русских людей, в том числе и дворяне — Василий Денисов, Долохов, Петя Ростов, нелепо гибнущий в партизанской атаке.

9

Путь князя Андрея и Пьера Безухова к народу, слияние их судеб, как и судеб всех главных героев романа, с судьбами народа в едином патриотическом порыве — все это дано в романе как явление не исключительно

³⁶ И. П. Липранди. Некоторые замечания, почерпнутые преимущественно из иностранных источников, о действительных причинах гибели наполеоновских полчищ в 1812 году. СПб., 1855, стр. 168.

для того времени, а типическое и в этом смысле контрастирующее в сознании писателя с социальной действительностью эпохи Крымской войны, в ходе которой обнаружилась непроходимая пропасть, отделяющая дворянство, в его подавляющем большинстве, от народа.

Пьер Безухов и Андрей Болконский — безусловно лучшие люди своего времени и класса, но лучшими их делает не только патристическое чувство, присущее также и многим другим героям романа из дворян. Лучшими людьми Андрея и Пьера делают прежде всего их духовные искания, неудовлетворенность собственной и окружающей жизнью, сложные взаимоотношения со своей средой, нравственный протест против «тяжелой путаницы действительности».

В исканиях Пьера и Андрея, в самоощущении и переживаниях Николая Ростова, во многом являющегося антиподом первых двух, применительно к событиям и обстоятельствам их времени с наибольшей отчетливостью отражены раздумья писателя о противоречиях современной ему русской жизни, его собственные поиски выхода из этих противоречий.

Как всегда у Толстого, это были искания нравственной истины, открывающей путь к социальной гармонии, представлявшейся писателю гармонией частного и общего, личности и народа, свободы и необходимости, временного и вечного, жизни и смерти. Именно в этих категориях осмыслил Толстой реальные противоречия современности и исторического прошлого.

Перед каждым из главных героев романа жизнь ставит особые проблемы и каждый решает их по-своему. И в каждом решении и индивидуальном пути к нему есть частица истины, недостающая другому, и заблуждения, от которых свободны другие. Но каждое решение имеет глубочайшую психологическую мотивировку, предстает как особый тип нравственно-психологической реакции на окружающую жизнь и в то же время отражает определенный аспект самой жизни, ускользающей от внимания других героев. Что касается авторской точки зрения, авторского решения нравственно-психологических проблем, то оно прямолинейно нигде не выражено, не прикреплено ни к одному герою, а как бы распределено между всеми ими. Это не значит, что все герои в нравственном отношении равноценны для автора. Это отражает другое — противоречивое, неисчерпаемое многообразие жизни и утверждение неизбежной неполноты, ограниченности всякой индивидуальной реакции на нее, всякой индивидуальной истины. Таков эстетический принцип, лежащий в основе многофигурной композиции романа, переплетения в нем целого ряда сюжетных линий, объединенных единым историческим временем. В основе решающих моментов развития каждого из героев романа лежат более или менее общие для всех или сходные ситуации. Это в равной мере относится и к исторической, общей жизни героев, и к их личной жизни.

Исходная жизненная ситуация для князя Андрея и Пьера Безухова та, что они оба не удовлетворены своей судьбой и не находят себе места в обычных условиях светского существования. И это — то, что их объединяет, — характеризует их как лучших людей своего времени. Но тут же начинается и их глубокое различие.

Князь Андрей не удовлетворен прежде всего тем, что не может проявить, реализовать свои богатые духовные возможности. Уверенный в себе и своих силах, презирающий, и при этом заслуженно, свое социальное окружение, он снедает жаждой активной, общественно полезной деятельности, жаждой подвига и славы. Но во имя чего? Не ради блага людей, которых он «не знает и не будет знать», а во имя собственного «торжества» над этими безвестными и безразличными ему людьми, любви которых он жаждет (см. размышления князя Андрея перед Аустерлицем, — 9, 321).

Всепоглащающая жажда «любви людской» и собственное безразличие к людям, отчужденность от них — таково трагическое противоречие характера князя Андрея. Оно обнажает волюнтаристскую сущность субъективно благородного честолюбия Болконского, а тем самым и его нравственную несостоятельность. Ибо быть действительно полезным людям, не зная и не желая знать их, значит не считаться с проявляющейся в их совокупном действии необходимостью и навязывать им, истории, жизни свою индивидуальную волю.

Было бы глубочайшей ошибкой видеть на этом основании в князе Андрее отрицательный персонаж. Но не менее ошибочно относить его и к числу идеальных героев. Князь Андрей — образ не менее сложный и многозначный, чем образы его прямых предшественников — Онегина и Печорина. Это безусловно образ одного из лучших людей своего времени, но в то же время далеко не свободный от слабостей и пороков, как не свободны от них Онегин и Печорин, и потому столь же трагический, как и последние. Но по сравнению с образами Онегина и Печорина грань между положительными и отрицательными чертами характера проведена в образе князя Андрея значительно резче, определеннее.

Личное благородство, мужество, целеустремленность, высоко развитое чувство гражданского долга и личного достоинства, «золотое сердце» и острый, деятельный ум — все это придает облику князя Андрея неотразимое человеческое обаяние и оттеняет нравственное и интеллектуальное ничтожество его великосветского и служебного окружения. Преимущественно через переживания князя Андрея, через его критические оценки придворных, штабных, законодательных сфер выражено отрицательное отношение Толстого к государству и власти, которое установилось у писателя именно «при писании „Войны и мира“» (76, 114). Но тем не менее нравственные принципы и жизненная позиция князя Андрея даны как объективно несостоятельные в силу их индивидуалистической ограниченности.

Чувство гражданского долга неразрывно связано у князя Андрея с сознанием своей аристократической исключительности, духовного и нравственного превосходства над другими людьми; жажда славы и «любви людской» столь же органически слита с уверенностью в непогрешимости своего права ждать и требовать от людей того, что он считает должным для себя и других. Последнее наиболее явно проступает в отношении князя Андрея к жене и к Наташе.

В целом, как и вся семья Болконских, князь Андрей является носителем самых лучших, самых высоких духовных традиций дворянской культуры и в то же время своего рода жертвой ее социальной ограниченности. Честолюбие и разочарование князя Андрея имеют то же нравственное содержание и те же социальные корни, что и раздраженное высокомерие его отца, екатерининского вельможи в отставке. В романе не случайно подчеркнута сходство князя Андрея с отцом, в хорошем и в плохом. Деспотизм и самодурство старого князя Болконского — это результат присущего ему в той же мере, как и князю Андрею, и так же неудовлетворенного честолюбия. Однако честолюбие князя Андрея выражает нечто большее, чем аристократическую ограниченность его характера. Сама эта ограниченность истолкована в романе как одна из социальных форм индивидуалистического сознания вообще, трагедию которого составляет отчужденность от людей.

Будучи образом, раскрывающим нравственную несостоятельность индивидуалистического сознания изнутри, как сознания, парализующего лучшие устремления человеческой личности, обрекающего ее на моральное поражение в столкновении с неприемлемой для нее действительностью, князь Андрей продолжает галерею реалистических характеров, ведущих

свое происхождение от Жюльена Сореля Стендаля. Сказанное по этому поводу А. М. Горьким полностью применимо и к Андрею Болконскому: «Жюльен Сорель Стендаля — родоначальник всех „героев“, которые начинали жить, веруя, что высокое интеллектуальное развитие совершенно обеспечивает им соответственно высокую и независимую социальную позицию, обеспечивает свободу мысли и воли».³⁷

В русской литературе, которая значительно раньше и острее, чем западная, поставила вопрос о несостоятельности индивидуалистического сознания и упорно искала противостоящих ему нравственных ценностей в жизни и сознании народных масс, становление и критическая трактовка подобного героя отмечены именами Алеко, Онегина, Печорина.

Иногда явно, иногда завуалированно индивидуалистические устремления личности выступают как в русских, так и западноевропейских романах модификацией наполеоновского начала, исторически и психологически связаны с этой характерной чертой «века и современного человека» (Пушкин).

Аналогичная черта характера князя Андрея непосредственно выражена в его культе Наполеона. Наполеон в начале романа — кумир не только князя Андрея, но и Пьера. Вот еще одно общее для них положение, выявляющее индивидуальное своеобразие каждого из героев. Для князя Андрея предметом поклонения служит личность Наполеона, его личная, озаренная головокружительным успехом и мировой славой судьба. Мечта о своем «Тулоне», своем «Аркольском мдсте» владеет воображением князя Андрея, руководит его поступками во время всей военной кампании 1805 года, участие в которой является исходным этапом духовного развития героя.

Для Пьера Безухова Наполеон тоже «великий человек», но великий не своим личным успехом, а исторической и, по представлению Пьера, освободительной миссией. Это одно из заблуждений Пьера, но не нравственного, а умственного порядка, свидетельствующее в то же время о способности Пьера оценивать явления жизни безотносительно к интересам своей личной судьбы. Равнодушию к своей судьбе, созерцательности характера Пьера противопоставлена сила воли, целеустремленность князя Андрея, его активность. В противоположность Андрею Пьер как бы плывет по течению жизни и пассивно подчиняется воле других людей. В переводе на философскую терминологию романа можно сказать, что характер князя Андрея отличается гипертрофией сознания «свободы», а характер Пьера — безотчетной и тоже гипертрофированной подчиненностью «необходимости». Ни то, ни другое не дает личности правильной ориентации в «тяжелой путанице действительности». Пассивное подчинение Пьера сначала воле Анны Михайловны Друбецкой, вырывающей для него из рук князя Василия огромное наследство, а потом воле князя Василия, заставляющего новоиспеченного богача жениться на своей дочери и бесцеремонно, как и многие другие, распоряжающегося его состоянием, а также пассивное подчинение физическому, здоровому, но животному чувству, возбуждаемому Элен и оправдываемому в глазах Пьера его женитьбу на женщине, глубоко ему чуждой, — все это заводит Пьера в тяжелый жизненный и нравственный тупик, в поисках выхода из которого он вступает на путь нравственных исканий. Тяжелое и, по ощущению Пьера, безвыходное положение, в которое он попадает после измены Элен, разрыва с нею и дуэли с Долоховым, показано как возмездие за пассивное подчинение Пьера обстоятельствам и воле других, недостойных людей, среды.

Из любви к славе князь Андрей оставляет беременную жену на руках чужих ей людей, ни на минуту не задумавшись о моральном состоянии

³⁷ М. Горький. О литературе. Изд. «Советский писатель», М., 1955, стр. 536.

науғанной и жалкой женщины. Он действует свободно, т. е. повинуюсь исключительно индивидуалистическим устремлениям своей воли, но вместе с тем свободно и от моральных обязательств по отношению к своей жене. Князь Андрей горько расплачивается за это. Духовный кризис, пережитый им под небом Аустерлица, открывшиеся ему после Аустерлицкого сражения тщета и ничтожность его славолубия, а вместе с тем и ничтожество его кумира — Наполеона заставляют князя Андрея почувствовать великое благо всего, что он оставил в Лысых Горах, и свою вину перед покинутой женой. После тяжелого ранения князь Андрей возвращается в Лысые Горы с потребностью оправдаться перед женой, искупить вину перед ней, но застаёт ее умирающей.

Выражение мертвого лица маленькой княгини — «Ах, что вы со мной сделали?» — преследует князя Андрея, как выражение, в котором он читает упрек умершей за холодное и жестокое отношение к ней. Тот же упрек и по тем же психологическим мотивам читает на лице покойной и старый князь Болконский, потому что он также не любил маленькую княгиню, не прощал ее слабости, не сумел дать ей человеческого тепла, в котором она так нуждалась. Только княжна Марья, прощаясь с телом невестки, не видит выражения упрека и страдания на ее мертвом лице. Княжне Марье не в чем упрекнуть себя: она искренне любила покойницу, делила с ней ее маленькие радости, большие тревоги и огорчения. Вот характерный пример того, каким образом, какими художественными средствами выражается в романе авторская оценка нравственного содержания и поведения героев. Она выражается в судьбе героя, в его нравственных переживаниях и психологическом состоянии. И насколько эти переживания, даже самые мимолетные, важны в этом отношении, можно проследить на том же только что приведенном примере. Спустя много времени после смерти маленькой княгини Андрей и Марья Болконские посещают ее могилу. На могиле мраморный ангел, изваянный итальянским скульптором, никогда не выдавшим покойной. Князь Андрей и княжна Марья оба замечают, что лицо ангела с приподнятой, как бы в улыбке, верхней губой странно «напоминало им лицо покойницы». Но, «что было еще страннее и чего князь Андрей не сказал сестре, было то, что в выражении, которое дал случайно художник лицу ангела, князь Андрей читал те же слова кроткой укоризны, которые он прочел тогда на лице своей мертвой жены: „Ах, зачем вы это со мной сделали?“» (10, 93). Но и это не все. После поездки в Отрадное и встречи с Наташей князь Андрей, останавливаясь перед портретом жены, замечал, что она «нежно и весело смотрела на него из золотой рамки. Она уже не говорила мужу прежних страстных слов, она просто и весело с любопытством смотрела на него» (10, 158).

Почему пробуждающаяся и еще не осознанная любовь к Наташе спихивает с души князя Андрея тяжесть вины перед покойной женой? Потому что встреча с Наташей кладет начало его возвращению к жизни, потому что любовь и есть жизнь, а в жизни, говоря словами самого князя Андрея, «ничего не бывает навсегда», потому что жизнь есть непрерывный естественный процесс, не зависящий от воли человека, в том числе и процесс зарастания «изнутри» всех душевных ран. Процесс этот естественный и потому необходимый.

10

Важным моментом назревающего нравственного воскрешения князя Андрея явилась встреча с Пьером в Богучарове. Она подводит итог всему пережитому к этому времени обоими героями романа.

Увлеченный масонской мистикой, восторженный филантроп встречается с озлобленным скептиком и мизантропом. Кто прав в их споре,

споре не только двух людей, но и диаметрально различных жизненных позиций? По отношению к высшей нравственной истине оба неправы. Но каждый прав, критикуя односторонность воззрений и позиций другого.

Пьер верит в добро и возможность борьбы со злом путем нравственного самоусовершенствования и служения людям, но не задумывается над тем, в чем именно должно состоять это самоусовершенствование и в какой мере избранный им путь служения — филантропическая деятельность среди крепостных крестьян — приносит последним действительное благо.

Князь Андрей мыслит глубже Пьера, настаивая на относительности всякого субъективного критерия добра и зла и отрицая с этой точки зрения целесообразность филантропической деятельности Пьера. Но, отрицая практический путь служения людям, избранный Пьером, князь Андрей отрицает и самую возможность приносить людям добро и видит единственный и безрадостный смысл жизни в жизни «для себя». Из этого тягостного для самого князя Андрея заблуждения его выводит хотя и во многом наивная, но свободная от скептической односторонности вера Пьера в жизненную гармонию, в недоступную пониманию человека, но объективно существующую целесообразность (необходимость) всего происходящего. Это отнюдь не примирение со злом жизни, а оправдание и принятие жизни, несмотря на все существующее зло — зло водоворота «нечистых» вожделений и эгоистических устремлений, «давки тщеславия и интриг», тщетности многих человеческих надежд, горести невозвратимых утрат, тяжести страданий.

Заражая своей верой князя Андрея, Пьер не открывает перед ним новой истины, а только раздувает огонек, теплившийся где-то в глубине души своего друга под пеплом горького разочарования и мрачного скепсиса.

Но, возвращаясь к жизни, князь Андрей не перестает быть самим собой. Его увлечение личностью и реформаторскими начинаниями Сперанского, работа в комиссии по составлению законов оказываются очередным и неизбежным для него заблуждением. Заблуждением, объективно подтверждающим скептическое отношение самого князя Андрея к филантропической деятельности Пьера. Князь Андрей и Сперанский по сути дела занимаются во всероссийском масштабе тем же, чем занимался Пьер в киевских имениях. Они пытаются по своему усмотрению устроить жизнь других людей, которых не знают и знать не хотят.

Реформы Сперанского даны в романе не только как исторический факт, но и как факт, имеющий прямую аналогию с либерализмом 60-х годов. Психология Сперанского — самовлюбленного государственного деятеля, пытающегося навязать действительности свою волю и не считающегося с необходимостью, — в какой-то степени близка и князю Андрею. Тем самым его увлечение Сперанским — далеко не случайный, а закономерный и психологически мотивированный эпизод. Князь Андрей не только завидует «славе» и «всемогуществу» Сперанского, но и видит в нем одно время воплощение собственного идеала: «Сперанский в глазах князя Андрея был именно тот человек, разумно объясняющий все явления жизни, признающий действительным только то, что разумно, и ко всему умеющий прилагать мерилу разумности, которым он сам так хотел быть» (10, 168). Но князь Андрей — человек неизмеримо более широкой и богатой природы, чем Сперанский, и потому при всем своем преклонении пред силой ума он способен усомниться во всеильности собственного ума и заподозрить: «не вздор ли все то, что я думаю, и все то, во что я верю?» (10, 169). Но именно потому «несомненная, непоколебимая вера в силу и законность ума... этот-то особенный склад ума Сперанского более всего привлекал к себе князя Андрея» (10, 169).

Удовлетворение и самодовольство, с которыми князь Андрей занимается законодательной деятельностью, рассыпаются в прах от первого же

соприкосновения с настоящей жизнью, при общении с человеком, которого он любит и который любит его. Впервые почувствовав себя после встречи с Наташей на балу счастливым человеком, князь Андрей удивился, «как он мог ждать чего-нибудь от Сперанского и от всей своей деятельности, связанной с ним, и как мог он приписывать важность тому, что делал Сперанский» (10, 209). Здесь отчетливо звучит типичное для Толстого противопоставление истинности и правды чувства «гордыне и плутовству» ума. Но важно, что окончательно в никчемности законодательной деятельности убеждает князя Андрея воспоминание о богучаровских мужиках и старосте Дроне: «Приложив к ним права лиц, которые он распределял по параграфам, ему стало удивительно, как он мог так долго заниматься такой праздною работою» (10, 209).

Любовь к Наташе освободила князя Андрея еще от одного заблуждения, но опять-таки не изменила его характера и тем самым не спасла его от трагической судьбы, этим характером предопределенной.

Войдя в семью Ростовых в качестве жениха Наташи, князь Андрей не принес ни Наташе, ни ее семье счастья и радости. Он принес тревогу, предчувствие чего-то неблагоприятного, трагического. Для старой графини, для Николая, для самой Наташи князь Андрей — достойный человек, но в то же время «чужой» и «страшный». Эти эпитеты настойчиво сопровождают все размышления Ростовых о предстоящем браке Наташи.

Казалось бы, брак не состоялся по вине Наташи. Но это не совсем так. Князь Андрей виноват перед Наташей в том, что он покинул ее, несмотря на мольбу остаться, проговоренную «таким голосом, который заставил его задуматься о том, не нужно ли ему действительно остаться, и который он долго помнил после этого» (10, 229). Князь Андрей виноват перед Наташей и собой в том, что после постигшей ее катастрофы с Анатолом Курагиным не сумел понять и простить ее, к чему призывал его Пьер. И наконец, не виновата Наташа и в том, что рационализм натуры князя Андрея, сказавшийся и в его любви к ней, передался и ее собственным чувствам и не дал ей того полноценного счастья, которое дает человеку нерассуждающая, всеохватывающая любовь. В этом смысле не кто иной, как сам Андрей, невольно толкнул Наташу к Анатолю, пробудив в ней любовное чувство, может быть, более примитивное, но и более естественное, чем он сам питал к ней. История с Анатолом — это, по сути дела, не измена князю Андрею, а раздвоение любовного чувства, борьба между его духовным и физическим (по Толстому — «животным») началом. Сила инстинктивного начала в Наташе подчеркнута сценой охоты, не случайно отделяющей рассказ о любви Наташи и Андрея от описания ее отношений с Анатолом и служащей одной из психологических мотивировок перехода одного к другому. Раздвоение любовного чувства характеризует состояние Наташи на всем протяжении истории с Анатолом — по-своему прекрасным экземпляром физической, «животной» природы человека. «Отчего же бы это не могло быть вместе?», — думает Наташа о князе Андрее и Анатоле, вернее о своих чувствах к тому и другому. — «Тогда только я была бы совсем счастлива, а теперь я должна выбирать и ни без одного из обоих я не могу быть счастлива» (10, 342). Та же дилемма встанет впоследствии перед Анной Карениной, с той только разницей, что предметом ее духовной любви будет не другой мужчина, а сын.

Пробужденное и не удовлетворенное князем Андреем чувство томит Наташу во время разлуки с ним. «Его мне надо... сейчас, сию минуту мне его надо... Мама, мне его надо. За что я так пропадаю?» (10, 272). В черновом тексте вместо «его» стоит более откровенное «мужа» (13, 794). Чувство Наташи к Анатолю — это одновременно и естественное, и страшное своей слепой поработочающей силой чувство физического влечения, физической страсти. Наташа покоряется ему в силу естественной необходи-

мости, потребности своей человеческой природы, находящейся в расцвете «полноты жизни и красоты» (10, 322), и приносит ему в жертву счастье духовной любви с князем Андреем. Здесь намечается тема «Анны Карениной», тема призрачности счастья чувственной любви и ее трагедии. И так же как и в «Анне Карениной», хотя и в более мягкой форме, оголенная чувственность выступает здесь как показатель, выражение аморальности эгоистической психологии высшего света, носителем которой наряду с Анатолом является и его сестра Элен. Характерно, что состояние Наташи после встречи с Анатолом совершенно тождественно состоянию Анны, вернувшейся в Петербург после первой встречи с Вронским в Москве. Покаяясь чувственности, Наташа покоряется развращенному влиянию Элен и ее окружения. Но то, что характеризует развращенность этого окружения, в самой Наташе имеет характер естественного чувства, естественной потребности, вылившейся в трагедию только потому, что она не была удовлетворена. В этом отношении Наташа действует «несвободно» и потому не может нести моральной ответственности за свои поступки.

Андрей Болконский был значительно свободнее, значительно менее связан необходимостью в выборе между тем, чтобы оставить Наташу на год или нет, простить или не простить ее после своего возвращения.

Повинуясь чувству оскорбленной гордости, оскорбленного самолюбия, князь Андрей не простил. И это была последняя и роковая ошибка, на которую его толкнула индивидуалистическая ограниченность его характера. Последнее подчеркнуто его разговором с Пьером, когда в ответ на напоминание Пьера о имевшем место «споре в Петербурге» князь Андрей говорит: «Помню... я говорил, что падшую женщину надо простить, но я не говорил, что я могу простить. Я не могу» (10, 369).

Желая наказать Наташу и живя надеждой кровью отомстить Анатолю, князь Андрей наказывает самого себя. Он окончательно и бесповоротно утрачивает веру в людей и жизнь. Ему не остается ничего, кроме смерти, и он находит ее на поле Бородина.

Озлобление против жизни и людей не мешает князю Андрею слиться в своем оскорбленном патриотическом чувстве с народом и найти свою смерть в рядах подлинных и самоотверженных защитников родины, стать прямым и сознательным участником их великого подвига — по первоначальному тексту, «в темных рядах войска искать смерти, исполняя долг и защищая отечество» (14, 87). Но озлобление князя Андрея заслоняет от него нравственное величие, нравственную красоту всенародного подвига, а потому он и не находит в нем того нравственного обновления, которое находит для себя Пьер.

В последней беседе с Пьером в ночь перед Бородиным, так же как и во время беседы в Богучарове, князь Андрей своим озлобленным умом проникает в сущность вещей в какой-то мере глубже, чем Пьер. Но он видит зорче Пьера только на близком расстоянии. Пьер не столько видит, сколько чувствует значительно шире Андрея. И если князь Андрей видит в патриотическом одушевлении армии только законное чувство ненависти к врагу и жажду мести, то Пьер черпает для себя в разворачивающихся событиях великую нравственную силу, воспринимает их как «очистительную катастрофу». И она действительно разрушает запутанный узел личной жизни Пьера, приводит его на грань постижения источника всех ее прежних невзгод и ошибок, обнажая ее скованность, порабощенность богатством, светскими, эгоистическими привычками и отношениями. «Быть как они», как солдаты, безропотно умиравшие на батарее Раевского, и, не задумываясь, поделившиеся с ним скудным солдатским «кавардачком», значит для Пьера найти примирение с самим собой путем выхода за узкие пределы обособленной личной жизни, нравственно слиться с общей жизнью народа. Путь к этому открывает Пьеру Платон Каратаев. Смысл

этого образа не в проповеди покорности и смирения, а в олицетворении коллективности и в силу того гармоничности народной психологии, в которой категория «я» растворена в категории всего народа, «мира».³⁸ Слитность с общим рождает в человеке равнодушие к личной, но отнюдь не к общей, народной судьбе. На вопрос Пьера, скучно ли ему в плену, Платон Каратаев, не понимая даже, что именно у него спрашивают, отвечает: «Как не скучать, соколик! Москва, она городам мать. Как не скучать на это смотреть» (12, 46). Слитность с «миром» не примиряет Каратаева со злом и страданием, выпавшими на его долю, а делает его нечувствительным к этим страданиям и лишениям.

Наивысшая внутренняя свобода человека, в том числе и его духовная свобода от власти зла, — это отрешенность от стремления к личному, эгоистическому благу, заслоняющая от людей, как это и происходит с князем Андреем, общее и несомненное благо жизни как таковой. Вот истина, которую открывает Пьеру встреча с Каратаевым, которая делает его нечувствительным ко всем лишениям плена и заставляет почувствовать, «что прежде разрушенный мир теперь с новою красотой, на каких-то новых и незыблемых основах, двигался»³⁹ в его душе» (12, 48). Но истина, открытая Пьеру Платоном Каратаевым, оказывается далеко не конечной и не абсолютной, поскольку в условиях реальной жизни она, как и абсолютная свобода, недостижима. И носитель этой истины и этой свободы от себя — Каратаев оказывается не нормальным человеком, а юродивым, и не только в глазах исследователей, но и в глазах самого Толстого и Пьера. Рассказывая Наташе и княжне Марье, как многому он научился у Каратаева, Пьер уточняет: «у этого дурачка» (12, 221).

Обретенная под воздействием Каратаева в плену, т. е. в ненормальных условиях, полная духовная свобода, которой Пьер продолжает наслаждаться и потом, отдыхая в полном одиночестве в Орле, рушится, как только Пьер встречает Наташу и через вспыхнувшую снова любовь к ней возвращается к жизни.

Полная, абсолютная внутренняя свобода реально не достижима, так как она означает не только свободу человека от себя, но и от всяких связей и отношений с внешним миром, с другими людьми. Духовно свободный, но тем и юродивый, Каратаев не внушает Пьеру — при всем том, что он дал ему, — ни привязанности, ни любви к себе.

«Проявление свободы человека нарушает все законы мира, — говорится в одном из черновиков к роману. — Чем меньше видимая связь человека с миром, тем полнее представляется свобода, и наоборот» (15, 250). В образах Платона Каратаева и князя Андрея конкретизируются два полярных аспекта этого положения. Истинная духовная свобода Каратаева делает его юродивым; в постоянном, трагическом столкновении князя Андрея с «законами мира», законами необходимости, обнаруживается несостоятельность его индивидуалистической свободы, его волюнтаристских устремлений.

Мечтая всю жизнь о подвиге и славе, князь Андрей умирает, по его представлению, «без славы» (11, 255), получив смертельную рану не в активном сопротивлении врагу, а в состоянии полного и вынужденного бездействия, находясь с полком в резерве под ураганным огнем.

Перед лицом смерти князю Андрею открываются смысл и действительное благо жизни, ее счастье, «находящееся вне материальных сил, вне материальных внешних влияний на человека, счастье одной души, счастье любви!» (11, 383). Только теперь Андрей понял свою вину перед Наташей,

³⁸ Подробнее смотри об этом: А. А. Сабуров. «Война и мир» Л. Н. Толстого, стр. 299—303.

³⁹ Здесь опечатка, по смыслу следует: «воздвигался».

«понял ее чувство, ее страдания, стыд, раскаянье... всю жестокость своего отказа, видел жестокость своего разрыва с нею» (11, 384). Но благо любви в ее абсолютном выражении недоступно человеку так же, как и благо абсолютной свободы. «Всех, всех любить, всегда жертвовать собой для любви, значило никого не любить, значило не жить этою земною жизнью» (12, 61). Отсюда процесс умирания князя Андрея изображается как постепенное отрешение его от всех личных земных привязанностей и интересов, а сама смерть — как «пробуждение от сна» его опять же личной, земной жизни и возвращение к «общему и вечному» ее «источнику» (12, 63). Философский смысл этого заключается в противопоставлении трагической обособленности индивидуального человеческого существования всеобщности жизни, единству мироздания.

Здесь уже выражена вся философия «Смерти Ивана Ильича», но не в социальном, а в нравственно-психологическом аспекте, хотя и он имеет свое социальное прикреплeние. Аристократическое высокомерие, презрение к людям, стоящим ниже его по своему положению и духовному уровню, составляет одну из отличительных черт характера князя Андрея — социальную, не зависящую от его воли, природу его индивидуализма и волюнтаризма. В конечном счете она и обуславливает трагическую судьбу Андрея Болконского, парализуя его стремление к добру, направляя его непосредственное нравственное чувство, не мирящееся со злом жизни, по ложному руслу разочарования и озлобления против себя и других, против жизни вообще, с которой его примиряет только смерть. Итог трагической судьбы Болконского подводят слова Пьера, сказанные им во время первой встречи с Наташей и княжной Марьей после возвращения из плена. «Да, да», — взволнованно говорит Пьер, «жадно вслушиваясь» в рассказ княжны Марьи о последних днях своего друга: — «так он успокоился? смягчился? Он так всеми силами души всегда искал одного: быть вполне хорошим, что он не мог бояться смерти. Недостатки, которые были в нем, — если они были — происходили не от него. Так он смягчился?» (12, 217).

В жизни и смерти Андрея Болконского совершенно по-новому, но в прямой преемственности от традиций русского реализма раскрывается трагедия индивидуалистического сознания, унаследованного героем реалистического романа от романтического характера.⁴⁰ Это трагедия личности, протестующей против нравственного и социального зла, но несущей это зло в своей индивидуалистической ограниченности и потому бессильной бороться с ним. Наиболее близок к Болконскому в этом отношении Онегин. Но индивидуализм Онегина, а тем самым и его трагедия, равно как и Печорина, — это черта именно героя времени. Индивидуализм Андрея Болконского получает более глубокое общечеловеческое значение в свете философско-исторической концепции свободы и необходимости, подсказанной Толстому пореформенной действительностью и утверждающей примат народного, общего начала над началом личным, частным в исторической и духовной жизни людей. В свете этой концепции индивидуализм и волюнтаризм объективно выражают эгоистическую природу буржуазных отношений, строящихся на личном интересе.

О колоссальной и еще недостаточно учтенной важности этой проблемы для общественно-литературной мысли пореформенных лет свидетельствует хотя бы то обстоятельство, что одновременно с Толстым она со всей остротой была поставлена Достоевским в «Преступлении и наказании». В конечном счете проблема свободы индивидуалистической воли и необходимости нравственного закона оказывается одинаково центральной проблемой и в «Войне и мире», и в «Преступлении и наказании» и, хотя и по-

⁴⁰ Об этом см.: Л. Я. Гинзбург. О романе Толстого «Война и мир». «Звезда», 1944, № 1, стр. 125—126.

разному, в обоих случаях решается в пользу необходимости. И характерно, что и там и тут, т. е. как в образе князя Андрея, так и в образе Раскольникова, нравственный волюнтаризм героя соотнесен с наполеоновским началом.

Князь Андрей — это субъективно благородное, высокое, а потому и трагическое проявление волюнтаризма. В более обнаженном, а тем самым и более низменном аспекте объективное зло волюнтаристской психологии обрисовано в образе Долохова. Отнесение Долохова некоторыми исследователями к числу положительных персонажей ничем не оправдано. Долохов — человек, ничего не признающий в жизни, кроме себя, лишенный всяких других импульсов поведения, кроме утверждения своей личности, причем любой ценой и прежде всего за счет блага других людей. А как же «нежная любовь» Долохова к старушке-матери и сестре? Ответ на этот вопрос дают слова князя Андрея, безусловно выражающие мысль автора. На вопрос Пьера — «Да как же жить для одного себя?... А сын, а сестра, а отец?» — следует ответ: «Да это все тот же я, это не другие» (10, 111). Непосредственно с этой мыслью соотнесена автохарактеристика Долохова в черновиках к роману: «У меня есть обожаемая мать, есть два-три друга, еще есть одно (подразумевается любовное увлечение, — *Ред.*)... а остальное я все ненавижу и презираю, и изо всех остальных готов сделать окрошку, для того чтобы избранным было хорошо» (13, 819). С холодной жестокостью Долохов делает «окрошку» из обожающего его Николая Ростова, из чувства мести до нитки обыгрывая его в карты; с еще большей жестокостью Долохов осуществляет то, что только декларирует Пьеру князь Андрей, т. е. уничтожает пленных и высмеивает Денисова за то, что тот не может поступать так же. Жестокость Долохова, наслаждение, которое он находит, играя смертью и жизнью других людей, имеет в своей основе печоринское начало, что прямо подчеркнуто в тексте романа следующими словами: «...самый процесс управления чужою волей был наслаждением, привычкой и потребностью для Долохова»⁴¹ (10, 333—334). Но это начало не только печоринское, но и наполеоновское. В своем высшем аспекте благородного честолюбия оно характеризует и князя Андрея. Долохов участвует почти во всех батальных сценах романа, начиная с Шенграбенского сражения и кончая партизанским налетом на занятую французами усадьбу. Во всех случаях он ведет себя дерзновенно храбро, но нигде не обнаруживает ни малейшего оттенка теплоты патриотического чувства. Война для Долохова такая же жестокая игра, как и картежное шулерство, на котором он построил свое материальное благополучие. Характер Долохова — не вымысел Толстого, а художественное истолкование определенного социально-психологического характера, имеющего свое, и не одно, реальное воплощение в эпоху «Милорадовичей и Пушкиных» в лице Федора Толстого-Американца, Якубовича, отчасти Фигнера. В образе Долохова типизирована общая всем им черта — волюнтаризм в его особом, уже не трагическом, а авантюристическом проявлении. Но это только особый и самый низкий аспект одной из основополагающих черт индивидуалистического героя как такового. Тем самым как Долохов, так и Андрей Болконский — герои в принципе не новые, но по-новому истолкованные в свете общей интерпретации исторического и нравственного подвига народа в войне 1812 года. Именно перед лицом этого подвига и во имя утверждения его величия в романе развенчивается не только холодная, жестокая храбрость Долохова, но и благородное «славолюбие» (до Бородина) князя Андрея. Применительно к Великой Отечественной войне та же мысль

⁴¹ Ср. признания Печорина в «Княжне Мери»: «...первое мое удовольствие — подчинять моей воле все, что меня окружает» (М. Ю. Лермонтов, Собрание сочинений, т. 4, Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 401).

с предельным лаконизмом и точностью выражена Твардовским в знаменитых строках «Василия Теркина»:

Бой идет не ради славы,
Ради жизни на земле.

Принципиально новым литературным героем явился Пьер Безухов. Смятение духа, недовольство собой и окружающими, ощущение зла жизни и стремление к добру — все это Пьер унаследовал от характера того же центрального героя реалистического романа, от которого унаследовал свои положительные и отрицательные качества и князь Андрей. Но если Пьер еще и не свободен от индивидуалистической ограниченности этого героя, то во всяком случае движется по пути ее преодоления. Пьер не находит окончательного выхода из противоречий жизни, не обретает окончательной нравственной истины, но движется к ней, и это движение утверждает в принципе самую возможность преодоления зла и достижения истины, т. е. именно то, что было недоступно индивидуалистическому герою и обуславливало его трагизм. И поскольку Пьер ищет выхода и истины уже не только личных, не только для себя, а универсальных, «для всех», постольку его нравственные искания и коллизии неизмеримо шире по своему конкретному социально-историческому и философскому содержанию, чем искания и коллизии его предшественников.

Самое главное то, что, будучи протестующим героем, Пьер, в отличие от своих предшественников, — герой нравственно здоровый, сохраняющий веру в жизнь и в людей в силу своей способности жить не только своей, но и чужой жизнью, забывать себя для других, когда это нужно, и в этой общей с другими людьми жизни находить собственное благо и личное удовлетворение. Это и заставляет Пьера почувствовать всю никчемность своей умозрительной масонской «работы над собой» при виде истинного, как ему казалось, счастья любви Наташи (которую он сам любит) и князя Андрея и пережить вместе с каждым из них страдания, вызванные внезапным крушением этой любви. Сострадание, понимание, сочувствие, которое находит в самую тяжелую для себя минуту Наташа в Пьере, зарождает чувство любви к нему, а тем самым закладывает основу его будущего семейного счастья. Так, не думая о себе, вопреки собственному благу, а наоборот, во имя блага Андрея и Наташи пытаясь спасти их рухнувшие отношения, Пьер обретает то самое, что уже держал в своих руках, но не сумел удержать князь Андрей, всегда активно искавший собственное счастье, но так и не нашедший его. Здесь нравственная проблематика романа опять непосредственно сливается с его философско-исторической проблематикой. Счастье Пьера и смерть князя Андрея оказываются столь же необходимыми, т. е. не зависящими от волеустремления героев, как не зависит от произвола исторической личности объективный результат ее деяний. Тем самым судьба человека оказывается в конечном счете фатально предопределенной, как и исторические судьбы народов.

С той же концепцией предопределенности, необходимости частных судеб людей соотнесена в какой-то мере и смерть князя Андрея. Она устраняет препятствие, которым явился бы его брак с Наташей на пути к счастью Пьера с той же Наташей и княжны Марьи с Николаем.⁴²

Идея предопределенности человеческой судьбы, тесно связанная с исторической концепцией Толстого, не лишена элемента пассивизма.

⁴² По церковным законам того времени человек не мог жениться на сестре мужа собственной сестры.

Но этим ее содержание отнюдь не исчерпывается, и не это в ней главное, поскольку она является своеобразным выражением идеи социально-исторической обусловленности характера и судьбы человека и в то же время не снимает с человека нравственной ответственности за его деяния, сохраняет за ним свободу нравственного выбора, свободу той или другой ориентации в действительности.

11

Проблема отношения личности к «нечестной», «тяжелой», «мутной» действительности, к «путанице жизни» является одной из центральных этических проблем романа и встает по-своему перед каждым из его героев. И каждый реагирует на нее по-своему. Князь Андрей никогда не уклоняется от нравственной ответственности за свои поступки и скорее переоценивает в этом отношении свои реальные возможности, всегда и во всем полагаясь только на свою волю, и терпит на этом пути одно моральное поражение за другим. В противоположность князю Андрею у Пьера нет твердых нравственных принципов, но непосредственное нравственное чувство не позволяет ему мириться с этой «путаницей», грязью, злом собственной и окружающей жизни и заставляет его, хотя часто только умозрительно, искать выхода из них. В случаях же, касающихся не столько его, сколько других, реакция Пьера всегда очень определена и активна. Таков Пьер по отношению к Анатолию Курагину после его истории с Наташей, а также в дни войны, когда он оказывается на Бородино. а потом решает убить Наполеона.

Иначе обстоит дело с Николаем Ростовым. Это характер, одинаково лишенный и нравственной активности, присущей Андрею Болконскому, и нравственной глубины, характеризующей Пьера. Наделенный «здоровым смыслом посредственности» и присущим всем Ростовым душевным здоровьем, а также и экспансивностью, Николай из чувства самосохранения почти всегда уклоняется от бремени нравственной ответственности и трудности свободного нравственного суждения, стремится опереться на общепринятые нормы поведения и суждения и руководствуется ими в своем отношении к «путанице» личной и общественной жизни. А эта «путаница» не минует его, как и других центральных героев романа. Николай вовлекается в нее карточным проигрышем Долохову, неопределенностью отношений с Соней и материальным неблагополучием семьи, наконец, политическим лицемерием Тильзитского мира, на мгновение поколебавшим его верноподданнический патриотизм. Но и здесь Николай гонит от себя это ужасное для него сомнение и, хватаясь за солдафонский принцип «не нам рассуждать», топчет сомнение в вине. Это не лицемерие и не нравственная трусость, а своего рода естественный эгоизм, нежелающий нарушить свое душевное спокойствие. Это инстинктивное подчинение своей внутренней свободы внешней необходимости, но не из высоких побуждений, как это имеет место у Кутузова, а по инстинкту самосохранения. Потому Николай Ростов во всех случаях жизни остается одинаково славным, честным, но посредственным человеком, рядовым представителем своей среды и времени, берущим от жизни все что можно и закрывающим по возможности глаза на ее темные стороны.

Как и все ведущие герои Толстого, князь Андрей, Пьер Безухов и Николай Ростов — в своей основе герои автобиографические. Каждый олицетворяет какую-то часть самого Толстого, вернее определенный этап его собственных исканий. В князе Андрее отражен самый ранний период этих исканий, охватывающий годы юности и молодости писателя,

вплоть до окончания Крымской войны. В образе Николая Ростова отражена и в то же время осуждена попытка писателя «устроить свой маленький мирок» посреди «страшной и нечестной действительности» в конце 50-х годов.

В сомнениях и исканиях Пьера обобщено все то, что представлялось Толстому наиболее важным и ценным в собственном внутреннем опыте; то, что характеризовало основное направление его собственных исканий и в значительной мере выражало его личные убеждения в период работы над романом. Но вместе с частицей самого Толстого в каждом из этих трех образов отражен и особый аспект действительности: жизнь как предмет активного, волевого воздействия личности, затем как предмет нравственно-философского созерцания и поприще деятельного добра и, наконец, как источник естественных радостей, в силу своей естественности не подлежащих нравственной оценке, но получающих нравственное осуждение, как только они выдаются за нечто большее. Наиболее ярким примером этого служат «охотничьи» чувства и переживания Николая Ростова в деле под Островной (см. выше).

По тому же принципу отражения в нравственно-психологическом типе личности того или другого из неисчислимых аспектов действительной жизни строятся и образы княжны Марьи и Наташи Ростовой. Они дополняют друг друга, взаимно корректируют воплощенную в каждом одностороннюю форму восприятия действительности.

Мир княжны Марьи — это мир духовной жизни, нравственно очень высокий мир, но все же ограниченный в силу своей умозрительности и потому в значительной мере отрешенный от реальности. Мир Наташи — это мир непосредственного чувства, не только нравственного, но и физического инстинкта, пожалуй, самый радостный и гармоничный из всех обрисованных в романе индивидуальных миров, но все же гармоничный не до конца. Эмоциональность психологической реакции Наташи на окружающее, инстинктивность импульсов ее поведения — все это в силу своей бесконтрольности приводит иногда к преобладанию физического над нравственным, что подчеркнуто в сцене охоты и что толкает ее к Анатолию Куралину. После пережитой катастрофы, ценой страдания и тяжелой внутренней борьбы, нравственное начало души Наташи одерживает победу. Но оно не становится после этого более сознательным, т. е. остается на уровне нравственного инстинкта, а не сознания. И народное начало Наташиного характера — это не сознательное, а инстинктивное начало, результат нравственной впечатлительности, восприимчивости ее натуры, а не работы духа и свободного нравственного выбора. В этой непосредственной, инстинктивной форме оно проявляется и в народной пляске «графинечки, воспитанной гувернанткой французенкой», и в патриотическом порыве, который заставляет ее, не рассуждая, встать в споре между матерью и отцом — отдать или не отдать обоз раненым — на сторону отца и тем решить дело.

Наташа Ростова — образ, генетически связанный с образами Татьяны Лариной, Лизы Калитиной и других носительниц высокого нравственного сознания, оттеняющего, как правило, нравственную неполноценность интеллектуального героя. Но в образе Наташи это традиционное для русского романа противопоставление, раскрывавшееся до того в плане сюжетной коллизии, личных взаимоотношений героя и героини, дано в более обобщенном, философском плане. Сознание нравственного долга, характеризующее Татьяну Пушкина и Лизу Тургенева, чуждо Наташе. Ею руководит другая, с точки зрения Толстого более естественная, а потому и искренняя, правдивая сила — чистота непосредственного нравственного чувства, «нерассуждающий» инстинкт добра. Наташа всегда и во всем живет для себя. Но ее «я» само по себе прекрасно и нравственно. И живя

для себя, Наташа озаряет полнотой своей жизни окружающих. Дело не в том, что Наташа лучше других, а в том, что она счастливее их в силу естественной, природной гармоничности своего характера.

Доброта, щедрость души составляют нравственное преимущество Наташи над княжной Марьей. Но по интенсивности и глубине своей духовной жизни княжна Марья возвышается над Наташей. Та и другая являются в этом отношении носительницами родового, семейного начала.

Семья Ростовых воплощает жизнь в ее лучших естественных тенденциях. Семья Болконских — это та духовная вершина, которую достигла в своем историческом существовании дворянская культура, не имеющая, однако, по мнению писателя, дальнейших жизненных перспектив, зашедшая в тупик индивидуализма и волюнтаризма.

С этим связана в высшей степени противоречивая оценка, данная в романе движению декабристов. Отрицая целесообразность политической программы и выступления дворянских революционеров, Толстой всю жизнь преклонялся перед величием их нравственного подвига. В глазах писателя декабристы были теми идеальными, с его точки зрения, людьми, «которые готовы были страдать и страдали сами (не заставляя никого страдать) ради верности тому, что они признавали правдой» (36, 228). Самым ценным и близким в движении декабристов Толстому представлялся присущий некоторым из них (Завалишин и др.) активный интерес к религиозно-нравственным вопросам. Провозвестником преимущественно этого течения выступает в романе Пьер Безухов. В образе же Андрея Болконского прослеживается формирование революционных воззрений декабристов, с точки зрения писателя волюнтаристских и потому исторически бесплодных.

Что же касается семьи Ростовых, то она обрисована как далеко не столь высокое в интеллектуальном отношении, но более жизненное, чем Болконские, воплощение исторических судеб дворянства, имеющее в перспективе возможность общей жизни с народом, и не только духовной, но и практической, в сфере экономических, хозяйственных отношений. В этом смысл образа Николая Ростова, каким он дан в эпилоге, — образа преуспевающего помещика, не столько распоряющегося своими крепостными крестьянами, сколько усваивающего от них «приемы хозяйства». Это, конечно, иллюзорная перспектива, отражающая не реальные тенденции исторического процесса, а еще не изжитые до конца дворянские иллюзии самого писателя. Но в то же время Ростов-помещик значительно ближе образу Левина на исходном этапе его развития, чем образу самого Николая, каким он предстает до того. Образ Николая Ростова в эпилоге насквозь полемичен по отношению к революционно-демократическому решению земельного, в сущности основного для эпохи создания «Войны и мира», вопроса русской жизни. Против революционно-демократического решения этого вопроса направлено также и описание бунта в Богучарове. Бунт этот изображен как явление, не имеющее под собой твердой почвы в крестьянской жизни и психологии.

Образ Наташи в эпилоге также проникнут полемикой с революционно-демократическим решением женского вопроса. Толстой отрицает этим образом целесообразность и необходимость общественного раскрепощения женщины, ограничивает сферу ее жизненной деятельности пределами семейных обязанностей матери и жены. Наташа — жена Пьера Безухова и мать его детей — это, конечно, гимн «естественности», причем по преимуществу биологической. Но ее возвеличивание Толстым имеет не абсолютное, а только относительное значение. Княжна Марья, став женой Николая Ростова и матерью его детей, сохраняет все свое духовное обаяние и в этом смысле возвышается не только над Николаем, но и над Наташей.

Эпилог романа не может рассматриваться в качестве обычной для этого жанра развязки личных судеб героев. Он не подводит также и резкой черты под описанные в романе исторические события. События отгремели, отошли в прошлое, жизнь более или менее вошла в обычные берега, но не остановилась. Семейное счастье и нравственное благополучие обитателей Лысогорской усадьбы Болконских—Ростовых, обретенное ими после тяжких исторических испытаний и личных потрясений, носит временный характер. Впереди героев ждут новые потрясения и испытания. Ближайшее из них непосредственно вырисовывается в политической деятельности Пьера — одного из зачинателей декабристского движения. Тем самым образ Пьера Безухова в эпилоге воплощает один из важнейших исторических результатов, одно из важнейших последствий войны 1812 года.

Но что значит декабристская деятельность Пьера в перспективе его собственного нравственного развития? Ответ на этот вопрос так же сложен и противоречив, как было сложно и противоречиво отношение Толстого к декабризму вообще. Как об этом уже говорилось, Толстой, преклоняясь перед нравственным подвигом декабристов, закрывал глаза на революционный характер и политическое значение этого подвига. Трагический исход декабрьского восстания был для писателя одним из неоспоримых доказательств невозможности преобразования жизни революционным путем. В этом плане, безусловно отрицательном, декабристская деятельность Пьера соотнесена с современностью 60-х годов и служит выражением отрицательного отношения Толстого к программе и либеральных, и революционно-демократических преобразований, к «политике» вообще. И не случайно здесь, в эпилоге, у Пьера снова возникает самонадеянность, уже преодоленная, казалось бы, после его разочарования в масонстве. Она просвечивает в увлечении, с которым Пьер рассказывает домашним о своей политической деятельности в Петербурге, в самодовольной уверенности, что лично от него, Пьера, зависят судьбы не только возглавляемого им «общества», но и судьбы России. Проходящая через весь роман тема волюнтаризма — политического и психологического — становится здесь темой волюнтаристской природы революционного действия. О его несомненной, с точки зрения Толстого, бесперспективности, обреченности говорит «страшный» сон Николеньки, явно будущего декабриста, продолжающего линию своего отца и обреченного на такую же благородную, но и трагическую судьбу, как и отец, и по тем же причинам.

На вопрос Николеньки, одобрил ли бы князь Андрей его политическую деятельность, Пьер отвечает: «Я думаю, что да» (12, 285). На аналогичный вопрос о Каратаеве следует ответ: «Нет, не одобрил бы» (12, 293). Так выражена двойственность оценки декабристского движения Толстым. Она заключает в себе одновременно и отрицание целесообразности революционного выступления декабристов, и утверждение нравственного величия их подвига.

В духовном развитии Пьера декабризм знаменует одновременно шаг и вперед и назад. Вперед в том смысле, что означает выход из сферы нравственного умозрения на поприще практической деятельности и гражданской самоотверженности. Назад потому, что означает отход от нравственной истины, открытой ему Каратаевым. Где же все же лежит истина или хотя бы путь наибольшего, по мнению писателя, приближения к ней? Здесь опять вступает в свои права проблема свободы нравственного выбора и объективной жизненной необходимости, их реального противоречия и искомой гармонии. На грани постижения этой гармонии, ощущения

величайшего блага, которое дает человеку слияние его свободной нравственной личности с общими и необходимыми нравственными законами жизни народа, стоит Пьер, когда все пережитое им на Бородине и открывшееся ему при общении с солдатами формулируется в полусне словами: «Да, *сопрягать надо, сопрягать надо!*» (11, 292). Но практически эта истина остается для Пьера недостижимой. В плену он обрел свою духовную свободу не за счет гармонического «сопряжения» ее с необходимостью, а за счет вынужденного и полного подчинения последней. Теперь же он оказывается во власти гипертрофии свободы, пытается подчинить ей необходимость, т. е. пытается навязать общественной жизни свою политическую программу. Возможная, с точки зрения писателя, перспектива гармонии нравственной свободы и жизненной необходимости, а не реальное ее осуществление, намечается в сочетании духовности княжны Марьи, высоты ее нравственного сознания с практицизмом, здоровой естественностью и ориентацией на «мужика» Николая Ростова. Эти два начала сольются впоследствии в образе Константина Левина, стоящего в преддверии окончательного самоопределения мировоззрения и творчества Толстого на позициях крестьянского патриархального демократизма.

Левин мучительно ищет выхода из противоречий жизни на путях обретения по форме отвлеченно-нравственной, а по содержанию патриархально-крестьянской «истины». Ростов же ничего не ищет, а живет так, как подсказывает ему «здоровый смысл посредственности». Так же ведет он себя и в споре с декабристом Пьером о положении России и тайном обществе. Нерассуждающая верность военной присяге, гусарская готовность по приказу Аракчеева «рубить» всех, кто попытается противодействовать правительству, несомненно свидетельствуют об интеллектуальной «посредственности» Ростова, объективно выражающей реакционность его классового самосознания. Но убеждение в ненужности и тщетности политической деятельности Пьера, которое жило «в душе» Ростова «не по рассуждению, а по чему-то сильнейшему, чем рассуждение» (12, 285), сближает его позицию с позицией и самоощущением Левина в его спорах с «нигилистом» Николаем Левиным и либералом Кознешевым о революционной и земской деятельности. В обоих случаях неприятие «политики» выражает, с авторской точки зрения, «здоровый смысл» героев, так или иначе связанных в своей практической деятельности с народно-крестьянской стихией национальной жизни. Но в первом случае эта связь рисуется в виде патриархальной идиллии, социальной гармонии между помещиком и мужиком, не требующей для своего осуществления никаких политических реформ и преобразований. Во втором случае близость к народу открывает Левину глаза на иллюзорность подобной гармонии, на непримиримую антагонистичность помещичьей практики трудовой жизнедеятельности крестьян, антагонистичности, перед лицом которой все реформистские и революционные начинания представляются герою несостоятельными и тщетными.

Патриархально-крестьянская стихия оказывается той самостоятельной творящей силой истории, которой противопоставляется в «Войне и мире» произвольность, а потому и «бесплодность» административно-правительственной деятельности и общественно-политических преобразований, включая революционные. Уравнение в этом смысле военно-бюрократической администрации, сидящей на шее народных масс и являющейся орудием их социального угнетения, с революционными деятелями, отстаивающими интересы масс, составляет глубочайшее объективное противоречие творчества и мировоззрения Толстого. То же противоречие проявляется в «Войне и мире» в трактовке роли народа в истории, в переоценке ее стихийности. Противоречивость подобной трактовки, направ-

ленной одновременно и против административного насилия «верхов», и против революционного противодействия ему во имя «низов», отражало существеннейшее реальное историческое противоречие русской действительности пореформенных лет.

Расчистив пути к подготовке первой в России народной революции, реформа 1861 года, вызванная к жизни антикрепостническим протестом масс, осталась только реформой и не перешла в революцию в силу того, что этот протест не был освещен еще политическим, революционным сознанием. Но реформа, «проведенная крепостниками в эпоху полной неразвитости угнетенных масс, породила революцию к тому времени, когда созрели революционные элементы в этих массах».⁴³

Объективно утверждение решающей роли народа в истории отражало у Толстого революционные потенции крестьянских масс и было обращено к будущему. Но антиреволюционное, антиполитическое осмысление революционных потенций, с позиций крестьянского патриархального демократизма, оказалось в прямом противоречии с дальнейшим ходом истории. Здесь, как и всегда, противоречия Толстого образуют неразрывное диалектическое, объективно обусловленное единство.

Утверждение решающей роли народа в истории не противоречит у Толстого отрицанию самой возможности исторического предвидения и эффективности сознательного, т. е. произвольного, исторического действия, а несет это отрицание в себе, непосредственно выражает и аргументирует критическое отношение писателя к государству и власти вообще, к крепостническому и буржуазному государству, к власти привилегированного меньшинства над трудовыми массами в частности. В черновиках к роману читаем: «Образованием пользуются высшие классы, и они-то в истории признавали за собой — меньшинством — свободную волю, отрицая ее у масс» (15, 230); «Чувство, в настоящем случае мешающее признать истину, лежит в страхе признания закона необходимости, разрушающего понятия свободного произвола, на котором держатся государственные и церковные учреждения» (15, 266).

Демократический пафос трактовки роли народа в истории как выразителя исторической необходимости, суть которой состоит в «подчинении лиц законам движения масс» (15, 190), и лежит в основе художественного новаторства Толстого в «Войне и мире».

Обращение Толстого к жанру исторического повествования в данном случае далеко не случайно. В романе первой половины XIX века, за исключением романа исторического, народ не являлся специальным предметом изображения, даже и в тех случаях, когда действие оказывалось так или иначе связанным с крупными историческими событиями («Пармская обитель» Стендаля, «Ярмарка тщеславия» Теккерея). Соответственно центральной проблемой социально-психологического, семейно-бытового, нравоописательного романа оставалась проблема взаимоотношений индивидуальной личности с дворянским или буржуазным обществом.

Иначе обстояло дело с жанром исторического романа. Широкое изображение народных движений составляло его отличительную черту. Но в основном это был романтический жанр, связанный с романтической философией истории, с романтическим понятием народности, опирающимися не столько на детальное изучение условий жизни и психологии народных масс, сколько на умозрительные представления о том и другом. В силу этого носителями тех или других исторических тенденций выступают здесь обычно не сами массы, а их вожди и наиболее яркие индивидуальные представители. Соответственно этому, не столько собственные жизненные интересы, сколько фанатическая преданность своим нацио-

⁴³ В. И. Ленин, Сочинения, т. 17, стр. 99.

нальным, религиозным вождям и военным предводителям руководит действиями масс в романах Вальтера Скотта и Гюго. Тем самым и здесь взаимоотношение личности и общества остается в центре изображения, но с той разницей, что в своем конфликте с обществом личность так или иначе опирается на народные массы.

Пушкин в «Капитанской дочке» преодолел ограниченность индивидуалистической трактовки темы народа, присущую романтическому сознанию. Крестьянская мятежная стихия предстает в «Капитанской дочке» уже совершенно самостоятельной, действующей в своих собственных интересах, силой исторической жизни, но силой не созидающей, а разрушительной. Вместе с тем широта философской «идеальной» концепции, присущая романтическому роману, уступает место в «Капитанской дочке» точному и конкретному социально-историческому анализу. В «Тарасе Бульбе» тема народного патриотизма трактуется опять в романтическом плане, в национальном, а не в собственно социальном аспекте.

«Война и мир» — первый в истории мировой литературы философско-исторический и в то же время реалистический роман, в котором аналитический метод освоения действительности, путем расщепления ее на отдельные социальные и психологические пласты, метод, выработанный Стендалем, Бальзаком, Теккереем, Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем и другими писателями-реалистами первой половины XIX века, сочетался с грандиозным философско-историческим обобщением, генетически восходящим к романтическому историзму Вальтера Скотта и Гюго, но качественно уже совершенно иным. Философия «Войны и мира» — это прежде всего философия взаимосвязи аналитически уже так или иначе освоенных реалистическим романом различных граней общественной жизни и внутреннего мира человека. Все то, что составляло у предшественников Толстого специальный и преимущественный предмет художественного анализа и изображения, — данное историческое событие, данная история человеческой души в ее взаимоотношениях с обществом, данные общественные нравы, семейные и социальные отношения, — все это вышло в «Войне и мире» за рамки своей обособленности, вступило в связь и взаимодействие одно с другим, как различные изменчивые грани единого и бесконечного движения жизни. То, что в предшествующей истории реалистического романа составляло принадлежность только одной из его жанровых разновидностей — тема и проблема исторического деяния народа, — переросло в «Войне и мире» в центральную философскую проблему, в свете которой решаются в романе все его остальные проблемы — исторические, социальные, психологические и эстетические. В конечном счете именно вопрос об исторической активности, самодеятельности масс, поставленный перед общественным сознанием пореформенной действительностью и возведенный в романе в степень общечеловеческой проблемы исторического бытия, явился тем фокусом художественного изображения, в котором самые различные аспекты и явления жизни обнаруживают свою диалектическую взаимосвязь.

Что же касается тех жанрово-тематических признаков, по которым «Война и мир» и характеризуется обычно как роман-эпопея, то взятые сами по себе они не были новым явлением в истории мировой романистики. Однако выработанные ею собственно эпические элементы исторического повествования — героический характер описываемых событий национального прошлого и активное участие в них народных масс (все это не раз изображалось Вальтером Скоттом и другими историческими романистами), широта охвата явлений действительности (она не меньше в «Ярмарке тщеславия» и «Отверженных»), слияние частных судеб героев с народными судьбами (оно имело место не только в романах

Вальтера Скотта, но и в романах Загоскина и Зотова) — все это подвергается в «Войне и мире» полному и безусловно демократическому переосмыслению, посредством нового и единого критерия, найденного Толстым для оценки явлений общеисторической и частной жизни. То же следует сказать и об идее решающей роли народа в победоносном исходе войны 1812 года. Она задолго до Толстого была сформулирована Пушкиным и декабристами. Но из идеи, констатирующей конкретный факт национальной истории, она вырастает в «Войне и мире» во всеобщий исторический закон, проявляющийся в устремлениях и деяниях народных масс. Если, говоря словами Белинского, Вальтер Скотт «своими романами решил задачу связи исторической жизни с частною»,⁴⁴ то в «Войне и мире» все грани между тем и другим оказались снятыми и частная жизнь и взаимоотношения людей выступили как непосредственная действительность исторической жизни. Благодаря этому ее самые различные и противоречивые явления совместились в едином и грандиозном художественном синтезе: «война» совместилась с «миром», тончайшие душевные движения индивидуальной личности и ее нравственная эволюция — с коллективным историческим деянием и общим ходом истории, историческое прошлое — с современностью, национальная и социальная специфика быта, общественных нравов и отношений — с общими закономерностями бытия, нравственная свобода — с исторической необходимостью и т. д. Выявление диалектики общего и частного как диалектики самого жизненного процесса явилось одним из крупнейших завоеваний Толстого в «Войне и мире», а вместе с тем и самым полным осуществлением потенциальных возможностей реалистического романа эпохи буржуазного развития, как эпического жанра, по самой своей природе устремленного к целостному познанию и изображению действительности.⁴⁵

Глубоко национальный по форме и содержанию, роман «Война и мир» явился произведением колоссального общечеловеческого, интернационального масштаба, непревзойденной вершиной не только русского, но и мирового реализма.

Вот почему нельзя определять место «Войны и мира» в истории русского и мирового романа только собственно литературным влиянием его на последующих писателей.⁴⁶ «Война и мир» — это достояние не только эстетического, но и общественно-нравственного сознания всего человечества. Доказательством того служит пирочайшее и актуальнейшее звучание, которое приобрел роман «Война и мир» во всех странах в годы Великой Отечественной войны советского народа с немецким фашизмом.

«АННА КАРЕНИНА»

1

Роман «Анна Каренина» явился первым в творчестве Толстого широким художественным изображением пореформенной жизни и в то же время именно тем произведением, в процессе создания которого складывалось новое миропонимание писателя, проникнутое суровым осуждением всего буржуазно-помещичьего строя дореволюционной России, осуждением буржуазного строя вообще.

⁴⁴ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 277.

⁴⁵ См. об этом: А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи, стр. 3—19.

⁴⁶ Литературное воздействие «Войны и мира» на современных Толстому и последующих писателей детально прослежено в книге Т. Мотылевой «О мировом значении Л. Н. Толстого» (изд. «Советский писатель», М., 1957) и в упомянутой книге А. В. Чичерина.

Ленин писал о Толстом, что пореформенная «острая ломка всех „старых устоев“ деревенской России обострила его внимание, углубила его интерес к происходящему вокруг него, привела к перелому всего его мирозерцания».⁴⁷ Художественным осмыслением «происходящего вокруг него», т. е. самого процесса бурной пореформенной ломки векового уклада русской жизни в самых различных ее сферах и проявлениях и определяются как тематика, так и проблематика второго романа Толстого. Но при этом необходимо учитывать и особый угол зрения, который сложился у писателя ко времени создания романа под воздействием пореформенной ломки, явился ее идеологическим отражением и определил собой глубочайшее идейно-художественное своеобразие того истолкования, которое получили в романе реальные процессы, противоречия и характерные явления пореформенной действительности.

Творческие планы и искания Толстого начала 70-х годов на первый взгляд весьма разнохарактерны и неустойчивы. Писатель много и упорно думает о драматургической форме и намеревается попробовать в ней свои силы. Он с увлечением перечитывает Шекспира и восхищается его мастерством. Изучает Эврипида, Софокла, Мольера, драмы Гёте, трагедию Пушкина «Борис Годунов». Одновременно он изучает русское народное творчество и русскую историю в поисках сюжета для будущего произведения, форма которого колеблется между «эпическим родом» и драмой. За всем этим стоит одно — ощущение глубокого неблагополучия, драматизма современной жизни, попытка найти ответ на ее важнейшие вопросы в исторических и народных истоках национального прошлого.

На том же пути возникает у Толстого и обширный замысел романа из эпохи Петра Первого, к изучению которой он приступил в 1872 году. «Вы говорите, — писал Толстой в июне этого года А. А. Толстой, — время Петра не интересно, жестоко. Какое бы оно ни было, в нем начало всего. Распутывая моток, я невольно дошел до Петрова времени, — в нем конец» (61, 291).

Однако и этот замысел остался неосуществленным. В марте 1873 года под впечатлением случайно перечитанного прозаического отрывка Пушкина «Гости съезжались на дачу...» Толстой бросил работу над романом из эпохи Петра и обратился к созданию совершенно другого произведения. 19 марта 1873 года С. А. Толстая сообщила своей сестре, что «вчера Толстой «вдруг неожиданно начал писать роман о современной жизни. Сюжет романа — неверная жена и вся драма, происшедшая от этого» (20, 577). Так началась работа Толстого над романом «Анна Каренина». Она продолжалась пять лет. С 1875 по 1877 год роман печатался в журнале «Русский вестник», а в 1878 году вышел отдельным изданием.

Неожиданный для окружающих замысел романа из современной жизни на сюжет «неверной жены» вызревал у Толстого довольно длительное время. Он подобрал в себя все то, над чем билась мысль писателя в поисках решения волновавших его вопросов личной и общественной жизни пореформенных лет. Общие очертания образа будущей Анны Карениной возникли у Толстого еще задолго до того, как он начал работать над одноименным романом, и в процессе размышлений о другом, занимавшем его тогда художественном замысле. Свидетельством того служит широко известная, но недостаточно еще прокомментированная дневниковая запись С. А. Толстой от 24 февраля 1870 года. «Вчера вечером, — читаем мы здесь, — он (Толстой, — *Ред.*) мне сказал, что ему представился тип женщины, замужней, из высшего общества, но потерявшей

⁴⁷ В. И. Ленин, Сочинения, т. 16, стр. 301.

себя. Он говорил, что задача его сделать эту женщину только жалкой и не виноватой».⁴⁸

Справедливо видя в упомянутом «типе» прообраз будущей Анны, исследователи и возводят к нему начало творческой истории романа «Анна Каренина».⁴⁹ Но они странным образом не принимают во внимание сказанное С. А. Толстой дальше и непосредственно относящееся если не к истории, то к предыстории замысла «Анны Карениной».⁵⁰ Дальше сказано следующее: «... как только ему представился этот тип, так все лица и мужские типы, представлявшиеся прежде, нашли себе место и сгруппировались вокруг этой женщины. „Теперь мне все выяснилось“, — говорил он. Давно придуманный им характер из мужиков образованного человека, вчера он решил сделать управляющим».⁵¹ Спрашивается: что именно «выяснилось» Толстому, после того как ему представился образ «потерявшей себя» женщины из высшего общества? какие это «лица и мужские типы» сгруппировались вокруг этого образа? что это за «давно придуманный им характер из мужиков образованного человека»? Все эти закономерно возникающие вопросы ведут нас к другому и в высшей степени своеобразному художественному замыслу Толстого, занимавшему его на рубеже 60—70-х годов.

В «Моих записках...» С. А. Толстой под 14 февраля 1870 года читаем следующее: «Сказки и былины приводили его в восторг. Былина о Даниле Ловчанине навела его на мысль написать на эту тему драму. Сказки и типы, как, например, Илья Муромец, Алеша Попович и мног[ие] друг[ие], наводили его на мысль написать роман и взять характеры русских богатырей для этого романа. Особенно ему нравился Илья Муромец. Он хотел в своем романе описать его образованным и очень умным человеком, происхождением мужик, и учившийся в университете».⁵² Справедливость этого свидетельства подтверждается рукописью Толстого, опубликованной под редакторским заглавием «Заметки к роману о русских богатырях» (90, 109—110).

Рукопись содержит краткое изложение ряда былинных сюжетов с переосмыслением их применительно к обстоятельствам и явлениям современной писателю общественной жизни. Например: «Снятие (Ильей Муромцем, — *Ред.*) осады Черн[игова]. — Освобожде[ние] рабочих от иностранного ига. Соловей — это либералы». Или: «Борьба (Добрыни, — *Ред.*) с З[меем]. Борьба с вольнодумством за границей» (90, 109). Наибольшее количество записанных сюжетов относится к Илье Муромцу. Самый первый из них и вообще первый в рукописи — «Приобретение силы — отдают в университет. Он слабеет от оторванности, а то бы мир перевернул» — несомненно связан с «характером из мужиков образованного человека». Из последующих сюжетов выясняется, что этот «характер» рисовался воображению Толстого в качестве носителя положительных черт народного сознания, которые возвышают его над обществом и заставляют вступить с ним в конфликт. Последнее связывается с боем Ильи с Идолицем: «Илья и И[долице]. — Философия. Из удаления узнает, ч[то] ф[илософия] одолевает, он смеется и убивает его. Известие получает от Митиньки, т. е. от того, кто дал ему образ[ование]...»

⁴⁸ С. А. Толстая. Дневники 1860—1891 годов. М., 1928, стр. 32.

⁴⁹ Она подробно рассмотрена в книге: В. А. Жданов. Творческая история «Анны Карениной». Изд. «Советский писатель», М., 1957.

⁵⁰ На неразрывную связь этой второй части записи С. А. Толстой с тем, что сказано ею о прообразе Анны Карениной, указано Б. А. Базилевским в статье «К творческой истории незавершенного романа Л. Н. Толстого из времен Петра I» («Ученые записки Калужского государственного педагогического института», вып. 4, 1957, стр. 143—145), но суть дела не раскрыта и им.

⁵¹ С. А. Толстая. Дневники 1860—1891 годов, стр. 32.

⁵² Там же, стр. 30.

«После уничт[ожения] фил[ософии] ссорится с обществом. Неурядиц[а] мысли опять вызывает его,⁵³ и он дает свои основы жизни и исчезает» (там же). Здесь далеко не все ясно, не все поддается расшифровке, но отчетливо проступают некоторые мотивы, развернутые впоследствии в образе Левина и точно так же, как и этот образ, во многом автобиографические. Так бой с философией (Идолицем) и победа над ней — это борьба Толстого с охватившим его философским пессимизмом, усугубленным чтением Шопенгауэра, под сильным, хотя и не долгим влиянием которого находился и Левин. «Свои основы жизни» — это основы народно-крестьянской морали, к которым только подходил тогда Толстой, к которым приходит в романе Левин после беседы с работником Федором и которые и Левин и Толстой противопоставляют «тщете» западной философии. Ссора с образованным обществом отражает назревавший разрыв Толстого с идеологией его среды, т. е. тот самый психологический процесс, который отражен в исканиях и прозрении Левина. Следует указать, что в сюжетном отношении характер образованного человека «из мужиков», как он намечается в записи былинных сюжетов, имеет мало общего с развитием образа Левина. Если нравственный конфликт с обществом приводит Левина к обретению истины народного сознания, то у Ильи он выражается в форме бунта его собственного народного сознания против приобретенной «образованности» и завершается, очевидно, возвращением в народную среду, из которой он вышел («исчезает»). Тем не менее идейная сущность того и другого образа одна и та же.

Связь замысла романа на былинные сюжеты с будущим замыслом «Анны Карениной» не ограничивается сказанным выше. Из 19 былинных сюжетов, записанных Толстым, 8 посвящены теме «соблазна похоти» и борьбы с ним. В числе других былинных образов, связанных с этой темой, Толстой отмечает как образы «двоемужницы», так и «верной жены». Наибольший интерес в этом отношении вызвала у писателя былина о Даниле Ловчанине. Ее сюжет — попытка князя Владимира отнять жену у Данилы, самоубийство жены, а вслед затем и Данилы — записан Толстым так: «Дан[ила Ловчанин], Жена его, свояченица Добр[ыни], верна мужу; и он и она гибнут от похоти кн[язя]» (90, 110).

Из цитированной выше записи С. А. Толстой известно, что Толстой собирался в начале 1870 года писать драму на этот сюжет. Нравственная дилемма этого сюжета, очевидно и привлекавшая внимание писателя, формулируется стихом: «А можно ли от жива мужа жену отнять?». Это та самая дилемма, которая ляжет впоследствии в основу трагической истории двух браков Анны и решение которой будет непосредственно выражено словами Каренина: «...жене... не может быть брака, пока муж жив» (18, 454), а также и словами самой Анны: «Разве есть выход из такого положения? Разве я не жена своего мужа?» (18, 198).

Сказанное свидетельствует о том, что тип женщины из высшего общества, «потерявшей себя», равно как и замысел романа «Анна Каренина» в целом, возникли у Толстого отнюдь не внезапно и не случайно, а в процессе длительного уяснения, художественной конкретизации того самого круга вопросов, которым был посвящен неосуществленный замысел романа на былинные сюжеты с его центральным героем «из мужиков образованного человека». Более того, самый замысел «былинного» романа уточнился, как это казалось писателю, после того, как им был най-

⁵³ В тексте юбилейного издания после «мысли» стоит точка с запятой. Этот знак, отсутствующий на приложенном тут же воспроизведении рукописи, искажает смысл записи, который состоит в том, что «неурядица мысли» возвращает Илью из его «удединения» в «общество».

ден женский «тип», уравновешивающий по контрасту центральный и давно придуманный характер образованного человека из крестьян. В действительности же возникший прообраз будущей Анны Карениной направил мысль писателя по другому пути, подсказав ему формы более глубокого художественного решения тех проблем, которым был посвящен замысел романа на былинные сюжеты.

Идейная преемственность замысла романа о «неверной жене» от былинных истоков неосуществленного романа об образованном человеке «из мужиков» явственно проступает в первой редакции «Анны Карениной», начерно в течение нескольких дней набросанной в марте 1873 года. Здесь нет еще линии Левина, но некоторые его идейные функции приданы образу обманутого мужа, будущего Каренина. Что же касается того нравственно-философского аспекта, в котором рисовался Толстому сюжет «неверной жены», то он выступает в первой редакции значительно более обнаженно, чем в окончательном тексте. Отношения обманутого мужа и неверной жены разворачиваются в первой редакции в плане поединка между христианским самопожертвованием и смирением мужа и «дьявольским» наваждением любовной страсти, охватившей жену. Поединок кончается самоубийством жены, нравственно уничтоженной охлаждением любовника и великодушием мужа.

«Соблазну», «обману» чувственной любви противопоставлена в первой редакции та самая религиозно-нравственная «истина», которую в окончательной редакции обретает Левин. Но в первой редакции она излагается от лица обманутого мужа, в тот момент, когда он пытается нравственно воскресить изменившую ему и «потерявшую себя» жену: «... живите для других, забудьте себя — для кого? — вы сами узнаете — для детей, для него, и вы будете счастливы» (ср. слова Левина: «Не для нужд своих жить, а для Бога... для правды»). Непосредственно вслед за этим идут слова, намечающие будущую сцену примирения Каренина с Анной и Вронским у постели тяжело больной Анны: «Когда вы рожали, простить вас была самая счастливая минута жизни. Когда вдруг просияло у меня в душе... — Он заплакал. — Я бы желал, чтобы вы испытали это счастье» (20, 46).

Мы помним, что в романе Вронский стреляется после родов Анны, нравственно раздавленный, униженный великодушием Каренина. В первой редакции оставленный муж отправляется к неверной жене с заряженным пистолетом, чтобы убить ее, но, тронутый ее страданием, обращается к ней с призывом к самоотречению и прощению. Потрясенная, униженная этим великодушием жена кончает самоубийством. В обоих случаях мотив нравственного унижения и поражения «неверной жены» и ее любовника звучит одинаково отчетливо. Но столь же отчетливо он намечается дважды в записях Толстого былинных сюжетов о «двоемужнице». Один раз — в сюжетном цикле об Илье Муромце, где сказано: «Двоемужница заманивает его, он убивает ее нрав[ственно]» (90, 109). Второй раз — в следующей контаминации сюжетных мотивов, связанных с былинами о Чуриле Пленковиче: «Щегольство, соблазн. Старый Бермятин убивает жену (соблазненную Чурилой, — *Ред.*). Борьба с Дюк[ом], и Дюк насмерть убивает его (Чурилу, — *Ред.*) нравственно» (90, 110).

На основании сказанного можно заключить, что обращение Толстого к типично «романическому» сюжету супружеской неверности и столь же мало оригинальной, можно сказать вечной теме всепоглощающей любовной страсти, было продиктовано потребностью противопоставить нравственным нормам жизни и психологии образованных классов совершенно иные и истинные, с точки зрения писателя, нормы и ценности патриархальной народной морали, ярко выраженные в былинном эпосе.

На протяжении всей деятельности писателя противоречия реальной жизни, ее общественный антагонизм осознавались им как проявление и следствие противоречивости самой человеческой природы, борьбы между ее «духовным», альтруистическим, и «плотским», эгоистическим началами. Но только в «Анне Карениной» взаимодействие между ними возводится в степень важнейшей нравственно-философской проблемы.

Обнаженные противоречия пореформенной действительности сорвали последние патриархальные покровы, скрывающие до того от многих, в том числе и от Толстого, всю глубину классового антагонизма крепостных отношений, пережитки которых сохранились во всех областях русской жизни и после отмены крепостного права в 1861 году. В связи с этим рухнули и иллюзии Толстого насчет возможности мирного сосуществования помещика и крестьянина на тех патриархальных основах, на которых ведет свое помещичье хозяйство Николай Ростов в эпилоге «Войны и мира». Начатое здесь Ростовым продолжает в «Анне Карениной» Константин Левин, но только для того, чтобы убедиться в общественной и нравственной несостоятельности всех своих помещичьих начинаний. В сознании Левина, как и в сознании самого Толстого, нравственное не противостоит общественному, а, напротив того, выражает общественную сущность человека.

Выявлению антиобщественной сущности жизни и сознания господствующих классов пореформенной России посвящена философская проблематика романа. Все явления и противоречия пореформенной действительности рассматриваются в нем в свете вопроса: в чем состоит действительное благо и что составляет действительное зло человеческой жизни, в чем заключается ее истинный смысл?

Философский подтекст романа оказался заслоненным от современников банальностью любовного сюжета и аристократической принадлежностью главных героев. То и другое было воспринято критикой 70-х годов как вызов передовым, демократическим устремлениям эпохи, как демонстративное обращение писателя к уже архаическому и одиозному жанру «светского» романа, подобного романам Авсеенко. В действительности же «Анна Каренина» создавалась Толстым как произведение, противостоящее не только «светскому» роману, но и развенчивающее самую прочную и устойчивую традицию мировой романистики — поэтизацию любовного чувства.

Толстой восстал в «Анне Карениной» против этой традиции, видя в ней одно из наглядных выражений порочности эстетических и нравственных норм современного ему общества. Почти все герои романа «Анна Каренина» так или иначе придерживаются этих норм и обрисованы как далеко не худшие, а, напротив того, безусловно лучшие в своей среде, субъективно «нравственные» люди. Но все дело в том, что нравственные принципы и представления, которыми они руководствуются, объективно оказываются несостоятельными, глубоко порочными, что и привносит во взаимоотношения и судьбы героев романа неразрешимые трагические коллизии.

В этом отношении проблематика романа «Анна Каренина» тесно связана с общей проблематикой русской романистики 60—70-х годов и в то же время резко противостоит ей.

Одним из центральных вопросов русской романистики пореформенных лет стал вопрос о правах личности, о ее свободном, объективно буржуазном, антикрепостническом самоопределении. В связи с этим исключительную остроту приобрел так называемый «женский вопрос», обнимающий широкую сферу общественных отношений и установлений.

Сколько ни различно было решение этого вопроса романистами либерального (Тургенев, Гончаров, Боборыкин) и демократического (Чернышевский, Помяловский, Салтыков-Щедрин, Слепцов) лагеря, и те и другие исходили из одного, в конечном счете буржуазного понимания личности, устремления которой к индивидуальному благу защищались как ее естественные, законные права, попираемые крепостническими пережитками в общественных установлениях и сознании людей. Суть вопроса тем самым сводилась к обличению античеловеческой, противостественной природы тех порядков пореформенной жизни, которые стояли на пути общественного, объективно буржуазного прогресса и тех крайних хищнических форм, которые он в силу этого приобретал («Дельцы» Боборыкина).

Вряд ли нужно говорить о том глубоком водоразделе, который отделяет демократическое решение вопроса о путях и конечных целях преобразования русской жизни от его либерального решения, что было значительно важнее частного сближения демократов с либералами в понимании прав личности. Но известную общность этого понимания нужно отметить, потому что именно она была в поле зрения Толстого, когда он создавал «Анну Каренину».

Тому, что в эпоху Толстого обнималось понятием прав личности, и в том числе женщины, как наиболее бесправного члена образованного общества, Толстой противопоставлял в «Анне Карениной» другой, по видимости метафизический, но в то же время и более широкий вопрос: в чем именно состоит действительное благо личности, а тем самым и ее обязанности по отношению к себе и другим? Ответ на него заключается в отрицании и осуждении не только старой, крепостнической, но и новой, буржуазной морали, а следовательно, и крепостнических и буржуазных отношений, чем и определяется своеобразие проблематики романа «Анна Каренина» для своего времени.

Следует признать правильными и плодотворными соображения Г. А. Бялого о том, что одним из ближайших литературных явлений, которое учитывал и от которого отталкивался Толстой, создавая «Анну Каренину», был роман Тургенева «Дым», вышедший в 1867 году. «Дым» и «Анна Каренина», как справедливо утверждает Г. А. Бялый, «должны быть сопоставлены ввиду близкого сходства самого типа их построения. Роман о героине — жертве светской среды, достойной авторского сожаления и участия и в то же время подлежащей суду и осуждению; роман, построенный на разоблачении „света“; роман, в котором любовная тема развивается рядом и в неразрывной связи с темой социально-политической, — именно этот тип романа был разработан как Тургеневым в „Дыме“, так и Толстым в „Анне Карениной“».

Отметив, таким образом, «типичное сходство» обоих романов, Г. А. Бялый столь же справедливо указал, что оно «еще резче выделяет черты идейного различия между ними», в силу чего «роман Толстого представляется как бы полемически заостренным против тургеневского „Дыма“».⁵⁴

Роман Толстого направлен прежде всего против той концепции блага личности, которая развита в «Дыме» согласно традиции европейского романа.

Трагедия Ирины Павловны Ратмировой в том, что она не нашла в себе силы порвать с презираемым «светом», ради которого и раньше пренебрегла своей юношеской любовью к Литвинову. Тем самым любовь выступает здесь подлинным и наивысшим благом человеческой жизни, которое и могло бы быть достигнуто героями романа, если бы Ирина.

⁵⁴ Г. А. Бялый. «Дым» в ряду романов Тургенева. «Вестник Ленинградского университета», № 9, 1947, стр. 101.

подчинившись призыву чувства, порвала с мужем и уехала с Литвиновым. Анна Каренина делает именно то, что не смогла сделать героиня романа Тургенева, но это не только не приносит ей ожидаемого счастья, а приводит ее к нравственной и физической гибели.

«Дым» встретил со стороны Толстого резко отрицательную оценку: «В *Дыме* нет ни к чему почти любви и нет почти поэзии. Есть любовь только к прелюбодеянию легкому и игривому, и потому поэзия этой повести противна», — писал Толстой Фету 28 июня 1867 года (61, 172).

Тема «прелюбодеяния» проходит через весь роман Толстого и раскрывается в различных психологических аспектах. Именно в эту тему непосредственно вводит читателя открывающее роман повествование о «несчастье» в семье Облонских. Психологическая сложность и драматизм той же темы выявляются словами Левина, беседующего с Облонским в ресторане. В ответ на жалобы Облонского Левин говорит: «... не верю, чтобы тут была драма. И вот почему. По-моему, любовь... обе любви, которые, помнишь, Платон определяет в своем *Пире*, обе любви служат пробным камнем для людей. Одни люди понимают только одну, другие другую. И те, что понимают только неплатоническую любовь, напрасно говорят о драме. При такой любви не может быть никакой драмы. „Покорно вас благодарю за удовольствие, мое почтение“, вот и вся драма. А для платонической любви не может быть драмы, потому что в такой любви все ясно и чисто, потому что...»

«В эту минуту Левин вспомнил о своих грехах и о внутренней борьбе, которую он переживал. И он неожиданно прибавил:

«— А впрочем, может быть, ты и прав. Очень может быть... Но я не знаю, решительно не знаю» (18, 46).

Сомнение Левина, одновременно и осуждающего «неплатоническую» любовь и признающего ее власть над человеком, непосредственно намечает тот идейный аспект, в котором обрисована в романе судьба Анны Карениной. Ссылка Левина на изложенную Платоном в «*Пире*» концепцию двух видов любви, диаметрально противоположных по своим нравственным устремлениям, непосредственно вводит читателя в основную нравственно-философскую проблему романа, проблему выбора личности между ее «платоническими» (объективно альтруистическими) и «неплатоническими» (объективно эгоистическими) устремлениями.

Задачами художественной конкретизации этой проблемы определяется и своеобразие композиции романа, также не понятой современниками. Отвечая Рачинскому, оставшемуся недовольным «архитектурой» романа и, как и многие другие, считавшему, что две темы его (т. е. тема Анны и тема Левина) «развиваются рядом... ничем не связанные», Толстой писал: «Суждение ваше об А. Карениной мне кажется неверно. Я горжусь, напротив, архитектурой — своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок. И об этом я более всего старался. Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи... Верно, вы ее не там ищите, или мы иначе понимаем связь; но то, что я разумею под связью, — то самое, что для меня делало это дело значительным, — эта связь там есть — посмотрите — вы найдете» (62, 377). Из этих слов видно, что обычной поэтике романа, требовавшей единства фабулы, объединявшей в своем сюжетном развитии всех действующих лиц, Толстой противопоставил в «Анне Карениной» иной принцип эстетического единства, который он впоследствии в предисловии к сочинениям Мопассана охарактеризовал как «единство самобытного нравственного отношения автора к предмету» (30, 19). Оно воплощено в «Анне Карениной» в сюжетно не связанных между собой судьбах Анны и Левина, внутренне теснейшим образом соотносенных друг с другом, как два диаметрально противоположных решения центральной проблемы романа.

Это не значит, что Левин и Анна противопоставлены друг другу как положительный герой отрицательному. Толстой не порицает Анну и не возвеличивает Левина. Рисуя их судьбы, он подвергает самому пристальному анализу и суровому осуждению то общее в их социальной психологии, что во имя собственного же блага преодолевает в себе Левин и против чего восстает, но оказывается бессильным нравственное чувство Анны. Анна противостоит Левину не как преступница праведнику, а как противостоит человек трагической судьбы человеку, нашедшему выход из подстергавшей его трагедии. Толстой не осуждает Анну, напротив, он часто любуется красотой и цельностью ее натуры, сочувствует ее страданиям и рисует ее гибель не как заслуженное наказание порока, а как трагедию высоко нравственного по природе человека, обманутого господствующими в ее кругу ложными представлениями о смысле и благе жизни и лицемерно отвергнутого теми, кто толкнул ее на гибельный путь. Не наказание порока, а его губительное действие на обманутого им человека — именно эта мысль подчеркивается эпиграфом романа «Мне отмщение, и аз воздам». Его не следует понимать буквально, в библейском значении божественного возмездия. Не следует также думать, что этот эпиграф, отвечая первоначальному замыслу романа, не соответствовал широте идейной проблематики написанного. Эпиграф говорит о том, что никто не вправе судить и осуждать человека, так как самый суровый и нелицеприятный суд заключается в последствиях его собственных поступков, за которые он несет ответственность не только перед людьми, но и перед самим собой. В черновой редакции та же мысль следующим образом выражена от лица Каренина: «Я ничего не сделаю, не могу, да и не хочу наказывать. Мщение у бога... не я главное лицо, а ты».⁵⁵ Конкретно эта мысль обращена в романе против тех, кто судит и осуждает Анну, т. е. против лицемерно отвернувшегося от нее дворянского общества. Но та же мысль подчеркивает закономерность трагической судьбы Анны, как необходимого следствия губительных устремлений охватившего ее чувства. Свообразием совершенно необычной для своего времени трактовки этого чувства, а не той или другой оценкой образа Анны как индивидуального характера или общественного типа, определяется идейная проблематика романа.

Отрицательное социальное начало психологии Левина и Анны проявляется в каждом из этих образов в несоизмеримых, казалось бы, плоскостях. У Левина — это увлечение помещичьим хозяйством, у Анны — всепоглощающая любовь к Вронскому и связь с ним. Спрашивается, что может быть общего между страстной женской любовью и прозаическими хозяйственными заботами? Если видеть в любви Анны «светлое» и «правдивое» чувство, то ничего. Если же понимать это чувство так, как оно изображено в романе, то общим оказывается то, что и помещичья деятельность Левина, и любовь Анны одинаково направлены к достижению эгоистических целей. Сколь бы различно ни понимали Анна и Левин свой «личный интерес» и смысл своей жизни, индивидуалистическая ограниченность их помыслов и желаний является исходной точкой и основной проблемой сюжетной линии того и другого. С той же проблемой соотнесены, каждый по-своему, и все остальные лица романа.

3

Наиболее отчетливо объективное содержание нравственно-психологической проблематики романа проявляется в образе Константина Левина.

Выше уже говорилось о его преемственности от задуманного Толстым еще в 1870 году «характера» образованного человека «из мужиков». От-

⁵⁵ «Литературное наследство», т. 69, кн. 1, стр. 434.

речение образованного мужика от приобретенной и ложной образованности и приобщение образованного помещика к истине патриархального мужицкого сознания — это два различные пути постижения одной и той же нравственной правды. Недаром отречение Левина от его «старой жизни» мыслится им и как отречение «от всех бесполезных знаний, от своего ни к чему не нужного образования» (18, 291). Но в первом случае нравственное прозрение героя мотивируется его собственным «мужицким» происхождением; во втором — оно получает объективную и потому неизмеримо более глубокую мотивировку в реальных противоречиях жизни, из которых герой ищет выхода. Именно это обстоятельство сообщает образу Левина, при всей его индивидуальной нетипичности, социально-историческую конкретность и критическое содержание. Через сознание Левина преломляется широкий круг важнейших вопросов пореформенной жизни.

Характеризуя русскую пореформенную экономику, Ф. Энгельс в 1875 году писал: «Все сельскохозяйственное производство — наиболее важное в России — приведено в полный беспорядок выкупом 1861 года; крупному землевладению не хватает рабочей силы, крестьянам не хватает земли, они придавлены налогами, обобранны ростовщиками; сельскохозяйственная продукция из года в год сокращается».⁵⁶ «Беспорядок» пореформенной экономики и составляет основной предмет размышлений Левина-помещика и находит очень точное отображение в его хозяйственной деятельности, его беседах с другими помещиками. Устами старого помещика, с которым Левин сталкивался у Свяжского, выражена точка зрения наиболее консервативной части пореформенного дворянства, по мнению которой реформа 1861 года лишила землевладельцев власти над «мужиком», а «мужик есть свинья, и любит свинство, и чтобы вывести его из свинства, нужна власть, а ее нет», «отчего и спустился весь уровень хозяйства» (18, 350, 352). В словах Свяжского выражена точка зрения либерального дворянства. От настойчивых вопросов Левина Свяжский отделяется ссылками на низкий уровень «материального и нравственного развития» народа и необходимость «образовать» его на европейский манер (18, 355). Этими скупой, но метко обрисованными взглядами крепостника и либерала очень точно характеризуется отношение разных прослоек пореформенного дворянства к кризису сельского хозяйства. Близость к природе, постоянное общение с народом придают несомненную поэтическую прелесть изображению деревенской жизни и помещицкой деятельности Левина. То и другое в начале романа притивостит с положительным знаком критическому изображению чиновно-светского мира Карениных, Вронского, Облонских и др. Однако по ходу действия критическая оценка распространяется и на помещицкую жизнь и деятельность Левина, постепенно теряющих для самого героя свой смысл.

В отличие от всех других изображенных в романе представителей столичного, московского и провинциального дворянства Левин понимает, что все прежние, веками складывавшиеся материальные условия общественной жизни и дворянского благополучия уже «переворотились» и что на смену им идет что-то новое, непонятное и неодолимое. Левин убежден, что вопрос о том, как «уложатся» новые условия, «есть только один важный вопрос в России» (18, 346).

Историческая емкость этих мыслей получила, как известно, высокую оценку Ленина: «Устами К. Левина в „Анне Карениной“ Л. Толстой чрезвычайно ярко выразил, в чем состоял перевал русской истории за эти полвека... „У нас теперь все это переворотилось и только уклады-

⁵⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 18, стр. 548.

ается», — трудно себе представить более меткую характеристику периода 1861—1905 годов». ⁵⁷

Известно, что в образе Левина Толстой отразил путь собственного духовного развития. Но тем не менее Левин это не портрет Толстого, а художественный, глубоко типический образ. От начала до конца типична для своего времени хозяйственная практика Левина, ее трудности и неудачи, отражающие характернейшие черты и противоречия пореформенной экономики. Чтобы убедиться в этом, достаточно напомнить сказанное Лениным о тех трудностях, которые стояли в пореформенные годы на пути перехода старой крепостнической экономики на новые капиталистические рельсы. В «Речи на I съезде советов народного хозяйства» Ленин говорил, что смена крепостнической эксплуатации капиталистической «стоила годов, если не десятилетий, усилий, стоила годов, если не десятилетий, переходного времени, когда старые помещики-крепостники совершенно искренне считали, что все гибнет, что хозяйничать без крепостного права нельзя, когда новый хозяин-капиталист на каждом шагу встречал практические трудности и махал рукой на свое хозяйство, когда материальный знаменатель, одним из вещественных доказательств трудности этого перехода было то, что Россия тогда выписывала заграничные машины, чтобы работать на них, на самых лучших машинах, и оказывалось, что нет ни людей, умеющих обращаться с ними, ни руководителей. И во всех концах России наблюдалось, что лучшие машины валялись без использования, настолько трудно было перейти от старой крепостной дисциплины к новой буржуазно-капиталистической дисциплине». ⁵⁸

Непочиненная вовремя молотилка, поломанная «на первых рядах севорошилка», плуги, «оказавшиеся негодующимися», «потому что работнику не приходило в голову опустить поднятый резец», окормленные породистые телки, скошенные на сено семянные десятины клевера, отравленные лошадыми хлеба — вот что сводит на нет все усилия Левина рационализировать, т. е. перевести на новые, капиталистические условия, свое хозяйство. Но как раз напряженная и длительная борьба Левина с «этою какою-то стихийною силою», под воздействием которой его «хозяйство шло ни в чью и совершенно напрасно портились прекрасные орудия, прекрасная скотина и земля» (18, 339), и открывает в конце концов Левину глаза на «фатальную» противоположность его помещичьих интересов «самым справедливым интересам» работающих на него крестьян (18, 340). «Он ясно видел теперь, что то хозяйство, которое он вел, была только жестокая и упорная борьба между им и работниками... Главное же — не только совершенно даром пропадала направленная на это дело энергия, но он не мог не чувствовать теперь, когда смысл его хозяйства обнажился для него, что цель его энергии была самая недостойная» (18, 339).

«Фатальная», т. е. непримиримая, противоположность интересов помещика и крестьянина в буржуазном развитии — это и было именно то, что составляло основное классовое противоречие русской общественной жизни пореформенных лет. Оно же составляет и объективное содержание нравственно-философских исканий Левина, а вместе с тем и объективное содержание нравственно-философской проблематики романа в целом.

В том, что объективно было социально-историческим противоречием пореформенных отношений, как Левин, так и Толстой видят нравственно-психологическое противоречие собственной жизни. Но важно, что понимание «справедливости» крестьянских интересов и «недостойности» помещичьих сливается у Левина еще и с наблюдением другого рода противоречия, порожденного пореформенным развитием внутри крестьянства.

⁵⁷ В. И. Ленин, Сочинения, т. 17, стр. 29.

⁵⁸ Там же, т. 27, стр. 378—379.

Огорченный своими хозяйственными неудачами, Левин с завистью взирает на крепкое, преуспевающее хозяйство «дворника», зажиточного мужика, у которого он останавливается по дороге к Свияжскому. Объективно это хозяйство и является тем хозяйством, к которому были устремлены экономические интересы пореформенного крестьянства. Однако известно, что лишь незначительная его часть выбивалась в самостоятельных хозяев капиталистического типа, в то время как основная масса крестьян нищала и разорялась под двойным гнетом помещиц, полукрепостнической, и капиталистической эксплуатации. В конечном счете стихийный крестьянский протест против помещиц и кулацкой эксплуатации и находит свое выражение в той истине, которую обретает Левин в «мужицкой вере» работника Федора, убежденного, что жить надо не для «нужды», а для «души», «по правде, по божью». Ведь понять и воспринять эту истину заставляет Левина не что иное, как презрительное суждение того же Федора о кулаке Митюхе, арендаторе Левина, который «только брюхо набивает» и ради того дерет «шкуру с человека», «христианина не пожалеет» (19, 376).

Так нравственно-философская проблематика романа непосредственно сливается с его социальной, конкретно-исторической проблематикой.

Слова Федора открывают Левину глаза на истинный смысл человеческой жизни, который состоит не «в борьбе за существование», а в том, чтобы «любить ближнего и не душить его» (19, 379).

Отрицаемый нравственным чувством Левина «закон, требующий того, чтобы душить всех, мешающих удовлетворению моих желаний» (19, 379), — это закон буржуазного общества и в то же время нравственная норма поведения общественного круга, к которому принадлежат и Левин и Анна.

4

Буржуазная, эксплуататорская сущность пореформенного строя непосредственно охарактеризована в романе словами брата Левина, «нигилиста» Николая: «Ты знаешь, что капитал давит работника, — работники у нас, мужики, несут всю тягость труда и поставлены так, что, сколько бы они ни трудились, они не могут выйти из своего скотского положения. Все барыши заработной платы, на которые они могли бы улучшить свое положение, доставить себе досуг и вследствие этого образование, все излишки платы — отнимаются у них капиталистами. И так сложилось общество, что чем больше они будут работать, тем больше будут наживаться купцы, землевладельцы, а они будут рабочие скоты всегда. И этот порядок нужно изменить» (18, 94). Так, наряду с либеральной и крепостнической оценкой пореформенных отношений в романе находит свое отражение и противоположная ей, демократическая точка зрения. Левин постепенно приближается к ней, но до конца принять не может. Приближается в том смысле, что, разочаровавшись в своей утопической программе содружества миллионов крестьянских «рук» с миллионами помещицких «десятин», т. е. в программе содружества труда и капитала, которую он пытался осуществить в рамках своего помещицкого хозяйства, осознает справедливость слов Николая: «...ты не просто эксплуатируешь мужиков, а с идеею» (18, 370).

Однако трезвая демократическая точка зрения Николая на положение самого «мужика» в той же мере чужда Левину, как и пренебрежительное отношение к пореформенному крестьянину крепостника-помещика и либерала Свияжского.

Через весь роман красной нитью проходит поэтизация крестьянского труда. Поэтизируя, в частности, этот труд в изумительных по лиризму и

знанию дела сценах косьбы Калинова луга и уборки сена в имении сестры Левина, Толстой вовсе не хотел убедить читателя в благополучии материального положения пореформенного крестьянина. Его задача была в том, чтобы через переживания и самочувствие Левина, через его восприятие поэзии крестьянского труда убедить читателя в нравственном неблагополучии «телесной праздности» и индивидуалистической ограниченности жизни дворянско-помещичьих верхов.

Участие в тяжелом физическом, но дружном и потому радостном труде во время косьбы Калинова луга дает Левину ощущение полноты счастья жизни. Иное переживает Левин, защищая от посягательств крестьян интересы своей сестры во время уборки сена в ее имении. «Разудалая» песня баб, кончивших работу, надвигается на лежащего на копне Левина как «туча с громом веселья», рождает в нем чувство «тоски за свое одиночество, за свою телесную праздность, за свою враждебность к этому миру» (18, 290). Здесь проблема взаимоотношений помещика и крестьян перерастает уже в философскую проблему соотношения общего и частного, целого и единичного. Общее и целое выступают как философский эквивалент трудовой жизни крестьян, частное и единичное — как эквивалент обособленной от народа, «фатальной» противоположной его «самым справедливым интересам», жизни помещика. Слияние с общим, народным дает человеку счастье. Обособленное от народа, своекорыстное существование обрекает человека на духовное одиночество и делает его несчастным. Таков примерно круг нравственно-философских вопросов, который стоит за всем пережитым Левиным в течение ночи, проведенной на копне, за его готовностью «переменить ту столь тягостную, праздную, искусственную и личную жизнь, которую он жил, на эту трудовую, чистую, общую, прелестную жизнь», т. е. крестьянскую (18, 290—294).

Но тут же весь этот сложный нравственно-философский комплекс вступает в еще более сложное «сцепление» с семейной и любовной темой романа. Возвращаясь на рассвете домой осчастливленный только что принятым решением, Левин видит Кити, промелькнувшую в окне кареты. «И все, то, что волновало Левина в эту бессонную ночь, все те решения, которые были взяты им, все вдруг исчезло. Он с отвращением вспомнил свои мечты женитьбы на крестьянке. Там только, в этой быстро удалявшейся и переехавшей на другую сторону дороги карете, там только была возможность разрешения столь мучительно тяготившей его последнее время загадки его жизни... Лай собак показал, что карета проехала в деревню, — и остались вокруг пустые поля, деревня впереди и он сам, одинокий и чужой всему, одиноко идущий по заброшенной большой дороге» (18, 292—293). Обращает на себя внимание внезапное переключение лирической интонации повествования в трагический план. Казавшееся Левину до того уже столь близким счастье слияния с общей, трудовой жизнью крестьян развеялось, как дым, после встречи с Кити. «Нет, — сказал он себе, — как ни хороша эта жизнь, простая и трудовая, я не могу вернуться к ней. Я люблю ее» (18, 293). И эта любовь возвращает Левина к его прежней, «тягостной и личной жизни», почему он и почувствовал себя «одиноким и чужим всему».

Счастливым брак Левина и Кити является антитезой обоим несчастным бракам Анны. Но это не абсолютная, а только относительная антитеза. Относительная в том смысле, что даже и такой благополучный брак, как брак Левина с Кити, не дает человеку подлинного блага и не может составить истинный смысл человеческой жизни. Поэтому «счастливым» семьянин, здоровый человек, Левин был несколько раз так близок к самоубийству, что спрятал шнурок, чтобы не повеситься на нем, и боялся ходить с ружьем, чтобы не застрелиться» (19, 371).

По мысли Толстого, брак — это очень серьезное, но все же личное дело человека. А Левин ищет такого смысла жизни, который преодолевал бы индивидуальную ограниченность его жизни, объединил бы ее со всем живущим, слил с общим и целым и тем самым не уничтожался бы неизбежной для человека перспективой смерти. Вопрос этот, поставленный в психологическом плане перед Левиным его разочарованием в хозяйстве, перерос в философский вопрос под впечатлением смерти брата Николая: «С той минуты, как при виде любимого умирающего брата Левин в первый раз взглянул на вопросы жизни и смерти... он ужаснулся не столько смерти, сколько жизни без малейшего знания о том, откуда, для чего, зачем и что она такое» (19, 367). Речь идет не о жизни вообще, а именно о человеческой жизни, и прежде всего о личной жизни самого Левина. И если Левин после ночи, проведенной на копне, чувствовал себя уже на пороге обретения истинного смысла жизни, то «женитьба, новые радости и обязанности, узнанные им, совершенно заглушили эти мысли» (19, 368). И только после родов жены они снова и с новой силой нахлынули на него.

Таким образом, в духовном развитии Левина его брак с Кити оказывается не движением вперед, а шагом назад, временным отступлением от поисков истины. Это крайне существенно, так как уточняет ту иерархию нравственных ценностей, которой руководствовался Толстой в изображении явлений пореформенной жизни, и то место, которое занимают в этой иерархии любовь, семья, брак.

Все явления социально-психологического порядка оцениваются в романе с точки зрения того, ведут ли они к единению людей или становятся между ними, выражают ли они обоюдные, т. е. истинные, или частные, т. е. ложные, интересы. С этой точки зрения брак Левина и Кити, Степана Аркадьевича и Долли, первый брак Анны и ее связь с Бронским, семья молодого крестьянина Ивана Парменова получают соответствующую оценку. Самой совершенной из всех обрисована семья Ивана Парменова, любясь которой Левин и принимает решение жениться на крестьянке. Общность насущных трудовых интересов — вот что лежит в основе этой семьи и превалирует над физическими отношениями супругов, на которые Иван, любящий свою жену «стыдливой и заботливой любовью», долго не мог решиться. В основе совместной жизни Анны и Вронского лежит как раз обратное, то, что названо в первой редакции романа «животными отношениями», что заставляет Анну с горечью признать, что она не хочет и не может быть ничем, кроме любовницы Вронского, «страстно любящей одни его ласки» (19, 343). Брак Анны с Карениным тоже порочен, потому что между супругами нет решительно никакой духовной близости. Это люди во всем чуждые друг другу, и, следовательно, их совместное существование ложно и искусственно, несмотря на то, что Каренин по-своему любит Анну.

Но Каренин и Анна связаны не только узами брака, но общим ребенком, и, разрушая эту семью во имя своего личного чувства и счастья, Анна оказывается не только в еще более ложном, но и в нестерпимо унижительном для нее положении. Самоотверженная любовь Долли к детям, напротив того, помогает ей стать выше оскорбления, нанесенного мужем, сохранить семью и обрести в этом нравственное спокойствие и удовлетворение. Это не значит, что Толстой ставит Долли как человека и женщину выше Анны. Это значит, что обманутая любимым человеком, но «верная» ему жена оказывается неизмеримо более счастливой, чем «неверная» жена, оставившая нелюбимого мужа и соединившая свою жизнь с любимым человеком.

Любовь Левина — это гармоничная и тем самым «чистая» любовь. Она не только скреплена узами брака, но находит свое нравственное оправда-

ние в общности семейных интересов и родительских обязанностей, во имя чего каждый из супругов готов пожертвовать и жертвует своими личными эгоистическими интересами. Но, как об этом уже говорилось выше, семейное счастье Левина остается его личным и в силу этого эгоистическим счастьем и как таковое не приносит ему полного нравственного удовлетворения, которое дает человеку только духовное единение с общим и целым.

Таким образом, даже самые благополучные, гармоничные супружеские отношения не составляют неаивысшего блага и конечного смысла человеческой жизни. И они превращаются в величайшее ее зло, когда людей не соединяет ничего, кроме физического влечения, как бы сильно и глубоко оно ни было.

5

В противоположность традиционному сюжету любовно-семейного романа, как русского, так и западноевропейского, согласно которому движущей пружиной любовной драмы выступает столкновение чувства с теми или другими внешними препятствиями, драма Анны и Вронского в конечном счете обуславливается природой их взаимного чувства и внутренними закономерностями его развития. Это не значит, что она лишена социального содержания. Но социальное выступает здесь не в своей обнаженной, а опосредствованной, нравственной форме. Это не значит также, что любовь Анны и Вронского не встречает никаких внешних препятствий. Безусловно встречает, и весьма серьезные. Но они не решают, а только отягощают и без того тяжелую судьбу Анны. Ведь даже такое важнейшее препятствие, как брак Анны с Карениным, оказывается фактически снятым, поскольку Анна не только сближается с Вронским, но и соединяет с ним свою судьбу, оставив и мужа и сына.

История отношений Анны и Вронского отчетливо делится на две стадии, граница между которыми и отделяет первый том романа от второго. В первом томе отношения развиваются в направлении все большего приближения к тому, что составляет для Анны и Вронского главный и общий смысл их жизни, т. е. к полному обладанию друг другом. Несмотря на все препятствия, это желание полностью осуществляется после того, как Анна и Вронский соединяют свои жизни и уезжают за границу.

Совместная жизнь Анны и Вронского в Италии, описание которой дано уже во втором томе, — это та вершина их отношений, к которой они до того и стремились. Но именно здесь и начинается нисходящее движение, что и имеет в виду Анна, с горечью думая о Вронском: «Мы жизнью расходимся с ним». Не являющийся уже к концу первого тома внешним препятствием, брак Анны с Карениным остается на всем протяжении повествования непреодолимым нравственным препятствием на пути к ее счастью. Подчеркивая именно эту сторону дела, Толстой последовательно проводит Анну после ее сближения с Вронским через все фактически возможные в сложившихся обстоятельствах ситуации, но ни одна из них не разрешает положения в силу его внутренней, нравственной безысходности. Причем каждая из этих ситуаций, при всей их тяжести для Анны, а тем самым и для Вронского, является осуществлением ближайших желаний Анны и Вронского, устраняет то ближайшее препятствие, которое в данный момент, как им кажется, стоит на пути к их общему счастью. И так до тех пор, пока общее желание не удовлетворяется полностью, т. е. до того момента, когда Анна открыто разрывает с мужем и соединяет до конца свою жизнь с Вронским.

Действие романа переносится в Италию, для того чтобы поставить героев в условия, где уже ничто, казалось бы, не может помешать их вза-

имному счастью. Изображение жизни героев в Италии — это так сказать психологический эксперимент, позволяющий проследить исследуемое явление в условиях полной его изоляции от воздействия внешней среды. Анна и Вронский безраздельно принадлежат друг другу, избавлены от любопытных и недоброежелательных глаз, от столь тяготившей их раньше необходимости лгать и обманывать, скрывать свои отношения. Ничто, казалось бы, не может теперь помешать им наслаждаться жизнью и любовью. На самом деле все обстоит совсем не так. Если Анна «в этот первый период своего освобождения и быстрого выздоровления чувствовала себя непростительно счастливою и полною радости жизни» (19, 30), то Вронский, «несмотря на полное осуществление того, что он желал так долго, не был вполне счастлив». В этом «несмотря» все дело. Вронский «скоро почувствовал, что осуществление его желания доставило ему только песчинку из той горы счастья, которой он ожидал. Это осуществление показало ему ту вечную ошибку, которую делают люди, представляя себе счастье осуществлением желания» (19, 32). В форме попутного авторского комментария к душевному состоянию героя здесь выражена одна из тех мыслей, на которых «стоит» роман и которой подчинено сюжетное развитие отношений Анны и Вронского. Осуществление всякого эгоистического желания ведет к уничтожению самого желания и тем самым не обогащает, а опустошает душу человека, что и происходит с Вронским в Италии. Испытав, как и Анна, в первое время совместной жизни «прелесть» «свободы любви», он «скоро почувствовал, что в душе его поднялись желания желаний, тоска». «И как голодное животное хватается всякий попадающийся предмет, надеясь найти в нем пищу, так и Вронский совершенно бессознательно хватался то за политику, то за новые книги, то за картины» (19, 32). Напомним слова, которыми Анна характеризует свои чувства к Вронскому в первую пору близости с ним: «Я — как голодный человек, которому дали есть» (18, 201). «Голодный человек» и «голодное животное» — здесь не случайное совпадение, а сознательное повторение эпитета, подчеркивающего физиологическую природу чувства, связывающего Анну с Вронским.

Основная тональность отношений Анны и Вронского в Италии — это скука. И все, в чем проходит их жизнь, — встречи с Голенищевым и беседы о его книге, знакомство с художником Михайловым, осмотр его картины, разговоры об искусстве, собственные «занятия» Вронского живописью, — все это является тщетными попытками героев спастись от разъедающей их пустоты, скуки жизни. Убийственная для Вронского характеристика его упражнений в живописи, как «баловства», «подражания подражанию», лишенного всякого жизненного содержания, полностью применима к самой жизни Анны и Вронского, через частное выражает ее общую суть. В этом смысл двух портретов Анны, написанных Вронским и художником Михайловым. Михайлов, как подлинный художник, умеющий за внешними физическими покровами явлений угадывать и раскрывать их подлинную духовную сущность, улавливает в Анне и передает на полотне «самое милое ее душевное выражение» (19, 45), в то время как Вронский видит в Анне и пытается передать только ее физическое обаяние. Но дело не только в характере отношения Вронского к Анне, но и в том, что духовное богатство Анны никак не реализуется в ее собственном отношении к Вронскому. Анна любит во Вронском то самое, что Вронский любит в ней. Вот почему действительное содержание картины Михайлова — олицетворение «плотской» и «другой, духовной» жизни остается недоступным пониманию Анны точно так же, как пониманию Вронского. Правда, Анна, в отличие от Вронского, все же чувствует, что «центр картины» в «выражении Христа», но не понимает, что оно означает.

Изображение жизни Анны и Вронского в Италии, взятое в целом, говорит о том, что между ними нет ничего, что наполняло бы их жизнь общими духовными интересами, что она держится только на том, что прямолинейно и несколько грубовато именуется в первой редакции «животными отношениями». И если Вронского томит скука, то счастье Анны омрачается ревностью. Беспричинная ревность Анны — плод той же себялюбивой сущности чувственной любви, которая после своего удовлетворения томит Вронского «желанием желаний».

Ревность Анны, вырастающая впоследствии в истерическое чувство, продиктована естественным в ее положении страхом потерять любовь Вронского — единственное, что осталось у нее в жизни. Но это страх за себя, за свою любовь, за свою судьбу, чувство насквозь эгоистическое и потому неспособное считаться с законными интересами любимого человека. Столь же естествен и не менее эгоистичен протест Вронского против оскорбительной для него, болезненной ревности Анны, лишаящей его права на элементарную свободу действий. Эгоистичен потому, что лишен снисходительности к ней и понимания всей тяжести ее душевного состояния. Каждый, любя другого, любит «для себя» и расходится с другим во всем, что выходит за пределы взаимного чувственного влечения. В этом и проявляется себялюбивая сущность «неплатонической» любви, духовно разъединяющей физически близких людей. Именно этот процесс «расхождения жизнью» Анны и Вронского и прослеживается во втором томе. Внешне в их положении уже ничего не меняется. В Петербурге, в Воздвиженском, в Москве отношения равно свободны от всяких внешних препон и одинаково скованы, отравлены этой свободой. Движение сюжета идет по линии перерождения чувства, связывающего Анну и Вронского, постепенного перерождения взаимной и страстной любви во взаимное озлобление, вражду, ненависть.

Оскорбление, нанесенное Анне в театре, унижительность условий, в которых происходит ее свидание с сыном, нежелание Бетси Тверской принять Анну у себя, несогласие Каренина на развод — все это говорит о лицемерии «света», возмущает и больно ранит Анну, но не может рассматриваться в качестве причины ее трагической судьбы. Сама реакция Анны на оскорбительность условий ее жизни в Петербурге характеризует трагизм ее самоощущения, порою выливающийся в истерическое желание выставить себя «к позорному столбу». Именно в этом плане, а отнюдь не в качестве гордого вызова свету, обрисовано появление Анны в театре, где ее «блистательная красота» кажется «оскорбительной» даже Вронскому (19, 118—119). И что изменилось бы, если бы Каренин дал Анне развод и возвратил сына, а двери петербургских гостиных снова бы распахнулись перед ней? Этот вопрос задает себе Анна и отвечает на него со всей ясностью того «пронзительного света», в котором она видит перед смертью всю свою жизнь: «Ну, пусть я придумаю себе то, чего я хочу, чтобы быть счастливой. Ну? Я получаю развод, Алексей Александрович отдает мне Сережу, и я выхожу замуж за Вронского... Что же, Кити перестанет так смотреть на меня, как она смотрела нынче? Нет. А Сережа перестанет спрашивать или думать о моих двух мужьях? А между мною и Вронским какое же я придумаю новое чувство? Возможно ли какое-нибудь не счастье уже, а только не мученье? Нет и нет!» (19, 343—344).

Не характер сам по себе и не его развитие, а перерождение характера составляет психологическую тему образа Анны. В этом его принципиальное отличие от психологического содержания и художественной структуры всех классических женских образов, созданных русскими и западноевропейскими романистами, предшественниками и современниками Толстого. Каждая из созданных ими героинь, пережив в той или иной

форме любовную драму, остается в определяющих чертах своего характера неизменной. Больше того, именно в любовном конфликте и через него выявляются до конца характеры госпожи Реналь и маркизы де Мольт, Евгении Гранде, Эммы Бовари, Эмилии Седли и Бекки Шарп, Татьяны Лариной, Натальи Ласунской, Лизы Калитиной, Веры Павловны и даже Наташи Ростовской и Марьи Болконской. Как бы ни складывались их судьбы, в каком бы направлении ни развивались их характеры, психологическая основа характера во всех случаях остается неизменной на всем протяжении повествования.

Образ Анны Карениной был задуман Толстым как образ женщины, «потерявшей себя». Но прежде чем терять, надо иметь, что терять. Соответственно этому, Толстой рисует Анну от природы физически и духовно прекрасной женщиной, постепенно и неуклонно «теряющей себя» под воздействием поработившей ее страсти. Именно действие этой страсти, а не характер как таковой составляет основной предмет психологического анализа в образе Анны.

Подавляющее большинство исследователей видит в любви Анны к Вронскому большое и смелое человеческое чувство, увлекающее ее в трагический конфликт с «бесчеловечным» обществом. Представление это не во всем справедливо. Общество не осуждает любовь Анны к Вронскому и их связь, а в лице Бетси Тверской, матери Вронского, Стивы Облонского даже покровительствует и сочувствует ей. Вронский «знал очень хорошо, что глазах Бетси и всех светских людей он не рисковал быть смешным... в глазах этих лиц роль несчастного любовника девушки и вообще свободной женщины может быть смешна (такова «роль» Левина, получившего отказ Кити, — *Ред.*); но роль человека, приставшего к замужней женщине и во что бы то ни стало положившего свою жизнь на то, чтобы вовлечь ее в прелюбодеяние, что роль эта имеет что-то красное, величественное и никогда не может быть смешна...» (18, 136). Таково отношение света к тому, что связывает Анну и Вронского, и обратное суждение о том же самом автором, недвусмысленно выраженное словом «прелюбодеяние».

«Прелюбодеяние» и то, что к нему ведет, ни в какой мере не нарушают нормы светского поведения, а отвечают ей. Помимо только что приведенных строк, об этом свидетельствуют любовные похождения родного брата Анны, любимца общества Стивы Облонского, любовная связь Бетси Тверской с Тушкевичем, образы ее приятельниц Лизы Меркаловой и Сафо Штольц — замужних женщин, имеющих одновременно по два поклонника, одобрение матерью Вронского самого факта любовной связи сына с замужней женщиной.

Нарушает нормы светского поведения не самый факт любви и связи Анны и Вронского, а сила охватившей их страсти и откровенность отношений. То и другое выходит за рамки условного и лицемерного светского «приличия», что и шокирует свет, заставляет отворачиваться от Анны тех, кто «в тысячу раз хуже», чем она. Это говорит о развращенности и лицемерии света, но ни в какой мере не возвышает в глазах автора самый факт «прелюбодеяния», в которое увлекает Анну страсть в Вронскому. Другое дело, что сила этой страсти, полнота, с которой Анна отдалась ей, цена, которой она была оплачена, безусловно возвышают Анну над ее окружением, неспособным ни на какие глубокие и яркие чувства и переживания. Но сила чувства, положительно характеризующая личность Анны, еще ничего не говорит о природе самого чувства. Его характеризует другое — непримиримое противоречие, в которое вступает с ним нравственное самосознание Анны, и то тяжелое, лживое и недоброе, что любовь к Вронскому привносит в ее до того чистую и ясную душу. «Дух зла и обмана», что-то «жестокое», «бесовское», проступающее сквозь «прелесть» Анны

на балу в Москве, «непроницаемая броня лжи», на которую наталкивается Каренин, пытаясь вызвать Анну на откровенность, «яркий блеск» ее лица после свидания с Вронским, напоминающий «страшный блеск пожара среди темной ночи», — все это рисует страсть Анны как роковое наваждение, а не как светлое и возвышенное чувство.⁵⁹ Роковое потому, что обнаруживает страшную власть над человеком его физической природы, заставляющей его поступать наперекор его нравственным принципам и представлениям.

Чистота, непосредственность, активность нравственного чувства Анны — это главное, что возвышает ее над обществом, где нравственный цинизм служит опять же нормой поведения. И нормальный, обыденный в глазах света факт «прелюбодеяния» сурово осуждается нравственным чувством самой Анны, что и является одной из основных причин ее душевных терзаний, неоправданных с точки зрения дворянского света. «Видите ли, — говорит Анне Бетси Тверская, — на одну и ту же вещь можно смотреть трагически и сделать из нее мученье, и смотреть просто и даже весело. Может быть, вы склонны смотреть на вещи слишком трагически» (18, 315). Связь Анны с Вронским в нравственном отношении «ужасна» для самой Анны. Толстой неустанно подчеркивает это устойчивыми, проходящими через весь роман эпитетами, характеризующими нравственное состояние Анны после того, как она стала любовницей Вронского: «мучительная краска стыда», «когда-то гордая, а теперь постыдная голова», счастье, оплаченное «страшною ценою стыда», «позорная связь», «позорное положение женщины, бросившей мужа и сына и соединившейся с любовником», «преступная жена» и т. д. В том же ключе, и, пожалуй, с наибольшей силой дана и сцена сближения Анны с Вронским, возмущившая М. Н. Каткова, издателя «Русского вестника», где печатался роман, своим «реализмом», сцена, на которой, по словам Толстого, «стоит весь роман» (62, 139). «Неудержимая радость и оживление» сияют на лице Анны только в самый первый, начальный период зарождения чувства к Вронскому. Далее ее душевное состояние характеризуется последовательно уже совершенно другими признаками: «подозрительностью», «озлоблением», «отчаянием», «ревностью», «непроницаемостью», «мрачной, тяжелой любовью», «злым духом борьбы» и, наконец, «ненавистью» к любимому человеку, ко всем и ко всему. В чем же смысл этого, так точно и тщательно обрисованного превращения любви в ее противоположность — ненависть? В том, что та любовь, которая связывает Анну и Вронского, эгоистична, она не соединяет людей, а разъединяет их и потому является нравственным злом, а обещаемое ею благо — обманом. Любовь Анны и Вронского выявляет крупным планом и в трагическом аспекте стихию «себялюбия», отличающую жизнь и психологию их социальной среды. То, что у Анны, в силу глубины ее натуры, принимает форму роковой, трагической страсти, у Облонского составляет принцип жизни и поведения. И недаром попытка Анны оправдать перед Долли свое поведение на бале у Щербацких вызывает восклицание Долли: «О, как ты это похоже сказала на Стиву!». Эти слова говорят больше, чем думает сама Долли, и тем-то и оскорбляют Анну. «О нет, о нет! Я не Стива, — сказала она хмурясь. — Я оттого говорю тебе, что я ни на минуту даже не позволю себе сомневаться в себе, — сказала Анна. Но в ту минуту, когда она выговаривала эти слова, она чувствовала, что они несправедливы; она не только не сомневалась в себе, она чувствовала волнение при мысли о Вронском и уезжала скорее, чем хотела, только для того, чтобы больше не встречаться с ним» (18, 105). Конечно, Анна «не Стива». Но, говоря так, она находится уже во власти

⁵⁹ Близкую к нашему пониманию трактовку любви Анны находим в книге Н. К. Гудзия «Лев Толстой» (Гослитиздат, М., 1960, стр. 100).

тех самых устремлений человеческой природы, которые в неизмеримо более низменных и откровенных формах руководят любовными похождениями Облонского и нарушают благополучие его семьи.

Родство Анны с Облонским тем самым далеко не случайно. Оно мотивирует то общее, что есть в них при всей противоположности их нравственных обликов, а именно присущую обоим силу чувственного начала. Каковы бы ни были его различные психологические проявления, оно неизменно выступает в романе биологической субстанцией «себялюбия», жизни «для себя», которая и порождает ожесточенную «борьбу за существование», заставляет людей «душить» (выражение Левина) и «ненавидеть» (выражение Анны) друг друга.

В таком сложном психологическом аспекте осмыслен в романе антагонизм общественных отношений пореформенной жизни, современного писателю буржуазного строя жизни вообще и вынесен нравственный приговор «себялюбивой», т. е. антиобщественной, сущности жизни и сознания господствующих классов.

Если в образах Каренина, Вронского, Облонского и других «себялюбие» буржуазно-дворянского общества пореформенной России воплощается в самом психологическом типе, в социальном характере действующих лиц, то в образе Анны оно проявляется в форме роковой силы чувственной страсти, разрушающей личность. Отсюда трагизм образа Анны, становящейся жертвой не только своего конфликта с обществом, но и того, что есть в ней самой от этого общества и с чем не мирится ее собственное нравственное чувство.

При такой постановке вопроса самоубийство Анны приобретает огромный социальный смысл, символизируя не только «самоубийственное» действие чувственной страсти, но через это и «самоубийственную» же, противоестественную природу общественных отношений, строящихся на личном, эгоистическом интересе, на безудержном стремлении всех и каждого к своему личному, эгоистическому благу, — т. е. объективно отношений буржуазных, интенсивно развивающихся в пореформенные годы. В этом самом общем и глубоком смысле самоубийство Анны соотносено с мыслями о самоубийстве, преследующими Левина, с попыткой Вронского застрелиться и с тем его моральным состоянием, в котором он отправляется на войну.

6

В «Войне и мире» роль авторского комментария к философско-исторической концепции, воплощенной в художественных образах романа, выполняют авторские отступления и рассуждения. В «Анне Карениной» ничего подобного нет. Авторское отношение к изображаемому здесь максимально завуалировано. Тем не менее в заключении повествования об Анне такого рода комментарий дан, но не непосредственно от лица автора, а в форме итога, который перед смертью подводит Анна своей любви и жизни.

Предсмертный монолог Анны — это поистине чудо искусства, и не только по своей психологической проникновенности, но и по тому мастерству, с которым смятенное лихорадочное течение мыслей Анны, направляемое ассоциативными связями со случайными внешними впечатлениями (вывеска на парикмахерской, встречающая коляска, пьяный фабричный и т. д.), выражает сцепление авторских мыслей, воплощенных в художественных образах, и в обобщенной форме раскрывает сюжетную «механику» всего развития линии Анны и Вронского.

В первой части монолога (по дороге от Долли домой) мысли Анны сосредоточены на окружающем, которое она видит теперь в «пронзи-

тельном свете» своего отчаяния. Еще не осознанная ненависть к Вронскому служит психологической точкой отправления всех мыслей и умозаключений Анны. Впечатление от только что имевшего место свидания с Долли и Кити, встреча с «румяным господином» и с двумя мальчиками, остановившими мороженщика, — во всем этом и многом другом Анна видит только одно: «Всем нам хочется сладкого, вкусного. Нет конфет, то грязного мороженого. И Кити так же: не Вронский, то Левин. И она завидует мне. И ненавидит меня. И все мы ненавидим друг друга. Я Кити, Кити меня. Вот это правда. Тютькин coiffeur... Звонят к вечерне, и купец этот как аккуратнo крестится — точно боится выронить что-то. Зачем эти церкви, этот звон и эта ложь? Только для того, чтобы скрыть, что все мы ненавидим друг друга, как эти извозчики, которые так злобно бранятся. Яшвин говорит: он хочет меня оставить без рубашки, а я его. Вот это правда!» (19, 340—341). «Правда» эта далеко не во всем объективна, так как не может быть непосредственно отнесена ни к Кити, ни к мальчикам, покупающим мороженое. Но она выражает объективную сущность отношений Анны с Вронским, которую Анна оочнательно осознает только в ходе своих дальнейших размышлений (по дороге из дома на станцию). Отправная точка остается та же: «Да о чем я последнем так хорошо думала? ... Да, про то, что говорит Яшвин: борьба за существование и ненависть — одно, что связывает людей». Вид «полумертво-пьяного фабричного» (не случайная деталь! — *Ред.*) обращает мысли Анны с окружающего на себя. «... мы с графом Вронским также не нашли этого удовольствия (которое искал в вине фабричный, — *Ред.*), хотя и много ожидали от него». И Анна обратила теперь в первый раз тот яркий свет, при котором она видела все, на свои отношения с ним, о которых прежде она избегала думать. „Чего он искал во мне? Любви не столько, сколько удовольствия тщеславия“. Она вспомнила его слова, выражение лица его, напоминающее покорную лягавую собаку, в первое время их связи. И все теперь подтверждало это. „Да, в нем было торжество тщеславного успеха. Разумеется, была и любовь, но большая доля была гордость успеха. Он хвастался мной. Теперь это прошло. Гордиться нечем. Не гордиться, а стыдиться. Он взял от меня все, что мог, и теперь я не нужна ему... Он любит меня — но как? The zest is gone⁶⁰ ... Да, того вкуса уже нет для него во мне. Если я уеду от него, он в глубине души будет рад“» (19, 342—343). Выражение «вкус притуился», «вкуса нет» — непосредственно соотносится со словами: «всем нам хочется вкусного, сладкого». «Грязное мороженое» — вот чем представляется теперь Анне то, что составляло для нее единственный смысл жизни.

Последующий ход мыслей Анны раскрывает внутреннюю механику действия чувства, связывавшего ее с Вронским. «Моя любовь все делается страстнее и себялюбивее, а его все гаснет, гаснет, и вот отчего мы расходимся... И помочь этому нельзя. У меня все в нем одном, и я требую, чтобы он весь больше и больше отдавался мне. А он все больше и больше хочет уйти от меня. Мы именно шли навстречу до связи, а потом неудержимо расходимся в разные стороны. И изменить этого нельзя. А затем Анне внезапно проясняется главное — сущность ее собственных чувств к Вронскому: «Он говорит мне, что я бессмысленно ревнива... но это неправда. Я не ревнива, а я недовольна. Но... — она открыла рот и переместилась в коляске от волнения, возбужденного в ней пришедшею ей вдруг мыслью. — Если бы я могла быть чем-нибудь, кроме любовницы, страстно любящей одни его ласки; но я не могу и не хочу быть ничем другим. И я этим желанием возбуждаю в нем отвращение, а он

⁶⁰ Вкус притуился (*англ.*).

во мне злобу, и это не может быть иначе. . . Мы жизнью расходимся, и я делаю его несчастье, он мое, и переделать ни его, ни меня нельзя. Все попытки были сдланы, винт свинтился». «Свинтился» потому, что разошлись эгоистические желания Анны и Вронского, и потому, что стать выше этих желаний Анна неспособна в той же мере, что и Вронский. Осознав это, Анна и приходит к выводу, что «все мы. . . брошены на свет затем только, чтобы ненавидеть друг друга и потому мучать себя и других» (19, 343—344). Именно в этой связи всплывает у Анны и воспоминание о сыне: «„. . . Сережа? — вспомнила она. — Я тоже думала, что любила его, и умилялась пад своею нежностью. А жила же я без него, променяла же его на другую любовь и не жаловалась на этот промен, пока удовлетворялась той любовью“. И она с отвращением вспомнила про то, что называла той любовью» (19, 344).

Открывшиеся только теперь сознанию Анны обман и зло любовной связи с Вронским, составлявшей единственный смысл ее жизни, рождают в ней ощущение, что в жизни вообще «все неправда, всё ложь, всё обман, всё зло!» (19, 347). Примечательно, что эта предсмертная мысль Анны почти дословно повторяет обобщающую фразу Гоголя из концовки «Невского проспекта»: «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется».⁶¹ Слова Гоголя говорят об обмане, призрачности отнюдь не самой жизни, а уродливого социального, «петербургского» существования. С авторской точки зрения, смысл слов Анны примерно тот же. Они относятся Толстым не к жизни вообще, а только к тому смыслу, который ей придавала Анна и на котором строится эгоистическая, «себялюбивая», человеконенавистническая жизнь ее социального окружения, господствующих классов пореформенного общества вообще. В «Исповеди» Толстой писал: «Я понял, что мой вопрос о том, что есть моя жизнь, и ответ: зло, — был совершенно правилен. Неправильно было только то, что ответ, относящийся только ко мне, я отнес к жизни вообще: я спросил себя, что такое моя жизнь, и получил ответ: зло и бессмыслица. И точно, моя жизнь — жизнь потворства похоти — была бессмысленна и зла, и потому ответ „жизнь зла и бессмысленна“ — относится только к моей жизни, а не к жизни людской вообще» (23, 41). С тем же ограничением следует понимать и предсмертное суждение Анны. По существу, оно относится не к «жизни людской» вообще, а к жизни самой Анны и к своекорыстному существованию господствующих классов, от которого и отрекался Толстой, кляня свою собственную жизнь и называя ее «потворством похоти». Это выражение не следует понимать буквально. Им охватывается все, что руководит человеком в его «жизни для себя».

7

Полярные психологические аспекты «жизни для себя», в ее обыденных типических проявлениях, обрисованы в образах Каренина и Вронского. Они противопоставлены друг другу по контрасту, как различные формы одного и того же зла эгоистического сознания. Один живет только головой, другой — только телом. Но оба мертвы духом. Вронский настолько же чужд каких-либо духовных интересов, понимает только одно, физическое благо жизни, насколько Каренин глух ко всему живому, отгорожен от него бюрократическими бумагами, своей душевной сухостью и рассудочностью. Физическая привлекательность Вронского, его телесное здоровье, живость чувств и определенность желаний мотивируют влечение к нему Анны в той же мере, в какой ее неудовлетворенность браком с Карениным мотивируется душевной мертвенностью по-

⁶¹ Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. III, Изд. АН СССР, М.—Л., 1938, стр. 45.

следнего. Оба при этом люди принципа и потому субъективно в высшей степени порядочные и честные, уважаемые в своем кругу. Осуждение этих принципов, обнажение их нравственной несостоятельности, их объективного зла составляет действительное содержание образов Каренина и Вронского. Дело не в том, в какой мере каждый из них, как определенный психологический характер, является отрицательным или положительным, и не в субъективных устремлениях этого характера, а в порочности общепринятых нравственных норм их личного и общественного поведения. Правила, которыми Вронский руководствовался в жизни, выработаны не им самим, а являются общепринятыми представлениями того аристократического круга военной молодежи, к которому он принадлежит. И поскольку эти правила заменяют Вронскому отсутствующие у него нравственные чувства, он и оказывается объективно аморальным человеком, при всей своей субъективной «порядочности». «Правила эти несомненно определяли, — что нужно заплатить шулеру, а портному не нужно, — что лгать не надо мужчинам, но женщинам можно, — что обманывать нельзя никого, но мужа можно, — что нельзя прощать оскорблений, и можно оскорблять, и т. д. Все эти правила могли быть неразумны, нехороши, но они были несомненны, и, исполняя их, Вронский чувствовал, что он спокоен и может высоко носить голову» (18, 322).

В действительности же моральный кодекс Вронского не обеспечивает человеку ни душевного спокойствия, ни сохранения собственного достоинства. В той сложной жизненной ситуации, в которую ставит Вронского непредусмотренная светскими правилами и нарушающая светские приличия сила страсти к Анне, он чувствует себя человеком морально разоруженным и руководствуется только одним — силой своего эгоистического, в конечном счете телесного, желания. Это и есть та «духовная нагота», «стыд», который «давил» Анну после первого сближения с Вронским и «сообщался ему» (18, 158). Постоянная деталь внешнего портрета Вронского — «сплошные, белые крепкие зубы» — подчеркивает не только его телесное здоровье, но и физиологичность его натуры.

Судьба Вронского безусловно трагична. Гибель Анны убивает его морально, и, отправляясь добровольцем на войну, он ищет смерти. Это тоже своего рода самоубийство. Но образ Вронского не является трагическим образом, поскольку его характер лишен внутренних нравственных коллизий и во всем остается верен своему телесному началу. Характерно, что в самый трагический перипет своей жизни, появляясь в последний раз перед читателем на станции, по пути следования на войну, Вронский страдает от зубной боли. Таким образом, даже и здесь физическое превалирует в его образе над духовным, нравственное страдание облечено в форму страдания физического.

Значительно сложнее образ Каренина. Все его бюрократические представления о служебном долге, о супружеских обязанностях, о собственном достоинстве и порядочности, об общественном «приличии» и т. д. носят чисто формальный характер. Они никогда не касаются сути дела, а в конечном счете служат оправданием неосознанному стремлению уберечь свой покой, сохранить собственное благополучие среди тревожных и противоречивых жизни. Каренин — человек бюрократического мышления, и в этом его социальная типичность. Все, что Каренин делает из побуждений бюрократически понятого долга и формального «приличия», он, сам того не сознавая (и в этом суть), делает для себя, и терпит на этом пути такое же поражение, как Анна и Вронский.

Но от природы Каренин, в противоположность Вронскому, не лишен нравственного чувства. И как только оно пробивается сквозь его социальную, бюрократическую оболочку, Каренин вступает в конфликт с об-

ществом и его образ приобретает трагическое звучание. Это нужно Толстому не для того, чтобы оправдать пореформенную бюрократию, а для того, чтобы показать, что зло современного ему строя жизни состоит не в тех или других частных, индивидуальных отклонениях от его норм, а именно в его общепринятых нормах. Нравственное просветление Каренина у постели больной и, как ему кажется, умирающей Анны, суть которого в том, что он впервые в жизни освободился от коры эгоизма, взглянул на жизнь с альтруистической точки зрения и почувствовал ее истинное благо в «жизни для других» — для Анны, для ее счастья, для ее ребенка, как раз и есть отклонение от моральных и психологических норм светского общества и потому-то и встречает со стороны последнего явное и непреодолимое для Каренина сопротивление.

«Грубая сила» мнения светского общества в лице Бетси Тверской. Стивы Обловского и др., осуждая альтруизм Каренина, оправдывает злобу и отвращение Анны к обманутому и простившему ее мужу, парализуя тем самым все добрые чувства и намерения Каренина: «Он чувствовал себя бессильным; он знал вперед, что все против него и что его не допустят сделать то, что казалось ему теперь так естественно и хорошо, а заставят сделать то, что дурно, но им кажется должным» (18, 447). Обнажение объективного зла того, что субъективно представляется людям «должным», — именно в этом и состоит критический пафос романа «Анна Каренина» и руководящий принцип изображения и оценки отображенных в нем конкретных явлений пореформенной действительности.

8

Круг охваченных проблематикой романа явлений пореформенной жизни необыкновенно широк. Все слои общества, начиная с его высших петербургских сфер и кончая деревенскими отношениями, представлены в нем. Все многочисленные лица романа, как главные, так и эпизодические, действуют в конкретных, удивительно точно очерченных условиях своего социального бытия, в типических обстоятельствах пореформенной действительности.

В трагической судьбе Анны Карениной, в семейных отношениях Облонских, в великосветских нравах отражен процесс распада стародворянской семьи, общественной и нравственной деградации дворянства. Бюрократическая сущность государственного управления пореформенных лет выявляется не только психологическим обликом Каренина, но и его департаментскими интригами и служебными проектами. Разорение старой земельной аристократии и появление теснящих ее буржуазных дельцов разных мастей наглядно отражено во взаимоотношениях Облонского с купцом Рябниным и финансистом Болгаринным. Сцена губернских выборов обнажает комедию дворянского «самоуправления».

Образ Кознышева и споры с ним Левина говорят о бесплодности оторванности от жизни либеральной науки. Отношение Левина к земству и его типичному деятелю Свияжскому с исключительной верностью и конкретностью выявляет общественную сущность этого либерального института, «втиснутого», по выражению Ленина, «как пятое колесо в бюрократической повозке»⁶² пореформенного государственного управления. Носителем нового демократического сознания выступают в романе Николай Левин и его друзья. Несмотря на явно отрицательное отношение к общественной программе и деятельности «нигилистов», одной из распространенных форм которой была организация трудовых артелей, Толстой именно устами Николая Левина характеризует эксплуата-

⁶² В. И. Ленин, Сочинения, т. 5, стр. 58.

таторские устои социально-экономического строя пореформенной России, и в конце концов правда слов Николая доходит до сознания и сердца его брата Константина.

Все отображенные в романе типические характеры и обстоятельства пореформенной эпохи пропускаются, как всегда у Толстого, сквозь призму самых различных индивидуальных восприятий, из которых каждое очерчено как восприятие определенного социального и идеологического качества. Для примера достаточно вспомнить различные точки зрения на пути помещичьего хозяйства различных представителей дворянского общества — либерала Свияжского, безмянного помещика-крепостника, крупного землевладельца Вронского и самого Левина; или споры о реформе образования и о правах женщин на участие в общественной жизни, разгоревшиеся на обеде у Облонских; или отношение Кознышева, Левина и старика-пчельника к русско-турецкой войне и добровольческому движению. В результате многогранного отражения действительности в сознании действующих лиц достигается объемность, эпическая полнота изображения.

Но полнота еще не есть единство. Последнее определяется широтой и постоянством угла зрения автора, благодаря которым самые разнообразные и многочисленные явления действительной жизни обнаруживают свою взаимосвязь и эстетически взаимодействуют друг с другом. То и другое достигается соотносительностью всех образов романа с проблемой зла «жизни для себя» и блага «жизни для других». Все лица романа, во главе с Анной и Левиным, располагаются по степени своего приближения к тому или другому из этих двух полюсов нравственной жизни. Различными формами социального выражения зла, погубившего Анну, выступают развращенность и лицемерие светских отношений и морали, никчемность бюрократической и либеральной деятельности, цинизм буржуазного хищничества и стяжательства. Социальную стихию истинного нравственного блага представляет огромный мир общей, трудовой крестьянской жизни, правду которого постигает Левин и в какой-то мере, безотчетно и каждая по-своему, разделяют Долли и Кити, преданные интересам семьи.

Сложность рассмотренного выше идейного сцепления между нравственно-философской, психологической проблематикой и ее объективным социально-историческим содержанием потребовала особых средств выражения, расширяющих художественный образ до значения художественного символа.⁶³ Символическое значение имеют в романе мотив железной дороги, играющей роковую роль в жизни Анны, проходящий также через весь роман образ «бесконечного» неба, связанный с Левиным, содержание картины Михайлова и многое другое.

Железная дорога — это и место зарождения любви Анны, и место ее гибели, и реальная примета эпохи, ее новых, объективно буржуазных отношений, и в то же время символическое выражение «зла» индивидуалистических устремлений, погубивших Анну. Точно так же и небо, сияющее над Левиным в минуты его нравственного просветления, это не только реальное небо, но и символ вечного блага и красоты жизни, скрытой от людей ложным, эгоистическим пониманием ее смысла. Аналогичный символический подтекст имеет страшный сон, преследующий Анну и предвещающий ее гибель. Что касается картины Михайлова, то она символически соотносена непосредственно со всей проблематикой романа, с лежащей в ее основе антитезой зла «жизни для себя» и блага

⁶³ Подробнее об этом: Б. М. Эйхенбаум. Лев Толстой. Семидесятые годы. Изд. «Советский писатель», М., 1960, стр. 217—224. Следует, однако, отметить, что попытка автора объяснить символику романа Толстого влиянием лирики Фета и Тютчева, а также философией Шопенгауэра не представляется убедительной.

«жизни для других». Во всех случаях символ имеет психологическую мотивировку и потому ни в какой мере не противоречит реалистическому характеру образа, а только выявляет его многообразные смысловые связи с другими образами.

Обращение к символу диктовалось широтой философского синтеза, превышающего возможности психологического метода осмысления действительности, выработанного к тому времени реалистическим романом. Тем самым символический элемент в «Анне Карениной» явился выражением художественной тенденции, противоположной другой, натуралистической тенденции пореформенной романистики, наиболее ярко проявившейся в романах Боборыкина. Если последняя означала идейное разрушение перед лицом острых противоречий и новых, незнакомых явлений пореформенной жизни, то первая диктовалась остротой идеологической реакции на эти противоречия и явления, стремлением понять и осмыслить их с самой широкой философской точки зрения. Это не значит, что подобная точка зрения обеспечила всестороннее и непогрешимое решение всех вопросов русской пореформенной жизни, поставленных в романе. Она исключила конкретно-историческую оценку действительности, и в этом была ее слабость. Еще только «укладывающийся» тогда в России буржуазный строй, рисовавшийся сознанию писателя «в виде пугала»,⁶⁴ получил в романе преимущественно этическую оценку. Но в основу этой оценки положен критерий, отражающий реальные исторические тенденции эпохи, обнажающий зло ее буржуазно-индивидуалистических устремлений и антагонистических отношений. Вот почему роман «Анна Каренина», представлявшийся современникам ошибочным с точки зрения ближайших задач демократического развития — борьбы за права личности, за женскую эмансипацию, за формирование типа «новых людей», за революционное просвещение и воспитание народных масс, — явился тем не менее исторически верным и широким изображением пореформенной действительности и ее новых, еще только «укладывающихся», буржуазных отношений. В отрицательной оценке последних Толстой опирался еще не столько на крестьянский протест против пережитков крепостничества и капиталистической эксплуатации, хотя и это нашло свое художественное отражение в романе, сколько на положительные ценности этического сознания народа, отмеченные печатью патриархальной неподвижности и запечатленные в образах былинного эпоса и других памятников устного народного творчества. Тем самым именно народно-крестьянские массы, их трудовая жизнедеятельность и трудовое сознание выступают в романе положительным, общественно-нравственным фактором, противостоящим нравственной, а через это и социальной порочности человеконенавистнических отношений и индивидуалистических устремлений буржуазного общества.⁶⁵

Направленный против буржуазного, а косвенно и революционно-демократического, понимания прав и обязанностей личности, роман «Анна Каренина» во многом обнаруживает свою преемственность от «Евгения Онегина» Пушкина. Вслед за образом Татьяны образ Анны утверждает примат нравственного долга над эгоистическими устремлениями личности, а тем самым и примат общего над частным, поскольку нравственный долг, как бы он ни понимался, есть категория общего. Но Толстой идет в этом отношении значительно дальше Пушкина, выявляя в условиях своей эпохи социальную природу индивидуалистического

⁶⁴ В. И. Ленин, Сочинения, т. 17, стр. 30.

⁶⁵ Вопросу о значении крестьянской темы в проблематике романа посвящена статья Ф. И. Евнина «Мысль народная в „Анне Карениной“» («Известия АН СССР, Отделение литературы и языка», т. XII, вып. 1, 1954, стр. 66).

сознания и под этим углом зрения раскрывая драму буржуазной действительности. Из современников Толстого столь же глубоко, хотя и по-своему, понимал эту драму только один писатель — Достоевский. Но если Достоевский возлагал ответственность за зло индивидуалистического сознания на несовершенство самой человеческой природы и в силу этого считал человека обреченным на страдания, то Толстой рассматривал это зло как порождение ложного понимания жизни господствующими классами современного общества и противопоставлял его заблуждениям положительные ценности патриархально-крестьянского взгляда на вещи.

Соотнесение конкретных явлений пореформенной жизни с кардинальными вопросами человеческой нравственности наполнило роман Толстого, так же как и романы Достоевского, огромным и неумирающим общечеловеческим содержанием.



РОМАН В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ ИСТОЛКОВАНИИ САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

1

Предпочтение, отдаваемое писателем тому или иному жанру, в каждом отдельном случае бывает обусловлено целым рядом моментов субъективно-творческого порядка: идейно-эстетическими воззрениями, свойствами дарования, характером конкретных творческих замыслов, условиями работы и т. д. Но когда литература целого исторического этапа обнаруживает определенную жанровую тенденцию, то причины этого явления следует искать в общих условиях времени, накладывающих свою печать и на эволюцию литературных жанров.

В русской литературе XIX века, начиная с 60-х годов, заметна тенденция к средним и малым жанровым формам — к повести, рассказу, очерку. Прежде сформировавшиеся великие мастера русского романа — Тургенев, Гончаров, Достоевский, Толстой — продолжали и в это время обогащать литературу новыми достижениями в этом жанре. Вместе с тем, по мере движения к концу века, отход от монументальности обозначался все более отчетливо, захватывал все более широкий круг писателей, особенно из числа вновь входивших в литературу; он сказан даже в творчестве крупнейшего мастера монументальных форм Льва Толстого. Эта жанровая тенденция господствовала в творчестве Глеба Успенского, Гаршина, Короленко и нашла свое, так сказать, классическое выражение в творчестве Чехова. Не забывая всей сложности этого процесса, общих внутренних закономерностей литературного развития и причин индивидуально-творческого характера, все же нельзя не видеть здесь, поскольку речь идет именно о тенденции, решающей роли объективных жизненных условий.

Пореформенные десятилетия были эпохой ломки и замены отживших крепостнических отношений новыми, буржуазными. Жизнь изменяла свое содержание, и, верная ее тону, литература также не могла оставаться при прежнем содержании и прежних формах. А наряду и в связи с социально-экономической эволюцией в России нарастало оппозиционное и революционное движение, на очередь дня выступали новые общественные вопросы, и писатели, жившие кровными интересами родины, стремились найти более «быстрые», более «оперативные» формы художественного отклика на зов жизни. В поколении писателей «шестидесятников» и «семидесятников», сформировавшихся в атмосфере острой общественной борьбы, на первый план выдвинулся тип такого литературного деятеля, который совмещал в своем лице художника и публициста и для которого рассказ и очерк стали преобладающей жанровой формой творчества.

Жанр романа более прочно удерживался в творчестве тех писателей, которые обращались к исторической тематике или к явлениям семей-

ного быта и психологии господствующих классов общества. Но чем больше проникал остро злободневный, непосредственно общественно-политический материал в творчество того или иного писателя, чем больше входили в круг его изображения новые явления жизни, еще не имевшие за собой традиции художественного претворения, чем, наконец, теснее соприкасался писатель с явлениями жизни широких народных масс, тем большие изменения претерпевали установившиеся жанровые формы и тем заметнее был его отход от романа к рассказу.¹

Эта закономерность общей эволюции повествовательных жанров весьма своеобразно проявилась в литературной деятельности Салтыкова-Щедрина, произведения которого рельефно отразили в себе все характерные признаки своего времени.

Эстетические воззрения Салтыкова-Щедрина складывались, с одной стороны, под воздействием усвоенных им в молодости идей Белинского и вообще под влиянием тех широких философских, литературных и социальных исканий, которые были так знаменательны для эпохи 40-х годов, а с другой — в обстановке первого демократического подъема в России. Литературный сверстник Тургенева, Гончарова, Толстого, Достоевского, Щедрин был, как и они, писателем высокой эстетической культуры, и в то же время он с исключительной чуткостью воспринял революционные веяния 60-х годов, могучую идейную проповедь Чернышевского и Добролюбова, дав в своем творчестве органический синтез качеств проникновенного художника, превосходно постигавшего социальную психологию всех слоев общества, и темпераментного политического мыслителя-трибуна, всегда страстно отдававшегося борьбе, происходившей на общественной арене. Все это, между прочим, ярко сказалось и на жанровой структуре его творчества.

Жанровая природа произведений Салтыкова-Щедрина сложна, необычна, она живет в постоянном движении, смещении установившихся границ, характеризуется стремлением к подвижным, как сама изображенная сатириком жизнь, формам, не подчиняется никаким ранее признанным канонам. Если судить на основании только внешних формальных признаков, то можно сказать, что у Щедрина преобладает сатирический рассказ или очерк. Сам он говорил: «Я пишу неровно, отрывками».² Однако более углубленное изучение произведений сатирика убеждает в том, что его можно скорее назвать писателем больших жанровых форм, нежели малых.

У Щедрина мы всегда видим стремление к сложным идейно-художественным концепциям, к широкообъемлющим синтетическим замыслам. Его интересуют жизнь всего общества в целом, экономическая и политическая эволюция страны, проблемы социального и политического устройства государства, психология, поведение и судьбы целых классов, идейно-политическая борьба партий и общественных течений. Для воплощения всего этого ему как бы были тесны рамки не только рассказа, повести, но и романа. По масштабам своих проблемных замыслов он тяготеет к эпосе, к широким обзорам жизни во времени и пространстве. Отдельное произведение, как правило, создается Щедриным в качестве этюда к большой картине, является частью единого большого идейно-тематического плана, осуществляемого в ряде произведений. Но если концепционный характер щедринских замыслов требовал больших жанровых форм, то, с другой стороны, Салтыков-Щедрин как сатирик и жур-

¹ Характеризуя литературу своего времени, Глеб Успенский с огорчением отмечал: «О мужике всё очерки, а о культурном обществе романы» (Г. И. Успенский, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, М., 1949, стр. 362).

² Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. XVIII, Гослитиздат, М.—Л., 1937, стр. 360. Все последующие ссылки на это издание (тт. I—XX, 1933—1941) даются в тексте (том и страница).

налист-публицист не мог удовлетвориться «медлительной» формой большого эпического повествования и всегда горел желанием немедленно и систематически отзываться на волнующие его проблемы общественно-политической жизни. Большой роман с законченным сюжетом, характерный для современных Щедрина выдающихся русских художников слова, не обладал той степенью подвижности и гибкости, которая была необходима для произведений писателя, идущего в авангарде общественно-политической борьбы. Эти две противоречивые жанровые тенденции нашли свое взаимное разрешение в форме циклов, объединяющих тесно связанные между собой рассказы и очерки.

Таким образом, циклизация в творчестве Салтыкова-Щедрина обусловлена стремлением писателя сделать свои произведения, во-первых, широким зеркалом общественной жизни и, во-вторых, орудием немедленного вмешательства в жизнь. Первое условие диктовало широкие и сложные художественные концепции, требовавшие больших картин, второе вело к расчленению общего творческого замысла на ряд более или менее самостоятельных рассказов и очерков, позволявших незамедлительно откликаться на голос жизни, включаться в текущую социально-политическую борьбу.

Дистанция времени, которая признается некоторыми писателями в качестве необходимого условия для художественного изображения действительности, вовсе не характерна для Салтыкова-Щедрина. Для него стали органической потребностью ежемесячные беседы с читателем о том, что совершалось сегодня и что так или иначе отражалось на судьбах страны. Отдаться в течение сколько-нибудь значительного времени только писанию, не выступая в печати, он положительно не мог. Стоило писателю по тем или иным причинам не появляться со своими произведениями в печати в течение двух-трех месяцев, как он начинал крайне болезненно переживать эти небольшие перерывы. Поэтому журнальная трибуна для ежемесячных выступлений была для него совершенно необходимой.

Журнализм Щедрина, явившись следствием присущего сатирику стремления к немедленному вмешательству в ход общественной борьбы, в свою очередь стимулировал циклические художественные построения. Каждое отдельное выступление в журнале, если оно даже заранее мыслилось как часть целого, должно было иметь характер относительной самостоятельности, иметь некоторую идейно-тематическую завершенность.

На процесс циклизации оказывал свое влияние и цензурный фактор. По характеру своей литературной деятельности Щедрин был вынужден считаться с ним в большей степени, нежели какой-либо другой писатель из числа современников сатирика. Возможность каждой следующей публикации новых частей большого произведения всегда оставалась для Щедрина в известной мере проблематичной. Придание относительной самостоятельности отдельным частям произведения позволяло сатирику с наименьшим ущербом для общего замысла приостановить разработку начатой темы, возобновив ее при более благоприятных условиях.

Наконец, по самой своей природе объект сатирика был враждебен эпическим формам и требовал гибких, изменчивых и дробных форм художественного выражения.

В результате совокупного действия отмеченных причин в творчестве Салтыкова-Щедрина прочно установился такой жанр произведения, как цикл рассказов, где серия малых картин объемлется рамками единой большой картины. Каждый цикл Щедрина представляет собой ряд «массированных ударов», устремленных к цели какой-либо общей идеей. Взяв ту или иную тему или проблему, наметив тот или иной объект сатирического нападения, Щедрин стремился их разработать всесторон-

ним и исчерпывающим образом, развивая, уточняя и изменяя замысел в соответствии с ходом общественной жизни. Рассказ становился началом цикла, который иногда растягивался на ряд лет и прослеживал все существенные фазисы развития того или иного явления или типа. Сцепление рассказов в щедринских циклах отражает самодвижение жизни, представленной в свете определенной идейной тенденции.

Связь произведений Щедрина внутри цикла и циклов между собой осуществляется путем общности тематики, жанра, фигуры рассказчика, действующих лиц, художественной тональности. В одних случаях эти признаки связи проявляются совокупно, в других — некоторые из них могут отсутствовать, и в зависимости от этого соподчиненность произведений бывает то более, то менее тесной.

По степени внутренней связи произведений щедринские циклы можно разделить на три группы. Одни циклы, в которых зависимость между рассказами проявляется слабо, приближаются к типу сборника («Невинные рассказы», «Сатиры в прозе», «Признаки времени»); другие представляют собой циклы в собственном смысле слова (сюда относится большинство произведений Щедрина); наконец, третьи, в которых связь отдельных частей выражена наиболее тесно и многосторонне, являются своеобразными щедринскими романами («История одного города», «Дневник провинциала в Петербурге», «Господа Головлевы», «Убежище Монрепо», «Современная идиллия», «Пошехонская старина»).

В известной мере об этих трех типах цикличности можно говорить и как о трех последовательных стадиях циклизации в процессе развития творчества сатирика. Правда, уже «Губернские очерки» были задуманы и написаны как произведение крупной, монографической формы. Они открываются «Введением» и заканчиваются «Эпилогом». Все рассказы книги объединены одним местом действия («город Крутогорск») и постоянным действующим лицом («надворный советник Щедрин»). С другой стороны, и в позднейшие годы творчества Салтыков создавал сборники «автономных» рассказов (например, «Недоконченные беседы»). Эти случаи, осложняющие общую картину, не отменяют, однако, того факта, что в ходе времени взаимосвязь произведений сатирика нарастала, происходило движение от сборника рассказов к циклу органически связанных рассказов и далее — к роману, где рассказы превращались в главы композиционно цельного произведения. Цикл как единство не только проблемно-тематическое, но и сюжетное, окончательно сложился у Щедрина к 70-м годам и явился основной жанровой формой произведений сатирика в течение этого десятилетия. В эти же годы эволюция циклизации привела к появлению щедринского романа, хотя попытки Щедрина обратиться к роману относятся к концу 50-х — началу 60-х годов («Тихое пристанище»).

По признаку цикличности произведений со Щедриным в русской литературе сближается только Глеб Успенский, но циклы последнего обладают меньшей связанностью, меньшей цельностью и меньшей широкой концепцией, объединяющих циклические ряды. Этим объясняется, например, тот факт, что Успенский при переиздании своих произведений довольно часто производил значительную перестановку их не только внутри одного цикла, но и между циклами (случаев последнего рода у Щедрина наблюдается немного). Этим же объясняется и то, что ни один из циклов Успенского не приобрел формы романа.

Что же касается Щедрина, то, хотя он предпочитал жанровую форму цикла рассказов роману, последний все же был вполне в возможностях художественного дарования писателя, позволявших, когда этому отвечали условия работы, материал и замысел, делать блестящие экскурсии в область романа.

Отметим, однако, следующее любопытное обстоятельство: даже те произведения, которые являются характерными щедринскими романами, были первоначально задуманы как отдельные рассказы или циклы и лишь в ходе работы приобрели форму романа. Другими словами, Щедрин в своей литературной деятельности отдавал сознательное предпочтение циклу рассказов перед романом, признавая, что циклизированные рассказы более соответствовали его идейным сатирическим замыслам и условиям журнальной работы, нежели произведения в жанре монументального романа, не поддающегося свободному членению на более или менее самостоятельные части.

Творческая история «Господ Головлевых» позволяет, между прочим, сделать некоторые существенные выводы об отношении Щедрина к различным жанрам своего творчества.

Каждый из первых четырех рассказов об Иудушке Головлеве, печатавшихся в журнале под рубрикой «Благонамеренные речи», писался без мысли о продолжении. Однако сложное психологическое содержание темы и положительные отзывы авторитетных литературных ценителей (Некрасова, Тургенева, Анненкова, Гончарова) побуждали Щедрина к дальнейшей разработке картины распада головлевского семейства.

Поощряемый подобными отзывами и все более убеждаясь в том, что своеобразный тип Иудушки требует дальнейшего развития психологических подробностей, Щедрин шел от рассказа к рассказу и, наконец, пришел к мысли о необходимости обособления головлевских эпизодов «Благонамеренных речей» в самостоятельное произведение.³

Несмотря на то, что первые главы произведения писалась как самостоятельные рассказы и что писание и публикация отдельных частей растянулись на целое пятилетие (1875—1880), «Господа Головлевы» представляют собой единую и стройную композицию, не цикл рассказов, а именно роман.

Из семи глав романа четыре полностью и одна частично были написаны во время пребывания Щедрина за границей в 1875—1876 годах. И хотя он в это время неоднократно жаловался, что за границей ему «пишется туго», что недостает необходимых материалов о текущей жизни России, однако «Господа Головлевы» именно там писались наиболее успешно. Социально-психологическое, бытовое содержание романа менее зависело от конкретных фактов данного текущего момента, нежели одновременно писавшиеся главы «Благонамеренных речей», «Между делом», «В среде умеренности и аккуратности», более насыщенные непосредственным политическим содержанием.

Начатый еще за границей рассказ «Выморочный» (пятый по порядку написания и появления и шестой по порядку расположения в романе) появился в печати в августе 1876 года, следующий за ним, «Недозволенные семейные радости», — в декабре 1876 года, а последний, «Расчет», — только через три с половиной года, в мае 1880 года. В том же году «Господа Головлевы» вышли отдельным изданием.

В период между предпоследней и последней главами романа Щедрин усиленно и плодотворно работал над другими своими произведениями. В это время он закончил цикл «В среде умеренности и аккуратности», создал «Убежище Монрепо», «Круглый год», ряд рассказов и повестей, составивших «Сборник», начал писать «Современную идиллию».

Чрезвычайная растянутость работы Щедрина над «Господами Головлевыми», не встречавшими цензурных препятствий, объясняется не только трудоемкостью жанра большого социально-психологического романа, но и отношением сатирика к различным жанрам своего творчества.

³ См. письма Щедрина к Некрасову с октября 1875 года по июль 1876 года: Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, тт. XVIII и XIX.

«Господа Головлевы» не казались ему в такой же мере актуальными по содержанию и увлекательными по форме, как другие произведения, над которыми он работал в это время. Он считал, что «Господа Головлевы» написаны «неуклюже и кропотливо» (XVIII, 315), что, например, «Экскурсии в область умеренности и аккуратности» и «Культурные люди», богатые юмористическим элементом, найдут у читателя лучший прием. В этом смысле примечателен следующий факт. Публикацию такой замечательной главы «Господ Головлевых», как «Семейные итоги», Щедрин считал желательным сопроводить указанием, что она появляется вместо ранее обещанного продолжения «Культурных людей», работе над которыми помешала болезнь автора. И в то же время, извиняясь перед читателем всего лишь за двухмесячную задержку «Культурных людей», писатель не испытывал такой потребности относительно мотивировки более чем трехлетней задержки с публикацией последней главы «Господ Головлевых».

Эти, казалось бы, весьма частные факты проливают дополнительный свет на характернейшую черту Щедрина как писателя-общественника, политического трибуна. Публицистический пафос, стремление горячо вмешиваться в самую гущу текущей общественно-политической борьбы всегда составляли его главное свойство.

Два течения, нередко смешиваясь, но все же не теряя своей самостоятельности, проходят через все творчество Щедрина. Одно из них, более подвижное, более гибкое, чутко реагировало на злобу дня, на всякие быстрые изменения в общественно-политической ситуации и выражало стремление сатирика дать немедленный ответ на волнующие общественные проблемы. Другое захватывало более медленные социально-психологические процессы общественной жизни. В первом случае щедринская сатира обрушивалась на противника бурным потоком, вмешивалась непосредственно в ожесточенную политическую борьбу; во втором — ниспровергала противника не столько бурным, сколько плавным мощным течением. Темперамент общественного борца, политического сатирика склонял Щедрина к первому роду действия, хотя более прочная слава его как художника основывается на втором.

Можно сказать, что у Щедрина были вещи злободневного политического значения, малейшее промедление с публикацией которых он переживал крайне болезненно, и вещи, менее приуроченные к текущему моменту. К этим последним относятся и «Господа Головлевы». Без каких-либо других причин, а исключительно потому, что, вернувшись к лету 1876 года из-за границы, Щедрин ввязался в неотложную битву текущего дня, он надолго забросил окончание «Господ Головлевых».

История создания «Господ Головлевых» показывает, по-первых, что Щедрин мастерски владел формой монументального романа и, во-вторых, что он не находил такую жанровую форму вполне отвечающую задачам своего сатирического творчества.

Подобно «Господам Головлевым», зародившимся в недрах «Благонамеренных речей» как часть этого цикла, «Современная идиллия» первоначально мыслилась как отдельный рассказ, а «Пошехонская старина» выросла из «Пошехонских рассказов». Начатые в плане обычных щедринских сатирических циклов, эти произведения затем как бы стихийно переросли в романы.

Впрочем, относительно принадлежности тех или иных произведений Щедрина к жанру романа существует немало разноречий. Одни исследователи считают романом только «Господ Головлевых», другие, кроме того, причисляют к этому жанру «Современную идиллию» и «Пошехонскую старину», третьи относят сюда же «Убежище Монрепо», четвертые распространяют понятие романа на «Дневник провинциала в Петер-

бурге», «Историю одного города», «Помпадуров и помпадурш». Сам Щедрин, если верить воспоминаниям Л. Ф. Пантелеева, называл своими «настоящими романами» «Дневник провинциала в Петербурге», «Господ Головлевых», «Современную идиллию».⁴

Все эти разногочения вызваны прежде всего тем, что указанные произведения Щедрина с трудом укладываются в установившиеся в XIX веке традиционные представления о романе. В свое время Лев Толстой заметил, что «история русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного. Начиная от Мертвых душ Гоголя и до Мертвого дома Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести».⁵ Это, конечно, не упрек, а высокая оценка той творческой смелости русских художников, которая направлена на создание жанровых форм, диктуемых конкретным содержанием.

Что же касается Щедрина, то в его в высшей степени оригинальном творчестве роман должен был претерпеть еще более резкие отклонения от традиции, потому что это был сатирический роман, опирающийся на новую концепцию общественного романа, разработка которой заняла видное место в щедринской эстетике.

2

Проблема литературных жанров, и в частности романа, неоднократно оставалась на себе внимание Щедрина. Его суждения по этому вопросу претерпевали заметную эволюцию, обусловленную как общественно-литературным движением, так и выводами из собственного творческого опыта. Из наиболее ранних выступлений следует указать декабрьскую хронику «Наша общественная жизнь» за 1863 год, посвященную в значительной своей части характеристике состояния русской литературы и в особенности разъяснению причин, вызвавших преобладание «очеркового» жанра. 60-е годы ознаменовались появлением целой группы беллетристов из разночинцев (Н. Успенский, П. Якушкин, Ф. Решетников, А. Левитов и др.), писавших преимущественно очерки, рассказы и сценки из народного быта. Дворянская эстетствующая критика, недоброжелательно относясь к демократической беллетристике, объясняла «отрывочный» ее характер недостаточной талантливостью авторов и ставила в пример писателей старшего поколения, умевших создавать большие законченные картины жизни.

Субъективно-эстетическим воззрениям на жанр Щедрин противопоставил социально-историческую точку зрения. Признавая преимущество прежних беллетристов в смысле создания целостных художественных картин, Щедрин вместе с тем находил содержание этих картин односторонним, замкнутым в тесные рамки семейно-бытовых отношений. Человек, который осознает себя живущим и действующим не только под влиянием побуждений любви, ненависти, ревности, подозрения и т. п., но и в силу других, общественных запросов своей человеческой природы, должен был чувствовать себя приниженым при виде той тесной сферы, в которую его волею или неволею втискивали. Теперь, когда в обществе пробуждаются новые силы и возникают новые явления, находящиеся

⁴ Л. Ф. Пантелеев. Из воспоминаний прошлого. Изд. «Academia», М.—Л., 1934, стр. 524.

⁵ Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений (юбилейное издание), т. 16, Гослитиздат, М., 1955, стр. 7.

в состоянии брожения, литература не может остаться в прежних границах. «Направление литературы изменилось потому, что изменилось направление самой жизни; произведения литературы утратили цельность, потому что в самой жизни нет этой цельности... Неслыханное, затаенное и невиданное целым потоком врывается на сцену, и, разумеется, врывается на первых порах в отрывочном и даже не всегда привлекательном виде. Число действующих лиц непрерывно увеличивается новыми милыми незнакомцами, которые в свою очередь скрываются и выставляют напоказ только то, чего уже ни под каким видом скрыть нельзя. Одним словом, в самой жизни выступают на первый план только материалы для жизни, и притом до такой степени разнообразные и малоисследованные, что самый проникательный наблюдатель легко может запутаться в тех кажущихся противоречиях, которые, разумеется, прежде всего бросаются в глаза» (VI, 200). В этих условиях жизнь может пока проявлять себя в литературе только «в отрывках и осколках», и задачей писателя остается собирание материалов для будущего творчества. «Современность говорит: трудись и собирай в поте лица твоего, не претендуй на звание художника и довольствуйся дипломом чернорабочего» (VI, 202).

В своем последнем выводе Щедрин не был прав. Верно назвав объективные причины преобладания малых жанров в литературе, он с излишней категоричностью сделал вывод о временной невозможности появления более крупных и цельных художественных произведений. В действительности же, конечно, «состояние брожения» делало появление их не невозможным, а лишь более трудным.

Именно в этом смысле Щедрин через пять лет, в «Господах ташкентцах», уточняет свое понимание социально-исторической обусловленности литературных жанров. В отличие от мнения, высказанного в статье 1863 года, где фрагментарность творчества нового поколения писателей, разрабатывавших социальные темы, объяснялась и оправдывалась отсутствием цельности в самой жизни, Щедрин теперь, в 1869 году, считает создание нового общественного романа делом возможным и неотложным, но трудным, посильным лишь для больших художников особого идейного склада.

Все более углубляясь в анализ причин, которые задерживали развитие общественного романа, Щедрин приходит к выводу, что главными помехами являются не отсутствие цельности в самой жизни и не отсутствие соответствующих художественных дарований, а политические условия, в которых приходится работать писателям. Это новое освещение вопроса дано в рецензии 1871 года на «Лесную глушь» С. Максимова.

«Отрывки, очерки, сцены, картинки, — говорит Щедрин, — вот пища, которую предлагают читателю даже наиболее талантливые из наших беллетристов. О цельном, законченном создании, о всестороннем воспроизведении современности с ее борьбой и задачами нет и помину» (VIII, 461); «... в литературе нашей все-таки нет даже признаков чего-нибудь похожего на общественный роман или общественную драму. Русские беллетристы или размещаются на мелочи, или же остаются на почве сороковых годов, то есть продолжают разрабатывать помещичьи любовные дела. Что сей сон означает? То ли, что русская земля оскудела беллетристическими талантами, или то, что разнообразие драматических элементов, несмотря на свою несомненность, подобно сказочному кладу, не дается нашим беллетристам в руки» (VIII, 462).

Дело не в оскудении талантами, заявляет далее Щедрин. Развитие общественного романа, который мог бы со всей полнотой и правдивостью воспроизвести социальную драму, затруднено отсутствием свободного доступа ко всем общественным сферам и невозможностью свободно выра-

жать симпатии и антипатии. «Спрашивается теперь: каким образом русский писатель приступит к созданию общественного романа, когда он на каждом шагу должен сдерживаться и фальшивить, когда он ежеминутно должен напоминать себе: туда не заглядывай, о том не можешь говорить и т. д.» (VIII, 464).

Было бы ошибочным из утверждений об отсутствии у нас общественного романа заключать, что Щедрин игнорировал или недооценивал общественное значение романов, создаваемых в это время такими его крупными современниками, как Толстой, Достоевский, Тургенев, Гончаров, Писемский и др. Упрек такого рода Щедрин предвидел и пояснил: «Что романы названных писателей имеют известные и притом бесспорные достоинства — это никто не отрицает, но не надо забывать, что почва, на которой стоят эти романы, совсем иная, нежели та, на которую усиливается вступить современный косноязычный русский роман. Там на первом плане стояли вопросы психологические, здесь — вопросы общественные; там материал был готовый, разработанный целым рядом беллетристов-предшественников (за исключением, впрочем, материала, составляющего содержание «Записок охотника», но зато это и не роман, а ряд рассказов и очерков), — здесь ничего не выработано, не приготовлено, не объяснено. Разрабатывать, по-прежнему, помещичьи любовные дела сделало немислимым, да и читатель стал уже не тот. Он требует, чтоб ему попали земского деятеля, ингилиста, мирового судью, а пожалуй, даже и губернатора» (VIII, 464).

Следовательно, у Щедрина не было недооценки или пренебрежительного отношения к роману, содержание которого составляла преимущественно психологическая разработка типов из интеллигентной среды.⁶ Но он не находил такой роман вполне отвечающим новым идейным запросам общественного развития и, как это видно из приведенной цитаты, выдвигал смелую идею демократического романа широкого социального диапазона и острого политического звучания, романа, который изобличал бы «даже и губернатора», политический режим самодержавия, а с другой стороны, воспроизводил бы, подобно «Запискам охотника», народную жизнь, противопоставляя ее жизни паразитических классов общества.

Так называемые семейно-психологические романы, созданные классиками русской литературы, были в то же время и романами социальными, а иногда, как например «Накануне» или «Отцы и дети», и социально-политическими. Изображение частного быта и психологии интимного поведения личности в произведениях передовых художников является индивидуализированным выражением жизни социальных классов и психологии их общественного поведения. Характер Рудина, Лаврецкого или героя повести «Ася», проявляющийся в их любовных историях, давал основание и для выводов относительно общественной ценности данных типов, блистательным примером чего может служить знаменитая статья Чернышевского «Русский человек на rendez-vous». Все это, конечно, было ясно и Салтыкову-Щедрину, который представил в истории семьи Головлевых историю деградации всего помещичьего класса. Вместе с тем Щедрин справедливо считал, что социально-психологический роман, рисующий характеры в сфере их домашнего быта, не в состоянии раскрыть полной картины общественной жизни и далеко не всегда дает верное представле-

⁶ В частности, тургеневские образы «лишних людей» Щедрин считал верным выражением правды жизни своего времени. Революционер Г. А. Лопатин описал слышанную им беседу между Щедриным и Тургеневым, состоявшуюся весной 1876 года в Париже. В этой беседе Щедрин сказал Тургеневу: «... вы в своих произведениях создали тип лишнего человека. А в нем сама русская жизнь отразилась. Лишний человек — это наше больное место. Ведь он нас думать заставляет» (И. С. Тургенев в воспоминаниях революционеров-семидесятников. Изд. «Academia», М.—Л., 1930, стр. 120).

ние об основной сущности изображаемых социальных типов. С великолепной издевкой сатирик изобличал двойственность личности, показывая, как тот или иной деспот, палач, бездушный бюрократ из разряда помпадуров, ташкентцев и молчалиных, сняв служебный мундир, порой преобразуется в доброго и любящего семьянина, обаятельного друга. Отметим кстати, что Щедрин талантливо пересаживал в свои произведения и оживлял литературные типы, созданные его предшественниками и современниками. При этом сатирик, развивая, например, тургеневские образы «лишних людей» в соответствии с их первоначальными потенциями и общей эволюцией дворянского либерализма, показывал их не в прежней домашней обстановке, а в сфере служебно-бюрократической практики, где они, несмотря на свои некоторые личные достоинства, утрачивали прежнюю обаятельность и представляли в роли заурядных исполнителей реакционной политики. Это был своеобразный полемический прием, который позволял сатирику ярко продемонстрировать недостаточность одного «домашнего» психологического критерия в оценке типов и показать необходимость применения критерия непосредственно политической оценки, оценивающего тип с точки зрения социальной практики. И, конечно, Щедрин возражал в данном случае не против изображения семейно-бытовых отношений вообще, хотя сам он, как сатирик социально-политических нравов общества, не питал к этим отношениям большого интереса, и вовсе не против психологического метода, все значение которого он глубоко понимал и которым сам владел в совершенстве, а исключительно против ограничения изображения социальной психологии одним домашним аспектом, смягчавшим остроту общественных антагонизмов и вносившим в создаваемые картины элемент примирения. Именно такого рода соображениями продиктовано отрицательное отношение Щедрина к романам, в которых преобладала любовная интрига, отодвигавшая другие нравственные и социальные вопросы на задний план. Заметное критическое отношение к любовному элементу в беллетристике проявилось у Салтыкова уже в первой его повести — «Противоречия» (1847).

Следующие рассуждения героя повести Нагибина выражали мысли самого Салтыкова, неоднократно развиваемые им впоследствии: «Читая французские и всякие другие романы, я некогда удивлялся, что в основе их проведено всегда одно и то же чувство любви. Разбирая природу свою и восходя от себя к типу человека, я находил, что, кроме любви, в нем есть другие определения, столь же ему свойственные, столь же немолчно требующие удовлетворения. Но человек казался мне именно тем гармоническим целым, где ничто не выдавалось ярко вперед, где все определения стирались в одном общем равновесии» (I, 110).

Почему же именно любовное чувство заняло доминирующее положение в романах? Разгадку этого вопроса Салтыков пытается найти в социальных условиях.

Потребность всестороннего развития и проявления личности, присущая ей жажда гармонии, с одной стороны, а с другой — условия среды, в которой эта личность живет, находятся в противоречии. Это противоречие жизни мешает человеку свободно дышать, оно гнетет и давит. Для человека, находящегося в плену уродливо сложившихся обстоятельств, любовь «служит единственным средством выхода из беспрестанных противоречий»; следовательно, «любовь, как главный общественный движитель, оправдывается самым направлением общества, и, следовательно, романисты совершенно правы, навистывая на эту тему свои более или менее старые варьяции» (I, 111).

В этих философско-этических рассуждениях Салтыкова о любви и об отношении к ней беллетристики проявилось учение утопических социалистов, и прежде всего Фурье, о гармоническом развитии страстей. Согласно

этому учению, всякое одностороннее проявление страстей, в частности любовных, является свидетельством или подавления личности неблагоприятными обстоятельствами, или же ограниченности человеческой натуры. В соответствии с этим роман, разрабатывающий любовные сюжеты, представляется Щедрину отражением неполноценности личности, порожденной условиями социального неравенства.

Таким образом, уже в самом начале своей литературной деятельности Салтыков декларировал несогласие с писателями, рисовавшими нравственную природу человека главным образом в сфере любовного чувства. Но, не удовлетворяясь односторонним направлением романа, он вместе с тем признавал это неизбежным следствием тех социальных условий, которые подавляют гармоническое развитие личности, ограничивают ее свободу лишь областью интимных переживаний. И хотя он критически относился к установившейся романической традиции, не считая ее отвечающей своим художественным концепциям, в его собственных ранних произведениях социально-политические и идейно-нравственные проблемы раскрывались также преимущественно через любовные истории. Особенно показательна в этом смысле повесть «Брусин». В ней речь идет о преодолении разрыва между теорией и практикой, между воспитанием и общественным назначением человека, о путях и методах революционно-просветительской деятельности. С этой точки зрения освещается характер главного героя повести Брусина, но освещается на основании истории его любовных отношений.

Если в 40-е годы Щедрин критиковал любовные сюжеты, отправляясь главным образом от теории о гармонии страстей, то позднее эта критика приобретает у него все более острый социально-политический характер. И как критик, и как художник-сатирик он много раз издевался над любовной интригой, адюльтером и прочими традиционными атрибутами современных романов.

Полемические выпады против романа из дворянской жизни, основанного на любовной интриге, становятся особенно частыми в сатире Щедрина 70-х годов. С едким остроумием высмеивал он консерваторов, считавших, что с разрешением женского вопроса «не будет девиц, томящихся под сенью развесистых лип в ожидании кавалеров, не будет дам, изнемогающих в напрасной борьбе с адюльтером, — не будет и романа!» («Благонамеренные речи», XI, 289). Неоднократно иронизировал он над романами Тургенева, в которых «на каждого помещика (молодого и образованного) непременно приходилась соответствующая помещица» («Убежище Монрепо», XIII, 39). И когда сам Щедрин приступал к описанию «дворянского гнезда», то устами рассказчика предупреждал читателя, что в этих описаниях не будет ожидаемых «приятных сцен, с робкими поцелуями, трепетными пожатиями рук, трелями соловья и проч.» («Дворянская хандра», XIII, 462). И действительно, ничего этого нет в произведениях Щедрина. Соловей залетает сюда, кажется, только однажды, появляясь, однако, не в традиционной идиллической, а в сатирической сцене свидания помпадур с помпадуршей: «Беседка... сад... поет соловей... вдали ходит чиновник особых поручений и курит сигару...» (IX, 66).

Любовную тематику Щедрин называл «скудной материей» (IX, 177), он признавался, что не мастер описывать любовные эволюции. Любовный элемент входит в некоторые произведения Щедрина, но играет в них второстепенную роль. После повестей 40-х годов сюжет только одного произведения Щедрина основан на любви, но зато это памфлет на любовный роман («Благонамеренная повесть»).

Любовно-идиллический элемент обычно выступает у Щедрина в качестве предмета для сатирических пародий. Так, например, вся «Современ-

ная идиллия» пронизана пародиями на любовно-адультерные светские романы, явно метящими в реакционных романистов «Русского вестника» типа Маркевича и Головина-Орловского и, может быть, еще более в Авенариуса, первая повесть которого называлась «Современная идиллия»; Салтыков высмеял последнего как представителя «клубничизма новейшего времени» (VIII, 289). И вообще любовная беллетристика как выражение политической благонамеренности — частый повод для ядовитого юмора Щедрина. «Да, любовь именно тем и хороша, — иронизировал сатирик в «Благонамеренной повести», — что все в ней благонамеренно и политически благонадежно. Это единственное чувство, которое не терпит превратных толкований. Даже питание — и то может навести на мысль: отчего у одних изобилие, а у других скудость. Одна любовь исключает все другого рода помыслы, все, что сеет между людьми рознь, что заставляет их ненавидеть друг друга. Любовь — это воплощенная благонамеренность, это опыт, к которому ни один квартальный надзиратель не смеет отнестись иначе, как с почтением и приложив руку к козырьку» (XI, 538—539).

В своих нападках на психологический роман с любовной интригой Щедрин временами заходил слишком далеко. Увлеченный высокой идеей социально-политического романа, раскрывающего во всей глубине драму народной жизни, он иногда во имя защиты этой идеи готов был не признавать таких явлений в литературе, достоинства которых основывались на других эстетических принципах. Наиболее яркий пример такого полемического увлечения — отрицательное отношение Щедрина к роману Толстого «Анна Каренина».⁷

Было бы, однако, неправильным на основании нападок сатирика на любовный роман делать вывод о том, что Щедрин вообще не признавал в искусстве никакого значения за любовным элементом. Не следует забывать, что в целом ряде суждений Щедрина относительно любовных сюжетов присутствует момент сатирической утрировки, требующий надлежащего корректива. Поэтому не будем торопиться с окончательным выводом и поищем у сатирика более позитивного изложения его точки зрения на данный вопрос. И такое изложение мы у него находим. Оно дано в «Дополнительном письме к тетеньке» (1882 год), содержание которого специально посвящено разъяснению новых задач литературы. Жизненный процесс, говорит здесь Щедрин, до такой степени усложнился, что литература решительно не могла остаться при прежних задачах. Эти задачи не упразднены; они сохранили и теперь свое значение. «И браки, и безбрачия, и адюльтеры продолжают входить в общую картину в качестве составного элемента, но элемент этот признается уже вполне обследованным... Все это давным-давно известно и описано» (XIV, 545—546).⁸ Жизнь преисполнилась новыми элементами, каждому составному элементу ее предстояло приискать соответствующее место в литературе.

⁷ Следует иметь в виду, что Салтыков судил об «Анне Карениной» по первым главам, опубликованным в «Русском вестнике», которые еще не давали представления о социально-обличительном характере произведения и почти единодушно были расценены критикой как начало «адультерного романа». И сама резкость отзыва Салтыкова (в письме к П. В. Анненкову от 9 марта 1875 года) относилась прежде всего к «консервативной партии», пытавшейся сделать из талантливого романа «политическое знамя» в борьбе с гражданским направлением литературы.

⁸ Позднее Салтыкова-Щедрина с других идейно-нравственных позиций, но столь же резко критиковал жанр любовно-психологического романа Лев Толстой в своем трактате «Что такое искусство?». Эта критика также велась во имя более широкого отражения народной жизни в литературе. Размышляя о своих попытках создания романа из народного быта, Толстой отмечал в дневнике за 1884 год, что было бы «нелепостью» в таком сочинении выдвигать любовь на первое место (Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений (юбилейное издание), т. 49, 1952, стр. 102).

«Весьма естественно, что при этой сортировке некоторые элементы выросли, другие умалились, и между прочим значительно потерпел любовный вопрос, который стоял в дореформенной литературе на первом плане. Но этого мало: так как большинство выступивших вновь элементов имело политическую или социальную окраску, то для писателя представилось обязательным определить характер его собственных отношений к ним» (XIV, 547).

Таким образом, Щедрин, борясь за более актуальный тип общественного романа, возражал не против присутствия, а лишь против засилья любовной фабулы в романе, отводил ей подчиненное место в общей картине, на первом плане которой должны стоять непосредственно проблемы социальной и политической жизни. В этой переоценке роли интимно-бытовых и социально-политических элементов в содержании художественного произведения и заключается одно из требований щедринской концепции нового романа. Но, помимо этой стороны проблемы, касающейся, так сказать, структуры содержания общественного романа, более важной является другая сторона, относящаяся собственно к идейной сущности общественного романа и к содержанию самого социально-политического элемента.

Новый тип общественного романа, пропагандируемый Щедриным в 60-е и 70-е годы, — это тот роман, который показал бы общественно-политическую жизнь не только в ее семейно-бытовых и психологических преломлениях, но и непосредственно как широкую социальную арену, роман, который рисовал бы картину жизни народных масс, умел бы представить передовых общественных деятелей в положении борцов и который острием своего критицизма достигал бы тех сфер, откуда простекает гнет, распространяющийся на всю «страдательную среду».

Наиболее полное изложение своего понимания проблемы нового социального романа, отвечающего изменившимся требованиям общественной жизни, Щедрин дал в «Господах ташкентцах». Прежний роман, говорит Щедрин, по преимуществу замкнутый в круг семейных мотивов, должен расширить свои рамки. Драма романа начинает требовать других мотивов. «В этом случае, — продолжает Щедрин, — я могу сослаться на величайшего из русских художников, Гоголя, который давно провидел, что роману предстоит выйти из рамок семейственности» (X, 56).

Посредством каких же мотивов должно идти расширение рамок романа? Это прежде всего «борьба за оскорбленное и униженное человечество» (X, 56). Того пришло, тот умер с голоду; «драма начиналась среди уютной обстановки семейства, а кончилась бог знает где; началась поделуями двух любящих сердец, а кончилась получением прекрасного места, Сибирью и т. п. Эти резкие перерывы и переходы кажутся нам неожиданными, но... в них несомненно есть своя строгая последовательность... Проследить эту неожиданность так, чтоб она перестала быть неожиданностью, — вот, по моему мнению, задача, которая предстоит гениальному писателю, имеющему создать новый роман» (X, 56).

Как только что приведенные, так и другие аналогичные суждения Салтыкова-Щедрина позволяют выделить три разновидности пропагандируемого им типа общественного романа. Это, во-первых, народный роман, раскрывающий непосредственно жизнь народных масс; во-вторых, роман о «новых людях», рисующий в действии представителей революционной демократии, и, в-третьих, социально-политический обличительный роман, в частности сатирический, захватывающий своей критикой первооснову всего эксплуататорского государственного строя.

В качестве примера, характеризующего черты народного романа, Щедрин ссылаясь на произведение Ф. Решетникова. «Решетников, — писал Щедрин в рецензии на его роман «Где лучше?», — первый показал,

что русская простонародная жизнь дает достаточно материала для романа, тогда как прочие наши беллетристы, затрагивавшие этот предмет, никак не могли выбиться далее коротеньких и малосодержательных рассказов» (VIII, 352). Народный роман, по мнению Щедрина, рисует личную драму в связи с драмою общею, характеристическая черта его заключается в том, что «в нем главным действующим лицом и главным типом является целая народная среда» (VIII, 352). Сочувственно отмечая в произведениях Решетникова черты народного романа, Щедрин вместе с тем указывал на серьезные недостатки автора в области художественной формы: неловкость в построении романа, неумение распорядиться материалом, избыток длинот, слабое знакомство с беллетристическими образцами.

Наряду с народным романом Щедрин горячо пропагандировал роман о «новых людях», о революционной демократии. Однако его позиция в данном вопросе несколько отличалась от позиции Чернышевского, роман которого «Что делать?» является наиболее ярким во всей литературе XIX века произведением, воплотившим в конкретных образах типы революционных демократов и нарисовавшим картины пропагандируемого ими будущего социалистического общества.

Свое отношение к роману «Что делать?» Щедрин высказал в полемике о нем с критиками «Русского слова», возникшей в 1864 году. В. Зайцев приписывал Щедрину отрицательное отношение к роману Чернышевского. Щедрин решительно отвергал этот упрек. Он, принимая роман Чернышевского, считал плодотворной идею, лежащую в его основании, но не находил целесообразным подробное описание в романе будущего социалистического общества. Щедрин полагал, что подробности будут только отпугивать читателей, еще не подготовленных к восприятию идеалов социализма. Щедрин писал: «...роман „Что делать?“ — роман серьезный, проводивший мысль о необходимости новых жизненных основ и даже указывавший на эти основы. Автор этого романа, без сомнения, обладал своею мыслью вполне, но именно потому-то, что он страстно относился к ней, что он представлял ее себе живую и воплощенную, он и не мог избежать некоторой произвольной регламентации подробностей, и именно тех подробностей, для предугадывания и изображения которых действительность не представляет еще достаточных данных. Для всякого разумного человека этот факт совершенно ясный, и всякий разумный человек, читая упомянутый выше роман, сумеет отличить живую и разумную его идею от сочиненных и только портящих дело подробностей» (VI, 326).

Щедрин глубоко понимал огромное значение передовых идеалов в общественной борьбе. Их защите и пропаганде была посвящена вся его деятельность. Из произведений Щедрина со всей определенностью вытекает, что исповедуемые им общественные идеалы — это идеалы социализма, полностью отрицающие эксплуататорский строй. Однако относительно конкретных форм будущего общественного устройства мы не находим у Щедрина почти никаких указаний. И объясняется это не только тем, что для обсуждения данного вопроса не было необходимых условий. Щедрин последовательно держался того взгляда, что разговор о социальных формах, которые должны прийти на смену существующим, — дело будущего. Он воздерживался от гипотетических суждений, заявляя, что будущие формы еще неясны, а потому и гадать о них не следует, что, может быть, рост самосознания народа «укажет на формы жизни, совершенно отличные от тех, которые составляют предмет ваших мечтаний и надежд» (IV, 291). Исходя из такого понимания, Щедрин выступал против излишней регламентации форм будущей жизни в разного рода утопических системах и, в частности, критически относился к тем положе-

ниям романа Чернышевского «Что делать?», которые касались конкретных форм будущего социалистического устройства.

Щедрин, конечно, прав в своем скептицизме относительно утопических гаданий о конкретных социальных формах будущего общества. Однако вытекающий отсюда упрек в адрес автора «Что делать?» не был ни основательным по существу, ни целесообразным по политическим соображениям. Не был основательным потому, что картины социалистического будущего, представленные Чернышевским в снах Веры Павловны, не содержали в себе ничего отпугивающего для передового читателя того времени и отличались несравненно большей реалистичностью, нежели разного рода прогнозы западноевропейских утопистов. Это была первая и единственная в русской литературе XIX века попытка представить в конкретной картине чаемое будущее общество, основанное на принципах социалистического труда, и потому эта смелая попытка имела свое огромное революционно-просветительное значение. Критические замечания Щедрина о «Что делать?» не были политически целесообразными потому, что роман и без того встретил ожесточенные нападки реакционеров, и всякая, даже частичная, критика данного произведения внутри демократического лагеря, критика, не сопровождаемая (как это было у Щедрина) обстоятельным разбором богатого положительного содержания романа, имела свои объективно отрицательные последствия.

Вообще следует сказать, что суждения Щедрина о романе «Что делать?» едва ли не самый крупный промах сатирика в его полемике с «Русским словом», хотя, конечно, по большинству вопросов Щедрин занимал позицию более правильную, чем его оппоненты. И этот промах свидетельствует о том, что в позитивной художественной пропаганде идей социализма, в показе перспектив будущего Щедрин был менее решительным человеком, нежели Чернышевский. По этой причине в творчестве Щедрина соображения, имеющие в виду пропагандистскую тактику, порой наносили некоторый ущерб соображениям стратегическим. Это сказалось в идее очерка «Каплуны», в проекте издания журнала «Русская правда», в оценке романа «Что делать?» и в некоторых других случаях. Ведь даже самый свой эзоповский язык Щедрин считал необходимым не только ввиду цензурных опасностей, но и потому, что видел в этом способ незаметного приобщения читателей к новым, непривычным, отпугивающим идеям.

Все это, однако, не должно оставлять сомнений в том, что Щедрин признавал огромное принципиальное значение романа Чернышевского «Что делать?». Недаром же Щедрин-критик в течение всех 60-х годов активно развивал идею такого романа. Он с большим сочувствием встречал более или менее удачные художественные опыты такого рода, и в частности положительно отзывался о романе Ф. Омулевского «Шаг за шагом». Он подверг острой критике романы А. Михайлова («Засоренные дороги», «Вразброд», «Беспечальное житье»), роман Д. Мордовцева «Новые русские люди» и другие за искушение авторов этих произведений «поставить действующие лица в положение борцов и стремление заменить борьбу декламацией» (VIII, 403), за поверхностную и упрощенную трактовку типов «новых людей». Показывая, что так называемые антинигилистические романы 60-х годов, рисовавшие карикатурные образы «новых людей» («Взбаламученное море» Писемского, «Марево» Клоушниковой, «Некуда» Лескова, «Бродящие силы» Авенариуса и др.), стоят в художественном отношении на уровне низкопробного натурализма, Щедрин беспощадно разоблачал и ядовито высмеивал эту реакционную беллетристику, заклеив ее представителей как «небулгаринскую школу» или «административно-полицейское» направление в литературе, целью которого является клевета на демократию.

Что же касается общественно-политического обличительного романа, то он, по мысли Щедрина, призван был докапываться до первоисточников социального зла и давать широкое критическое обозрение общественной жизни своего времени. Говоря о таком романе, Щедрин вспоминал Гоголя, задававшего задачей «провести своего героя через все общественные слои» (VIII, 464).

Отправляясь от традиции «Мертвых душ» и гоголевского понимания романа нового времени, как широкой картины нравов и пороков эпохи, Щедрин развивал, в соответствии с историческими условиями и передовыми взглядами своего времени, идею сатирического романа как романа революционно-обличительного. Образцами такого романа в его собственном творчестве могут служить «История одного города», «Дневник провинциала в Петербурге», «Господа Головлевы», «Убежище Монрепо», «Современная идиллия», «Пошехонская старина».

Каждый из этих романов имеет, конечно, свои особые черты, причем два из них — «Господа Головлевы» и «Современная идиллия» — являются как бы крайними границами, в пределах которых разнообразится щедринский роман по своему содержанию и творческому методу.

3

В современных работах о Щедрина еще не преодолено абстрактно-идеологическое освещение наследия сатирика. Тем самым нивелируется идейно-художественное своеобразие каждого отдельного произведения: об «Истории одного города» говорится в общем то же самое, что и о «Господах Головлевых», а фразы, высказанные в связи с последними, перекочевывают в суждения о «Современной идиллии» или о «Письмах к тетеньке» и т. д. Подобные работы порождают в сознании доверчивого читателя совершенно ложное и удручающее впечатление об однообразии произведений сатирика, в лучшем случае дают представление лишь об общей идейной направленности его творчества, но отнюдь не об идейно-художественном богатстве, не о живом качественном многообразии его литературной деятельности. Например, читаем: «Не трагедия личности и не трагедия семьи интересует сатирика в „Господах Головлевых“, а трагедия общества, зашедшего в тупик, построенного на совершенно ложных основаниях».⁹ В действительности же, конечно, величайшего гуманиста-демократа глубоко волновала трагическая судьба человека в эксплуататорском обществе, судьбы угнетенных масс прежде всего и вообще судьба личности, разрушающейся вследствие трагических сложившихся общественных условий. Картина социально-нравственного распада человеческой природы как результат всяческих форм насилия, уродующих и угнетаемых и угнетающих, и составляет одну из самых примечательных особенностей «Господ Головлевых». Это во-первых. А во-вторых, олицетворяя в головлевщине дворянство как исторически обреченный класс, действительно зашедший в тупик, Щедрин, однако, вовсе не вкладывал в свое обобщение понятие о целом обществе, зашедшем в тупик. Напротив того, крушение головлевщины служит в романе Щедрина одним из свидетельств того, что законы общественной истории действуют неумолимо, что в конечном счете, несмотря на все попытки правящих классов и группировок сохранить отжившие социальные формы, крепостная плоть разваливается, что как бы ни сопротивлялись Иудушки, в какие бы лицемерные махинации они ни пускались, но конец их господства неизбежен.

⁹ С. Ф. Баранов. «Господа Головлевы» М. Е. Салтыкова-Щедрина. «Труды Иркутского гос. университета», вып. X, 1954, стр. 22.

Если разобранная выше цитата не свидетельствует о правильном понимании исследователем вообще мировоззрения и творчества писателя, то слова, идущие вслед за ней, не говорят и о понимании своеобразия романа Щедрина. Вот эти слова: «„Господа Головлевы“ не семейно-бытовой роман, смысл которого, как неправильно утверждали некоторые критики, якобы сводится к утверждению отвлеченно-моралистической идеи любви к человеку вообще, а роман социально-политический, в котором писатель отвергает основные принципы буржуазно-дворянского общественного строя во имя „идеалов будущего“». ¹⁰

Такой формулировкой исследователь заранее освободил себя от всех трудностей дальнейшего анализа, а вместе с этим и от возможности уяснения жанровой специфики романа, его своеобразия в ряду других произведений сатирика. В этой формулировке правильным остается положение о том, что смысл романа вовсе не заключается в утверждении отвлеченно-моралистической идеи любви к человеку вообще. В общем верно также и то, что в романе отвергаются основные принципы буржуазно-дворянского строя. Однако это верно не только относительно «Господ Головлевых», но и относительно творчества Щедрина вообще. Ничего специфического для «головлевской хроники» в этом нет. Перенесите те же самые слова в статью о «Благонамеренных речах» или об «Убежище Монрепо» или о «Мелочах жизни» — и они будут там в такой же мере уместны, как и в статье о «Господах Головлевых». Они несколько не продвигают вперед изучение собственно данного романа.

В самом деле, что значит утверждение: «Господа Головлевы» не семейно-бытовой роман, а роман социально-политический? Чем в таком случае данный роман отличается от «Истории одного города» или «Современной идиллии»? Никакого жанрового и проблемного разграничения предложенная исследователем формулировка не дает.

Роман «Господа Головлевы» написан «на принцип семейственности» (XIX, 186). Жанровое своеобразие «Господ Головлевых» в ряду других романов сатирика заключается именно в том, что это щедринский семейно-бытовой роман. Свообразие тем ярче бросается в глаза, что к семейно-бытовым сюжетам Щедрин прибегал редко; в этом жанре, если не считать отдельных эпизодов и небольших произведений, написана после «Господ Головлевых» только «Пошехонская старина».

Однако то обстоятельство, что «Господа Головлевы» являются семейно-бытовым романом, вовсе не исключает и определения его как романа социально-политического. Семейный сюжет вполне может дать основание и для политического по своему значению романа. Яркие примеры этому — «Что делать?» Чернышевского, «Отцы и дети» Тургенева. Что же касается Щедрина, то какие бы сюжеты он ни разрабатывал, он всегда придавал своим произведениям социально-политический характер. Так дело обстоит, в частности, и с «Господами Головлевыми». Поэтому противопоставление: «не семейно-бытовой роман... а роман социально-политический», продиктованное, очевидно, опасениями унизить политического сатирика сближением его романа с «семейным» романом, — и не соответствует фактической стороне дела, и не имеет никакого смысла. Это именно семейно-бытовой психологический роман по своему конкретному содержанию и в то же время социально-политический роман по своей идейной направленности. Одним словом, это *щедринский* семейно-бытовой роман. И притом такой роман, который во всем творчестве Щедрина ближе всего стоит к жанру романа в его традиционном понимании. В тематическом и жанровом отношении «Господа Головлевы» больше, чем какое-либо другое произведение сатирика, напоминают романы о дворян-

¹⁰ Там же, стр. 23.

ском поместном быте, созданные Тургеневым, Гончаровым, Толстым. Но при этом роман Щедрина резко отличается от других современных ему романов о «дворянских гнездах» своей яркой революционно-демократической направленностью, своим неумолимо беспощадным пафосом отрицания всего того, что связано с поместным бытом.

Для произведений Салтыкова характерна тесная генетическая связь последующего с предыдущим. Это относится и к «Господам Головлевым». В романе, в частности, отозвалась тема «умирания ветхого человека», т. е. помещичьего класса, которую в конце 50-х—начале 60-х годов сатирик начал разрабатывать в циклах об «умирающих» и о «глуповцах». Признав тогда же эту тему преждевременной, Салтыков отказался от завершения циклов. Социально-экономическое развитие России в пореформенные годы поставило вновь на очередь в творчестве писателя старую тему о распаде дворянского класса. Специально к ней Салтыков вернулся после того, как вполне определился переход экономического господства от помещиков к буржуазии. Не случайно, что первый из «головлевских» рассказов («Семейный суд») появился в составе «Благонамеренных речей», после рассказов «Столп» и «Превращение», где было изображено победное шествие хищника новой формации. Деруновы шли на смену Головлевым. Время благоприятствовало тому, чтобы показать помещичий класс в стадии крушения его прежнего безраздельного владычества. «Господа Головлевы» ответили этой исторической задаче.

Деградация дворянства показана в «Господах Головлевых» через призму семейно-бытовых отношений. Распад родовых связей, в которых всего естественнее ожидать проявлений человечности даже у порочной личности, Щедрин избрал в качестве одного из наиболее ярких свидетельств разложения паразитического класса. В «Благонамеренных речах», касаясь проблемы буржуазно-дворянской семьи, писатель обнажал глубокий аморализм человеческих отношений, лицемерно именуемых «святостью уз», рисовал неотвратимый процесс превращения собственной семьи в ожесточенную арену борьбы за наследство и капитал. В «Господах Головлевых», продолжавших семейное ответвление «Благонамеренных речей», эта тема получила монументальное развитие.

В русской литературе нет другого романа, который был бы столь созвучен разоблачительной художественной традиции «Мертвых душ», как «Господа Головлевы». Близость двух гениальных творений критического реализма, хотя и написанных в разных тональностях, обусловлена родственностью выведенных в них социальных типов, единством пафоса отрицания, общностью творческих принципов. Роман «Господа Головлевы» воспитывал народ в той школе ненависти к рабству и угнетению, основание которой положено «Мертвыми душами». Процесс омертвения душ крепостников-эксплуататоров, изображенный Гоголем, продолжал свою разрушительную работу, и его последствия к 70-м годам стали особенно очевидными. Щедрин показывал «мертвые души» дворянства на этой более поздней стадии их исторического омертвения и отрицал их с позиции более высоких общественных идеалов. В связи с этим все признаки социальной гангрены представлены в «Господах Головлевых» в более сильной степени, а выводы автора относительно исторической обреченности дворянства приняли характер окончательного, категорического приговора, не оставлявшего места для гоголевских иллюзий о нравственном возрождении паразитического класса.

Центральный персонаж знаменитого щедринского романа явился прямым и достойным продолжением галереи гоголевских типов, олицетворявших психологию крепостнического варварства. В Иудушке Головлеве, в этом капище социальных пороков, без труда угадываются и чудовищная скупость Плюшкина, и хищная хватка Собакевича, и жалкое скопи-

домство Коробочки, и слащавое празднословие Манилова, и беспардонное лганье Ноздрева, и даже плутовская изобретательность Чичикова. Все это есть в Иудушке, и вместе с тем ни одна из этих черт, отдельно взятая, и даже совокупность их не характеризуют главного в Иудушке. Он не повторяет гоголевских героев, хотя и соприкасается с ними многими точками, как их младший брат по классу и как их законный «наследник» в сатире. Он является в целом совершенно новым литературным типом, служит воплощением новой, оригинальной психологической концепции социального характера. Его доминирующая черта, его основное оружие — лицемерие, а в связи с этой главной чертой и все другие черты выступают в новом сочетании, в новом качестве.

В образе Иудушки Головлева Салтыков-Щедрин гениально персонализировал тактику предательства, двурушничества, лицемерия, замаскированного злодейства, предпринимаемых ради стяжательства, доведенного до бессмысленности. Внешнее поведение Иудушки обманчиво, его добродушное празднословие страшно своим неуловимым коварством, его глаза «источали чарующий яд», а голос, «словно змей, заползал в душу и парализовал волю человека» (XII, 94). Поэтому его хищные воцеления и кровопийственные махинации распознаются не легко, они всегда глубоко спрятаны, замаскированы сладеньким пустословием, выражением преданности и почтительности к тем, кого он наметил в качестве своей очередной жертвы. Одним словом, это опаснейший словоточивый лицемер, у которого расхождение между словом и скрытой мыслью, между речами и поступками дошло до чудовищных размеров и стало неистребимым, органическим свойством всего нравственного облика.

Специфика Иудушки как социально-психологического типа в том именно и состоит, что это хищник, предатель, лютей враг, прикидывающийся ласковым другом. Такая природа типа требовала для своего художественного раскрытия соответствующего творческого метода и жанра. Именно потому, что внутренняя лживость и подлость данного социального типа, маскируемая благонамеренными речами и манерами, обнаруживается далеко не сразу и становится очевидной только при тесном и длительном с ним общении, именно поэтому здесь оказался необходимым сложный психологический анализ, разоблачающий обманчивость внешних форм поведения, и потребовался целый роман, а не рассказ, как было первоначально задумано автором. И сама форма «семейного» романа, обычно мало привлекавшая Щедрина, оказывалась в данном случае необходимой, во всяком случае более благоприятной для выявления генезиса и сущности типа усадебного хищника-лицемера. Интимная обстановка, наблюдение за героем на близком расстоянии, в его повседневном быту, в том затхлом углу, где паук появился на свет и сплел свою паутину, позволили дать наиболее полное представление о постоянном хамелеонстве Иудушки.

Иудушка во всех отношениях — личность ничтожная, скудоумная, ничемная, мелкая даже в смысле своих отрицательных качеств. И вместе с тем это полное олицетворение ничтожества держит в страхе окружающих, господствует над ними, побеждает их и несет им гибель. Ничтожество приобретает значение страшной гнетущей силы, и происходит это потому, что оно опирается на крепостническую мораль, на закон и религию.

Лицемеры вообще ищут внешнего, формального оправдания своих действий, заботятся о том, чтобы придать им вид законности. Ради этого они цепляются за установившиеся традиции, верования, прописные истины, имеющие широкое хождение в обществе. Это тем более характерно для Иудушки, который в многоликой массе лицемеров представляет особый тип лгуна. Есть лицемеры, которые сами сознают, что они лицемеры.

Иудушка же искренне считает себя поборником правды; его лганье не осложнено никакими рефлексиями, никакими внутренними противоречиями. Оно так глубоко въелось в его натуру, так пропитало все поры его внутреннего облика, что всякие нравственные границы совершенно исчезли. Он постоянно лжет и сам не знает, лжет он или говорит правду. Одним словом, это лгун, убежденный в своей правоте, и потому он вполне искренне верит, что любая его пакость имеет оправдание в обычаях, в религии, в законе; сюда, к этим азбучным прописям, имеющим для него непререкаемое значение, он и апеллирует всякий раз как к высшей инстанции.

Показывая защищенность Иудушки-«кровопивца» догматами религии и законами власти, Щедрин тем самым наносил удар нравственности собственников-эксплуататоров вообще, именно той зоологической нравственности, которая опирается на общепринятую, официально санкционированную ложь, на лицемерие, вошедшее в каждодневный обиход привилегированных классов. Другими словами, в «Господах Головлевых», в границах «семейного» романа, разоблачались и отрицались социальные, политические и нравственные принципы дворянско-буржуазного общества.

Роман «Господа Головлевы» Щедрин начал писать вскоре после появления «Бесов», а закончил в момент появления «Братьев Карамазовых». Присущие этим романам Достоевского реакционные идейные тенденции выражались в проповеди религиозного смирения как основы общественной нравственности и как узды против революционного «бесовства». «Господа Головлевы» всем своим объективным смыслом направлены против тех философско-этических принципов, опираться на которые призывал Достоевский. Щедрин показывал, что именно на этой почве религиозного смирения, кротости, повиновения и произрастают всякого рода подлинные «бесовства», одним из проявлений которых и служит головлевщина.

Карамазовщина и головлевщина, как объективные социально-психологические явления, родственны между собой. Это продукт саморазложения жизни, основанной на паразитизме. Что же касается взглядов Достоевского и Щедрина на сущность этих явлений и причины, их порождающие, то эти взгляды диаметрально противоположны друг другу. В то время как Достоевский видел в карамазовщине проявление вообще свойств той человеческой психики, которая не повинуетя требованиям религии, Щедрин, напротив в самой религии усматривал один из источников головлевщины. Если, по мнению Достоевского, религиозность предохраняет личность от аморализма, то Щедрин, как раз наоборот, именно в религии обнаруживает те идеологические начала, которые питают аморализм паразитических классов и служат надежным орудием всякого обмана и лицемерия. Религия, как основа морали эксплуататоров, дискредитирована в «Господах Головлевых» уже тем фактом, что она выступает союзницей столь безнравственных людей, какими являются крепостники Иудушки, что она не мешает, а, напротив, способствует их существованию.

Щедрин провел образ Иудушки через все стадии нравственного упадка. Если прежде Иудушка предавался безграничному пустословию, отравляя ядом своих сладеньких речей окружающих, то затем, когда вокруг него никого не осталось, пустословие перешло в стадию пустомыслия. Уединившись в кабинете, Иудушка погрузился в оргию фантастических стяжаний, которые были непосредственным продолжением головлевской реальности и выражали все тот же мир праздных помещичьих идеалов. Дикий мир породил еще более дикую фантазмагорию, так как в мире призраков «кровопивец» уже не встречал никаких препятствий для осуществления своих желаний. В бредовых мечтаниях он доводил свою

эпопею стяжательства и тирании до ее предельного завершения, желаемое превращалось в действительность. «Весь мир был у его ног, разумеется, тот немудреный мир, который был доступен его скудному мирозерцанию... Порфирий Владимирович был счастлив» (XII, 237—238). Таков предел извращения человеческого естества. Иудушка мог ощутить полное счастье только в призрачном мире безграничного стяжания и мщениия. Он достиг последней стадии того нравственного маразма, который был следствием социального паразитизма. Далее следовали запой и смерть.

В последней главе романа («Расчет») Щедрин ввел трагический элемент в повествование о таком человекообразном, как Иудушка, показав в нем мучительное «пробуждение одичалой совести» (XII, 275). И. А. Гончаров, высказывая в письме к Щедрину свои предположения относительно финала «Господ Головлевых», решительно отвергал возможность того конца Иудушки, который изображен в последней главе романа. На такой финал далеко не всегда отважился бы самый принципиальный моралист. Однако трагической рязвязкой судьбы Иудушки Щедрин не только не сближается с проповедниками моралистических концепций перерождения общества и человека, а, напротив, прямо бросает им вызов, опровергает и отвергает их. Щедрин в «Господах Головлевых» берет труднейший из возможных случаев пробуждения совести. Тем самым он как бы говорит: да, совесть может проснуться даже в самом закоренелом любостяжателе. Но что же из этого следует? Практически, в общественном смысле, ничего! Совесть пробудилась в Иудушке, но слишком поздно и потому бесплодно, пробудилась тогда, когда хищник уже завершил круг своих преступлений и стоял одной ногой в могиле. Только теперь, когда он увидел перед собой призрак неотвратимой смерти, когда наступил момент «расчета», — только теперь пробуждается «одичалая совесть», и это пробуждение является лишь одним из симптомов физического умирания. Таким образом, не отрицая возможности пробуждения совести в типах, подобных Иудушке, Щедрин с неопровержимой психологической убедительностью показал, что наступает это лишь в трагически сложившихся для них обстоятельствах и не раньше того, как их нравственное и физическое разложение достигает последней черты и делает их неспособными к прежнему злодейству. Проблеск совести и Иудушек — это лишь момент предсмертной агонии, это та форма личной трагедии, которая порождается только страхом смерти, которая поэтому остается бесплодной, исключает всякую возможность нравственного возрождения и лишь ускоряет «развязку» с прошлым, «саморазрушение» личности.

Трагический элемент романа был использован некоторыми критиками либерально-народнического лагеря для построения гипотезы о том, что будто бы в последние годы своей литературной деятельности Щедрин склонялся к идее всепрощения, примирения классов и моралистическому оправданию носителей социального зла обстоятельствами окружающей среды. В наше время нет нужды опровергать эту явную либеральную фальсификацию социальных воззрений сатирика и идейного смысла «Господ Головлевых».

Весь социально-психологический комплекс романа освещен идеей неумолимого отрицания головлевщины. От главы к главе рисует Щедрин картины тирании, нравственных увечий, одичания, следующих одна за другой смертей, все большего погружения головлевщины в сумерки. И на последней странице романа: ночь, темно, в доме ни малейшего шороха, на дворе мартовская мокрая метель, у дороги заколоченный труп головлевского барина. Ни одной смягчающей или примиряющей ноты — таков *расчет* Щедрина с головлевщиной. Не только конкретным содержанием,

но и всей своей тональностью, порождающей ощущение гнетущего мрака, роман «Господа Головлевы» вызывал в читателе чувство глубокого нравственного и физического отвращения к «дворянским гнездам» и ко всему, что с ними связано. Что же касается трагического элемента, то вторжение его в историю разложения головлевской семьи довершало сатирическое разоблачение паразитического класса картиной морального возмездия.

Конечно, оставаясь непримиримым в своем отрицании дворянско-буржуазных принципов семьи, собственности и государства, Щедрин, как великий гуманист, не мог не скорбеть по поводу испорченности людей, находившихся во власти пагубных принципов. Эти переживания гуманиста дают себя знать в описании как всего головлевского мартиролога, так и предсмертной агонии Иудушки, но они продиктованы не чувством снисхождения к преступнику как таковому, а болью за погрязший образ человеческий. И вообще в социально-психологическом содержании романа отразились сложные философские раздумья писателя-мыслителя над судьбами человека и общества, над проблемами взаимодействия среды и личности, социальной психологии и нравственности. Щедрин не был моралистом в понимании как причин социального зла, так и путей его искоренения. Он отдавал себе полный отчет в том, что источник социальных бедствий заключается не в злой воле отдельных лиц, а в общем порядке вещей, что нравственная испорченность — не причина, а следствие господствующего в обществе неравенства. Однако сатирик отнюдь не был склонен фаталистически оправдывать ссылки на среду то зло, которое причиняли народной массе отдельные личности и еще более их совокупность — правящие партии и классы. Ему были понятны обратимость явлений, взаимодействие причины и следствия: среда порождает и формирует соответственные ей человеческие характеры и типы, но сами эти типы в свою очередь воздействуют на среду в том или ином смысле. Отсюда непримиримая воинственность сатирика по отношению к правящим кастам, страстное стремление обличать их гневным словом.

Вместе с тем Щедрину не была чужда и мысль о воздействии на «эмбрион стыдливости» представителей господствующих классов, в его произведениях неоднократно апелляции к их совести. Эти же идейно-нравственные соображения просветителя-гуманиста, глубоко верившего в торжество разума, справедливости и человечности, сказались и в финале романа «Господа Головлевы». Позднее пробуждение совести у Иудушки не влечет за собой других последствий, кроме бесплодных предсмертных мучений. Не исключая случаев «своевременного» пробуждения сознания вины и чувства нравственной ответственности, Щедрин картиной трагического конца Порфирия Головлева внушал живым соответствующий урок. Однако сатирик не связывал с подобными уроками далеко идущих надежд и вовсе не разделял мелкобуржуазных утопических иллюзий о возможности достижения идеала социальной справедливости путем морального исправления эксплуататоров. Сознавая огромное значение морального фактора в судьбах общества, Щедрин всегда оставлял сторонником признания решающей роли коренных социально-политических преобразований. В этом состоит принципиальное отличие Щедрина как моралиста от современных ему великих писателей-моралистов — Толстого и Достоевского.

Естественно, что революционно-демократические воззрения и сатирическое дарование Щедрина определяли собой не только его идейную трактовку социальных и нравственных проблем, но и его руководящие творческие принципы. Художественный метод Щедрина развивался в русле богатейшей психологической культуры, разработанной его литературными предшественниками и современниками. Специфические приемы сатиры

идут в его произведениях рука об руку с мастерской психологической разработкой типов, с глубоким проникновением в социальную психологию целых классов и отдельных человеческих характеров. Своеобразие объекта, задач, творческих принципов и идейно-художественных концепций Щедрина придавало особые черты и его методу психологического анализа. В «Господах Головлевых» художественный психологизм Щедрина получил свое наиболее полное и, так сказать, чистое выражение. Обычные средства сатирического письма (смех, гипербола, фантастика, иносказательные эзоповские фигуры) отстранены или же поглощены в поэтике романа приемами психологического исследования. Если Щедрин и здесь остается сатириком, то сатириком *скрытым*, целиком перевоплотившимся в психолога. Сатирическая тенденция художественного преувеличения проявляет себя и в романе, но уже не во внешних формах образов, а только в сгущении психологических красок, в интенсивности рисунка внутренних портретов. Поэтому в «Господах Головлевых» всего ярче выразились основные особенности Щедрина как художника-психолога. В чем же они заключаются?

Чернышевский, характеризуя различия в психологическом методе писателей, говорил, что одного «занимают всего более очертания характеров; другого — влияния общественных отношений и житейских столкновений на характеры; третьего — связь чувств с действиями; четвертого — анализ страстей; графа Толстого всего более — сам психический процесс, его формы, его законы, диалектика души, чтобы выразиться определенным термином».¹¹ Прибавим от себя, что первое из указанных направлений наиболее характерно для Тургенева, второе — для Щедрина. Конечно, говоря так, мы имеем в виду только преимущественную тенденцию в психологизме каждого из этих писателей. Можно указать и на ряд других отличительных особенностей.

Так, например, Тургенев всего охотнее обращался к развитым интеллектам и наиболее успешно постигал психологию передовых представителей дворянской интеллигенции, из которой, по мнению писателя, должны были выйти типы новых деятелей. Ту или иную общественную идею Тургенев проверял, испытывал, исследовал на почве развитой психики культурного человека дворянской среды. В социальных границах этой среды тургеневский психологический анализ дал высокие достижения.

Достоевского как художника-психолога привлекали преимущественно люди болезненной, надломленной психики. В недрах замученной, мятущейся души он искал решения мучительно волновавших его социальных и нравственных вопросов. В психологических картинах Достоевского представлены с непрезойденным мастерством прежде всего моральные последствия уродливых социальных отношений.

В отличие от Тургенева и Достоевского Льву Толстому свойственна широкая масштабность в выборе объектов для психологических наблюдений. Толстовский художественный анализ захватывает разнообразнейшие человеческие характеры, одерживает неизменные победы в применении к самым различным духовным организациям, начиная от простого мужика и кончая интеллигентом-аристократом. Но поскольку в представлении Толстого исходным пунктом всех социально-политических преобразований служит совершенствование человеческой морали, постольку в центре его художественного внимания оказывается прежде всего человек, занятый идейно-нравственными исканиями, человек подвижной, динамичной психики, сложных внутренних рефлексий. С особой тщательностью Толстой анализирует такие характеры, которые находятся

¹¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, Гослитиздат, М., 1949, стр. 422—423.

в состоянии конфликта с моралью породившей их привилегированной среды и представляют благоприятную почву для развития идеи о нравственном усовершенствовании. Поэтому психологический анализ у Толстого часто раскрывает мысли и переживания самого писателя (Пьер Безухов, Левин, Нехлюдов).

Что же касается Щедрина, то он, в соответствии с социологическим складом своего художественного мышления и принятой на себя ролью политического сатирика, дал лучшие образцы психологического мастерства прежде всего в изображении идейно-нравственной деградации представителей господствующих социальных слоев общества. В числе всех особенностей, характеризующих своеобразие психологического анализа в творческом методе Щедрина, важнейшей следует считать установку на раскрытие психологии классового поведения. Психология, порожденная классовым воспитанием и классовой практикой и в свою очередь мотивирующая поведение человека как представителя определенной социальной или политической группировки, — таков центральный объект анализа Щедрина-психолога.

В судьбах семьи Головлевых Щедрин с исключительной силой убедительности продемонстрировал закономерную связь между психикой и социальной средой. Процесс нравственного оскудения, вырождения и конечного распада фамильного рода представлен на всех стадиях и во всех формах как неизбежное психологическое следствие действия законов классового бытия. Как художественная история вырождения семьи, роман «Господа Головлевы» давал современной Щедрину критику повод для социально-литературных сопоставлений с романами серии «Ругон-Маккары» Золя. Однако при этом критикой делались и необоснованные заключения о родственности идейно-творческих концепций сравниваемых писателей. Щедрин высоко ценил демократический социальный пафос знаменитого французского писателя, получившего широкую популярность в России 70-х годов. В то же время он осуждал склонность Золя к натуралистической интерпретации социальных явлений, к мотивировке психики физиологией. Наиболее резкие суждения с слабых сторон художественной методологии Золя были высказаны Щедриным в письмах, относящихся к периоду работы над «Господами Головлевыми», и тщательный сопоставительный анализ, несомненно, мог бы обнаружить в щедринской хронике головлевской семьи следы творческой полемики с принципами автора «Ругон-Маккаров». В объяснении особенностей человеческих характеров и жизненных судеб многочисленных представителей разветвленной семьи Ругон-Маккаров Золя чрезмерное внимание уделял законам биологической наследственности. В отличие от этого Щедрин последовательно проводил принцип социальной детерминированности внутреннего мира и поведения личности. Паразитизм, праздность — вот та социальная «наследственная» болезнь Головлевых, которая передавалась из поколения в поколение, углубляла процесс опустошения и оподления личности и в конечном итоге произвела свой ядовитейший плод в образе злокачественного лицемера Иудушки.

В богатейшей щедринской типологии Иудушка Головлев — это такое же аккордное слово сатирика о русских помещиках, как образ Угрюм-Бурчеева о царской бюрократии, а образ Осипа Дерунова относительно русской буржуазии. При этом Угрюм-Бурчеев и Иудушка Головлев достойны стоять рядом и по силе воплощения в них человеконенавистнической, паразитической и деспотической сущности самодержавнокрепостнического режима. Эти две зловещие фигуры вызывают в сознании читателя ассоциации с народным представлением о «сатане», как безрассудно жестоком, неумолимом и отвратительном враге рода человеческого. Именно такое представление о «сатане», при неоднократном

применении этого слова, и было реализовано Щедриным в художественной трактовке Угрюм-Бурчеева и Иудушки. О подобных типах, вскормленных крепостным правом, Щедрин говорил, что это люди необыкновенно мстительные, снабженные болезненным самолюбием и злою памятью, и сжиги при этом они «свою адскую ограниченность возводят на степень адского убеждения — тогда это уже совершенные исчадия сатаны» (XIII, 98).

В литературе о «Господах Головлевых» Иудушка рассматривается преимущественно как символ морального и социального распада класса крепостников. Действительно, это значение образа, воплощающего крайний маразм помещичьего класса, является основным. Примечательно, однако, следующее обстоятельство. Из всех членов трех поколений семьи Головлевых — Арины Петровны, ее детей и ее внуков, в ускоряющемся темпе покидающих арену жизни, самый растленный представитель вымирающего фамильного рода оказывается и *самым живучим*. Иудушка дольше всех умел выходить из воды сухим. Его нравственная одеревенелость, его жестоко бессердечие, его звериное равнодушие к людям, его изустное пустословие служили ему надежной защитой. Именно Иудушка — «последний представитель выморочного рода» (XII, 275), именно он оказался «удивительно живучим» (XII, 277); когда все погибли — мать, сыновья, племянницы, — именно к нему «конец все не приходил. Очевидно, требовалось насилие, чтобы ускорить его» (XII, 277).

Проводя в «Господах Головлевых» с неумолимой последовательностью идею нравственного и физического разрушения паразитической личности, Щедрин, таким образом, далек от мысли, что такие во всех отношениях растленные и пустоутробные типы, как Иудушка, отомрут сами собой и что можно предоставить истории делать свою очистительную работу.

По мысли сатирика, смерть героя в художественном произведении является «примерной смертью», в действительности же герой остается живым до тех пор, пока сохраняется соответствующий ему порядок вещей. Так обстоит дело и с Иудушкой Головлевым. Он умер в щедринском романе постыдной смертью, но это всего лишь *примерная смерть*. Сатирик выносил смертный приговор исторически обреченному и уже отмиравшему, но все еще политически господствовавшему классу помещиков. В реальной действительности приговоренные историей крепостники Иудушки продолжали существовать до тех пор, пока сохранялся поддерживавший их монархический порядок вещей.

Роман «Господа Головлевы» показывает не только то, как умирают представители исторически обреченного класса, но и как они, проявляя хищную изворотливость, пытаются продлить свое существование за пределами срока, который им отвела история. Гнусное лицемерие Иудушки — это и психологический *симптом* разложения класса, отжившего свой век, и вместе с тем коварное *оружие*, к которому прибегает вообще всякое паразитическое отребье человечества в борьбе за сохранение своих привилегий, за укрепление своего пошатнувшегося положения в обществе.

Итак, Иудушка олицетворяет наиболее омерзительную и вместе с тем наиболее живучую разновидность психологии собственников-эксплуататоров. Поэтому в содержании образа Иудушки Головлева следует различать его временное и длительное историческое значение. Если первое заключается в том, что он, как социальный тип русского дворянина, воплощает в себе сущность феодального паразитизма, то второе состоит в том, что он, как психологический тип, олицетворяет сущность всякого лицемерия и предательства и в этом своем качестве выходит за рамки одной исторической эпохи, одного класса, одной нации.¹²

¹² См. об этом: А. В. Луначарский. М. Е. Салтыков-Щедрин. В кн.: А. В. Луначарский. Классики русской литературы. М., 1937, стр. 293;

Иудушка Головлев орудует в помещицъей усадьбе. Здесь он, как паук, раскинул свою паутину и подстерегает свои жертвы. Он весь пропитан традициями крепостнического хищничества и дореформенной бюрократической кляузы, в недрах которой он провел тридцать лет. Помещицья усадьба — это колыбель Иудушки и первоначальная арена его действий. Однако тип, олицетворяемый Иудушкой, вполне мыслим в других сферах деятельности и на других этапах развития эксплуататорского общества. Будучи как социальный тип представителем сходящего с арены истории класса, Иудушка как психологический тип выходит далеко за рамки сформировавшейся его социальной среды. Психология живет значительно дольше породившего ее класса. Когда последний сходит с исторической сцены, психология в новых условиях длительное время продолжает существовать в виде пережитков консервативной традиции. И если во всем социально-экономическом укладе России вплоть до революции 1917 года были живучи остатки крепостничества, то еще более прочно удерживались они в психике и идеологии известных слоев господствующего общества. Поэтому и созданный Щедриным тип Иудушки сохранил за собой не только историческое, но и действительное значение.

Однако дело не только в этом. Иудушка как психологический тип обращен не только к феодальному прошлому. Он несет в себе и такие черты, которые являлись общими и для умиравшего крепостничества, и для шедшего на смену последнему капиталистического строя жизни. Недаром же Иудушка, будучи весь порождением стихии помещицъего варварства, представлен в романе прежде всего как лицо, действующее в пореформенных условиях.

Всякого рода лицемерие, составляя неотъемлемый атрибут морали паразитических классов вообще, присуще буржуазии даже в большей мере, нежели дворянству. Господство дворянина-помещика опиралось на юридическое право владения землей и крепостными душами. Господство буржуа-предпринимателя основано на экономической эксплуатации «вольного труда» в условиях юридически отмененного рабства. Поэтому к лицемерию, как узде, сдерживающей угнетенные народные массы в повиновении, буржуа вынужден прибегать чаще. Не случайно, что произведение о начале победного шествия русской буржуазии в пореформенные десятилетия Щедрин озаглавил словами: «Благонамеренные речи». *Благонамеренные речи* — это прежде всего те лицемерные речи буржуазии об общем благе, о священности права собственности, об интересах отечества и государства, которые были призваны замаскировать торжество капиталистического чистогана, облагородить своекорыстную погоню за капиталом. Лганье молитвенно благочестивого сутяги, мздоимца и лицемера Иудушки Головлева прямо включается в этот хор «благонамеренных речей». Недаром же он впервые появился в недрах цикла под таким заглавием. Иудушка лицемерит нудно, патриархально, варварски грубо и до пошлости припорно, он лицемерит в узких пределах своей вотчины, в семейном кругу, за домашним обеденным столом. Но по существу своему, по своей хищнической функции примитивное лганье Иудушки ничем не отличается от лганья более квалифицированного, более современного, т. е. лганья буржуазных дельцов. Последним Иудушка уступает не в лживости, а лишь в искусстве лганья. В психологическом отношении Иудушка представляет собой именно тот тип, в котором крепостнические замашки срачивались с буржуазными и в котором, так сказать, осуществлялось моральное братание двух эксплуататорских классов — нисходящего дворянства и восходящей буржуазии. Поэтому разоблачение лице-

мерия крепостника Порфирия Головлева объективно приобретало значение приговора над моралью собственников-эксплуататоров вообще, над моралью хищников разных формаций и разных сфер действия.

В первом очерке «Благонамеренных речей» Щедрин охарактеризовал две категории лгунов, выражающих идеологию и психологию господствующих классов: лгунов лицемерных и лгунов искренних. Лицемерный лгун выдает официальную ложь господствующих классов за правду, хотя внутренне ему не чуждо представление о правде иного рода, о правде в собственном смысле. В таких случаях черное выдается за белое, происходит сознательное извращение истины в интересах личных и классовых. В отличие от этого искренний лгун не знает никакой другой правды, кроме той, которая под этим наименованием значится в азбучных прописях господствующего класса и которая в сущности является узаконенной и освященной ложью. Лицемерие Иудушки Головлева и представляет собой именно это искреннее лганье.

К вопросу о лицемерных и искренних лгунах, затронутому в «Благонамеренных речах», Щедрин вернулся в «Господах Головлевых», специально обратив внимание на различие между Иудушкой, пустословящим в узких пределах затверженных понятий, и Тартюфом или любым французским буржуа, соловьем рассыпающимся по части общественных основ. Иудушка Головлев лицемерит бессознательно, он лишен всякого нравственного мерила, он невежественный сутяга. Сознательное лицемерие буржуазного политического дельца составляет внешнюю принадлежность «хороших манер», служит знаменем, вокруг которого собираются люди, заинтересованные в том, чтобы обманывать народные массы и держать их в повиновении.

Однако указываемое Щедриным различие между Иудушкой и классическими типами лицемеров касается не столько самой сущности лицемерия, сколько степени его развития и масштабов применения. Прimitивное лицемерие усадьбного хищника Иудушки и вышколенное лицемерие буржуазных политических дельцов — это две ступени в искусстве лганья. Иудушка стоит на низшей. Его лицемерие предопределено опытом хищничества на ограниченной арене дворянской усадьбы. Это то лицемерие, которое просто вырастает в паразитической среде, как крапива растет у забора. Но переход от «дикорастущего» бессознательного лганья Иудушки к сознательному лицемерию являлся лишь вопросом времени. Уже одновременно с Иудушкой Щедрин представил в «Благонамеренных речах» целый ряд сознательных лицемеров, не отличающихся в искусстве лганья от лицемеров французского пошиба. Таковы, например, исправник Колотов, судебный следователь Добрецов, председатель казенной палаты Удодов, либерал Тебенков.

Разграничивая два типа лицемерия, Щедрин отказывается решать вопрос о преимуществе какого-либо из них. И то и другое — опаснейшее явление. Сознательные лицемеры, лгуны, прошедшие культурную выучку, подвизаются преимущественно на общественно-политическом и государственном поприще. Как идеологи и политики господствующих эксплуататорских классов и партий, они опасны прежде всего искусством лицемерия и *масштабами* своей деятельности. Бессознательные лицемеры, лгуны, формирующиеся стихийно в широких слоях эксплуататорских классов, опасны своей дикой фанатичностью и *массовостью*, а также тем, что являются постоянным резервом для воспроизводства сознательных лицемеров.

Невежественные лицемеры, подобные Иудушке, являются, быть может, более наглядным свидетельством социальной порочности господствующего паразитического класса, так как они совершенно естественно, стихийно формируются в точном соответствии с принципами парази-

ческой морали, без вмешательства какой-либо другой школы, кроме школы непосредственной жизни.

Всесторонним раскрытием социального генезиса лицемерия Иудушки Щедрин подчеркнул широкую классовую значимость созданного им типа. В обществе, которое порождает Иудушек Головлевых, возможны всякие сорта Иудушек. В этом смысле Иудушка оказался подлинным родоначальником многих других Иудушек, последующих представителей этого «бессмертного» рода. Образ Иудушки явился той емкой художественной психологической формулой, которая обобщала все формы и виды лицемерия правящих классов и партий эксплуататорского общества. Иудушкины патриархальные принципы «по-родственному», «по-божески», «по закону» у позднейших буржуазных лицемеров видоизменились, приобрели вполне современную формулировку — «во имя порядка», «во имя свободы личности», «во имя общего блага», «во имя спасения цивилизации от революционных варваров» и т. д., но идеологическая функция их осталась прежней, иудушкиной: служить прикрытием своекорыстных интересов эксплуататоров. Иудушки более позднего времени сбросили свой старозаветный халат, выработали отличные культурные манеры и в таком обличье успешно подвизались на политической арене.

Использование образа Иудушки Головлева в сочинениях В. И. Ленина служит особо ярким доказательством огромной художественной емкости созданного Щедриным типа. С образом Иудушки Головлева В. И. Ленин сближает: царское правительство, которое «прикрывает соображениями высшей политики свое иудушкино стремление — отнять кусок у голодающего»;¹³ бюрократию, которая, подобно опаснейшему лицемеру Иудушке, «искусно прячет свои арапчьевские вождения под фиговые листочки народолюбивых фраз»;¹⁴ буржуазного помещика, сильного «умением прикрывать свое нутро Иудушки целой доктриной романтизма и великодушия».¹⁵ В сочинениях В. И. Ленина представлены кадетский Иудушка и либеральный Иудушка, предатели революции Иудушка Троцкий и Иудушка Каутский; встречаются здесь и профессор Иудушка Головлев, и Иудушка Головлев самой новейшей капиталистической формации, и другие разновидности лицемеров, речи которых «похожи, как две капли воды, на бессмертные речи бессмертного Иудушки Головлева».¹⁶

Возводя всех этих позднейших дворянских и буржуазных лицемеров, подвизавшихся в области политики, к бессмертному Иудушке Головлеву. В. И. Ленин тем самым раскрывал широчайший социально-политический диапазон гениального щедринского художественного обобщения. Ленинская интерпретация красноречиво свидетельствует о том, что тип лицемера Иудушки Головлева по своему значению выходит за рамки своей первоначальной классовой принадлежности и за рамки своего исторического периода. Лицемерие, т. е. замаскированное благими намерениями хищничество, и есть та основная черта, которая обеспечивает Иудушкам живучесть за пределами отведенного им историей времени, их длительное существование в условиях борьбы классов. До тех пор, пока существует эксплуататорский строй, всегда остается место для лицемеров, пустословов и предателей Иудушек; они видоизменяются, но не исчезают. Источник их долговечности, их «бессмертия» — это порядок вещей, основанный на господстве эксплуататорских классов.

Художественным раскрытием лицемерия Иудушки Головлева Щедрин дал гениальную формулу, определяющую сущность всякого лицемерия и всякого предательства вообще, в каких бы масштабах, формах и на

¹³ В. И. Ленин, Сочинения, т. 5, стр. 217.

¹⁴ Там же, т. 1, стр. 272.

¹⁵ Там же, т. 4, стр. 380.

¹⁶ Там же, т. 5, стр. 236.

каком бы поприще это ни проявлялось. Отсюда огромная потенциальная обличительная сила образа. Иудушка Головлев — поистине *общечеловеческое* обобщение всей внутренней мерзости, порождаемой господством эксплуататоров, глубокая расщепровка внутренней сущности буржуазно-дворянского лицемерия, психологии вражеских замыслов, прикрытых благонамеренными речами. Как литературный тип Иудушка Головлев служил и долго еще будет служить мерилом определенного рода явлений и острым оружием общественной борьбы.

Итак, если огромно значение созданного Щедриным образа Иудушки как уничтожающего приговора классу крепостников, то еще более важно значение данного образа как психологического ключа к распознаванию Иудушек вообще. Лгуны, предатели, лицемеры, источающие яд, сдобренный сладенькими, медовыми речами, враги, подстерегающие свою жертву исподтишка, ласковые кровопийцы — это самые опасные враги человеческого общества. «Господа Головлевы» учат распознавать психологию такого сорта людей, и в этом заключается великое и непреходящее значение гениального творения Салтыкова-Щедрина.

Роман «Господа Головлевы» относится к лучшим достижениям Салтыкова и является ярким показателем обогащения щедринского реализма в 70-е годы. Произведения, написанные в это десятилетие, открывали новые и новые доказательства многогранности художественного метода Салтыкова, эстетической чуткости писателя к свойствам того жизненного материала, с которым он имел дело в каждом отдельном случае. Так, приемы, изобразительные средства, жанровая структура — все это, сохраняя основные черты творческой индивидуальности сатирика, в то же время изменялось и сменялось в зависимости от темы и соответственно теме. В течение десятилетия писатель далеко продвинулся вперед от той резко впечатляющей, но все же несколько однообразной по своей форме сатиры, с которой читатель познакомился в «Истории одного города». Психологический анализ и в щедринской сатире 60-х годов играл значительную роль, но главным оружием художественной критики служил смех, обуславливавший преобладание комических приемов в поэтике. В связи с этим складывалось представление, впрочем неосновательное, что психологическим анализом Салтыков владел в малой степени, что это является слабой стороной его творческого метода, особенно заметной на фоне психологического мастерства его крупных литературных современников. Мнение это решительно опровергалось появлением романа «Господа Головлевы», который свидетельствовал о больших возможностях и достижениях щедринского художественного психологизма.¹⁷ Обозначенная романом новая грань творчества создавала представление многомерности щедринского реализма, показывала, каких блистательных результатов может достигать Салтыков путем психологического анализа, не прибегая к оружию смеха. Следствием творческого углубления писателя в социальную психологию и обострения противоречий в жизни русского общества, еще не освободившегося от крепостнических пережитков, но уже все более вовлекавшегося в процесс капиталистического развития, явилось усиление трагического элемента в произведениях Салтыкова второй половины 70-х годов, и в частности в «Господах Головлевых».

Если «История одного города» в 1870 году знаменовала собой высший итог развития щедринской сатиры за 60-е годы, то подобно этому «Господа Головлевы», появившиеся в законченном виде в 1880 году, обозна-

¹⁷ О своеобразии психологического анализа в «Господах Головлевых» см. в статьях: Е. И. Покусаев. «Господа Головлевы» Салтыкова-Щедрина. «Ученые записки Саратовского гос. университета», т. VI, вып. филологический, 1957, стр. 367—417; С. Г. Бочаров. Психологический анализ в сатире. В кн.: Я. Эльсберг. Вопросы теории сатиры. Изд. «Советский писатель», М., 1957, стр. 246—279.

чают рост щедринского реализма за 70-е годы. Правда, по своей тематике и стилю «Господа Головлевы» не могут претендовать на такое обобщающее значение по отношению к произведениям этого десятилетия, какое имела «История одного города» в предыдущем десятилетии. Щедринское творчество 70-х годов стало настолько разветвленным, что любое отдельно взятое произведение оказывается недостаточным, чтобы служить в качестве центрального и продемонстрировать основные черты проблематики и поэтики творчества писателя в этот период. Здесь были произведения, которые писались в художественной манере «Истории одного города» («Дневник провинциала в Петербурге», «Культурные люди»), но были и такие, в родственном ряду которых «Господа Головлевы» выступают в качестве высшего достижения и являются показательными именно для новых художественных приобретений реализма Салтыкова в 70-е годы. Недаром появление «Господ Головлевых» было воспринято читателями, критикой и виднейшими писателями как обнаружение новых сторон могучего дарования Салтыкова, проявление таких черт щедринского реализма, которые до этого еще не успели достаточно ярко обозначиться. Прежде всего произведение выделилось на фоне всего ранее созданного Салтыковым как крупное достижение в жанре социально-психологического романа. В этом отношении «Господа Головлевы» сохраняют за собой первое место во всем творчестве писателя.

4

Если «Господа Головлевы» являются в творчестве Щедрина высшим достижением в жанре социально-бытового психологического романа, то «Современная идиллия» может служить блистательным образцом реализации щедринской идеи сатирического политического романа. В «Современной идиллии» сатирик наиболее ярко осуществил свой замысел такого романа, драма которого выходит из домашних рамок на улицу, развертывается на публичной политической арене и разрешается самыми разнообразными, почти непредвиденными способами.

Действие «Современной идиллии» начинается в частной квартире, отсюда переносится в полицейский участок, адвокатскую контору, купеческий дом, постепенно захватывает все более широкий круг лиц и явлений, затем перебрасывается из столицы в города и села провинции и, наконец, возвращается опять в столицу. Весь этот пестрый поток лиц и событий в произведении вызван вторжением «внутренней политики» в судьбы людей.

«Современная идиллия», несмотря на пестроту содержания, отразившего в себе текучий политический материал современности, а также несмотря на то, что между временем появления первых одиннадцати глав (1877—1878) и последующих (1882—1883) прошло более четырех лет, обладает стройной и связной композицией и не уступает в этом отношении «Господам Головлевым». Главы объединены не только одной общей мыслью и одними и теми же персонажами, но и удивительно выдержанной тональностью сатирического повествования. Для композиции романа характерно наличие глав, включающих разные жанровые формы — сказку, фельетон, драматическую сцену. Однако это вовсе не отступление от главной мысли и от основного сюжета, а своеобразное и в высшей степени оригинальное развитие основной темы; более того: эти «вставные» эпизоды являются ступенями развиваемых идей. Роль «Сказки о регимов начальнике» или драматической сцены «Злополучный пискарь» в романе так же значительна, как например и роль «Повести о капитане Копейкине» в «Мертвых душах». В композиции «Современной идиллии» особенно ярко, непринужденно и многосторонне проявилось присущее Ще-

дрину «свободное отношение к форме», искусство создавать органический сплав из контрастирующих жанровых элементов, которые придают повествованию многокрасочность и выставляют предмет сатиры в рельефном и остроумном освещении.

Либеральный критик К. К. Арсеньев выступил в «Вестнике Европы» с рецензией на «Современную идиллию» под названием «Новый Щедринский сборник». В связи с этим Щедрин писал А. Н. Пыпину в письме от 1 ноября 1883 года: «„Современная идиллия“ названа „Сборником“, но почему — совершенно не понимаю. Это вещь совершенно связанная, проникнутая с начала до конца одною мыслию, которую проводят одни и те же „герои“. Герои эти, под влиянием шкурного сохранения, пришли к убеждению, что только уголовная неблагонадежность может прикрыть и защитить человека от неблагонадежности политической, и согласно с этим поступают, т. е. заводят подлые связи и совершают пошлые дела. Вещь эта имеет и начало и конец, и ежели заканчивается не совсем обычно вступлением на арену Стыда, то, по моему мнению, право, это отнюдь не менее естественно, нежели разрешение посредством вступления в брак или монастырь. Ежели стать на точку зрения „Вестника Европы“ то и „Записки Пиквикского клуба“, и „Дон Кихота“, и „Мертвые души“ придется назвать „сборниками“» (XIX, 365).

И действительно, с перечисленными Щедриным произведениями «Современную идиллию» объединяет прежде всего жанр сатирического романа-обозрения, в котором многообразие сцен и лиц, широко охватывающих жизнь общества своего времени, композиционно сцементировано в единую картину мотивом «путешествующих» героев. При этом щедринский роман, в отличие от его жанровых предшественников, весь погружен непосредственно в атмосферу политической жизни. Герои «Современной идиллии» мечутся в пространстве, будучи вытолкнуты с насиженных мест разбушевавшейся политической реакцией, которая заставила их бежать в панике, шпионить, доносить, истреблять друг друга, впутываться в уголовные и политические авантюры.

На литературное оформление путешествия героев «Современной идиллии» в усадьбу Проплеванную наиболее заметное влияние оказали именно «Записки Пиквикского клуба» Диккенса. Еще в 1875 году Щедрин начал цикл «веселых» рассказов («Культурные люди») «вроде Пиквикского клуба» (XVIII, 302), но вынужден был приостановить работу из-за обострившейся болезни, лишавшей сатирика соответственного расположения духа. «Веселый юмор» вернулся к сатирику только в начале 1877 года. Приступив в это время к «Современной идиллии», Щедрин мастерски включил в сложную поэтику своего романа и мотив «пиквиккианы», применив его к материалу и задачам политической сатиры своего времени.¹⁸

Основная тема романа — изобличение политической и общественной реакции и предательств либерализма. Его центральными героями являются два умеренных либерала — Глумов и Рассказчик. Заподозренные властями в том, что они, сидя в квартирах, «распускают революцию», Глумов и Рассказчик намечают программу, осуществление которой вернуло бы им репутацию благонамеренности. Следуя первоначально совету своего друга Молчалина, рекомендовавшего им «умерить свой пыл», «погодить», они прекращают рассуждения, предаются исключительно физическим удовольствиям и телесным упражнениям. Однако этих доказательств благонадежности оказывается недостаточно. Став однажды,

¹⁸ Более подробное освещение вопроса о жанре «Современной идиллии» в связи с сатирической литературной традицией см. в книге: А. Жук. Сатирический роман М. Е. Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия». Изд. Саратовского университета, 1958.

в целях шкурного самосохранения, на стезю благонамеренности, герои романа стремительно падают все ниже и ниже, от благонамеренности выжидательной переходят к благонамеренности воинствующей, непосредственно включаются в реакционный правительственный поход. Движение по наклонной плоскости навстречу реакции превращает их в активных участников той самой «шутовской трагедии», в стороне от которой они старались первоначально удержаться. Вместе с полицейскими чинами квартального участка и разного рода подонками реакции они впутываются в грязную историю с мнимым двоеженством, в махинацию с поддельными векселями и т. д. Одним словом, они «делаются участниками преступлений, в надежде, что общий уголовный кодекс защитит их от притязаний кодекса уголовно-политического» (XV, 166). И действительно, попав под суд, они выходят обеленными и, как люди, доказавшие свою политическую благонадежность, удостоиваются чести работать сотрудниками в газете «Словесное удобрение», издаваемой фабрикантом Кубышкиным. Оставаясь верными хозяину («Ибо Кубышкин был знамя!»), они пропагандировали кубышкинские ситцы, изрыгали хулу и клевету, проклинали человеческий разум, и дошли, наконец, до проповеди «всеобщего упразднения» (XV, 301).

Щедрин никогда не признавал за либеральной интеллигенцией значения ведущей освободительной силы в общественной борьбе, более того — он видел и понимал всю опасность соглашательской политики либерализма. Но при всем своем огромном и вполне основательном скептицизме Щедрин не оставлял мысли о возможности выделения из рядов либеральной интеллигенции лучших ее элементов, способных содействовать освободительному движению. Это проявилось и в «Современной идиллии». Эпопея реакционных походов двух либеральных интеллигентов заканчивается в романе пробуждением в них чувства стыда. Страх перед реакцией заставил их предпринять унизительный «подвиг» самосохранения. Но, добываясь репутации политически благонамеренных людей, они сознавали, что творят именно подлости и пошлости, а не что-либо другое, и внутренне оставались оппозиционно настроенными к реакции. Разлад между безнравственным поведением и критическим направлением мысли разрешился в конце концов тоской проснувшегося стыда. Щедрин считал возможным и подсказывал такой исход для известной части культурной и критически мыслящей, но опозорившейся либеральной интеллигенции. И в этом нет ничего противоестественного или несбыточного. Когда старый, отживший свой исторический срок социально-политический строй распадается, то от правящих классов все чаще начинают отходить их наиболее сознательные и честные представители.

При всем том, вводя в «Современную идиллию» мотив проснувшегося стыда, Щедрин вовсе не был склонен придавать стыду значение решающего фактора в смысле общественных преобразований. «Что было дальше?.. — пусть догадываются сами читатели. Говорят, что Стыд очищает людей, — и я охотно этому верю. Но когда мне говорят, что действие Стыда захватывает далеко, что Стыд воспитывает и побеждает, — я оглядываюсь кругом, припоминая те изолированные призывы Стыда, которые, от времени до времени, прорывались среди масс Бесстыжества, а затем все-таки канули в вечность... и уклоняюсь от ответа» (XV, 304).

Таковы последние слова «Современной идиллии». Объективно они полемичны по отношению ко всякого рода моралистическим концепциям преобразования общества, и в частности по отношению к становившемуся популярным в то время нравственному учению Льва Толстого. И хотя Щедрин уклонился от окончательного ответа, все же мысль его относительно общественной роли стыда достаточно ясна. Стыд помогает исправлению людей, очищению отдельных представителей правящей части обще-

ства от тяжкого груза классового наследства, стыд служит предпосылкой для общественной освободительной борьбы, но действие стыда не простирается далеко и не отменяет необходимости активной массовой борьбы.¹⁹

Разоблачение либерального ренегатства в «Современной идиллии» выросло в широкую сатирическую картину политической и общественной реакции. В этом отношении «Современная идиллия» не представляет в творчестве Щедрина чего-либо нового. Политическая и общественная реакция была постоянным объектом его сатиры. Однако «Современная идиллия», не будучи ни первым, ни последним ударом Щедрина по реакции, сохраняет за собой значение произведения, наиболее яркого по силе, беспощадности и мастерству сатирического разоблачения и обличения как правительственной реакции, так и ее губительного влияния на широкие слои русского общества. Роман в большей своей части написан в то время, когда самодержавие Александра III раскрыло все свои реакционные потенции. Расправившись с народовольцами, оно требовало все новых и новых жертв. В стране свирепствовали террор, шпионаж, эпидемия подозрительности, а в связи с этим в обществе распространились паника, массовое предательство со стороны либеральной интеллигенции, холопское приспосабливание. На правительственный призыв к содействию в борьбе с революцией и социализмом отозвалось прежде всего разное человеческое отребье; по меткому выражению автора «Современной идиллии», негодяй стал героем современности.

Все это нашло свое рельефное отражение на поверхности сатирического зеркала «Современной идиллии». Щедрин издевательски высмеял обезумевшее в своем реакционном рвении начальство, завершив это знаменитой «Сказкой о ретивом начальнике». Сатирик заклеил презрением нравственно растленных «героев» реакции, дав их обобщенный портрет в фельетоне о негодяе «Властитель дум». Перекупанные либералы нашли в романе достойное выражение в образах двух «идеально-благонамеренных скотин», разыгрывающих жалкую комедию шкурного приспособления. И рядом с «героями» шутовской трагедии, утратившими человеческий образ, Щедрин показывает подлинно человеческую трагедию борцов, ставших жертвами свирепой реакции («Суд над злополучным пискарем»), и трагедию тружеников деревни, ограбленных кулаками и начальством (статистическое описание села Благовещенского в главе XXVI).

Реакция 80-х годов ополчилась прежде всего против революционной интеллигенции. В соответствии с этим слова «революция» и «спиллпсты» произносятся действующими лицами «Современной идиллии» очень часто. В романе одни мечутся в страхе быть принятыми за революционеров, другие занимаются выслеживанием и ловлей революционеров. Однако Щедрин нигде не показывает непосредственного столкновения реакционеров с действительно революционно настроенными людьми. Он не имел легальной возможности представить в романе революционеров и лишь отчасти коснулся их в драматической сцене «Злополучный пискарь». В целом же вся шутовская трагедия разыгрывается вокруг двух, в сущности политически безопасных либералов из дворян, ошибочно принимаемых шпионами за революционеров. Такая ситуация была вполне реалистична. Реакция взяла под подозрение широкие культурные слои общества, открыла разнuzданную кампанию против интеллигенции вообще, мобилизуя на борьбу с нею, под видом «общественного содействия», разного рода невежественных проходимцев.

¹⁹ Относительно мотива стыда в «Современной идиллии» существенные суждения высказаны Д. О. Заславским во вступительной статье к XV тому «Полного собрания сочинений» сатирика (стр. 34—35).

Политическая и моральная низость вопиствующих поборников реакции служит в «Современной идиллии» одним из основных объектов щедринского сарказма. Злобствующих, но тупых охотников за «сицилистами» Щедрин посрамляет, между прочим, тем, что то и дело ставит их в смешное положение людей, неожиданно попадающих в сети их же собственной саморазоблачающейся ограниченности. Так, например, все те, кто был ими пойман в качестве «сицилистов», на проверке оказывались самыми заурядными обывателями. Показывая торжествующих поборников реакции во всей их отвратительной идейно-правственной наготе и сближая их с уголовным элементом, представляя врага низким, глухим, смешным, Щедрин тем самым стремился рассеять страх перед реакцией, пробудить в интеллигенции чувство стыда перед фактами массового пресмыкательства, ренегатства и предательства, помочь делу освобождения общественного самосознания от нависших над ним устрашающих призраков реакции, повысить способность общества к коллективной самозащите. Была у Щедрина и другая, затаенная мысль: высмеять самые поиски «сицилистов» и тем самым, по возможности, обуздать полицейско-сысковой разгул.

Действительность эпохи свирепой правительственной реакции представлена в «Современной идиллии» как трагедия жизни целого общества, трагедия, которая растянулась на бесчисленное множество внезапных актов, захватила в тиски огромную массу «средних» людей и притом осложнилась шутовством. От такой «шутовской трагедии» деваться человеку некуда, потому что источником ее является «несостоятельная форма» жизни, присвоившая себе наименование «порядка» (XV, 167).

Общественный порядок, где господствуют тунеядцы, насильники, заведомые прохвосты, несомненно позорные люди, где уголовные преступления являются мерилом политической благонадежности, где торжествующее невежество преследует всякое честное проявление ума и проповедует упразднение человеческой мысли, где закон стоит на страже насилия меньшинства над большинством, — этот порядок Щедрин называет жестоким шутовством. Герои жестокого шутовства — полицейские чиновники и шпионы (Иван Тимофенч, Прудентов, Кшенщицюльский, масса урядников и «гороховых пальто»), бюрократы-сановники (Перекусихины), завоеватели-авантюристы (Редедя), капиталисты (Парамонов, Вздошников, Ошмянский), выжившие из ума князья-помещики (Рукусуй-Пошехонский), заведомые прохвосты (Гадюк-Очищенный, Балалайкин и др.), — все эти комедианты старого, прогнившего, обанкротившегося порядка выставлены в «Современной идиллии» на публичный позор и осмеяние.

Щедрин писал: «Не могу я к таким явлениям относиться с „надлежащей серьезностью“, ибо ничего, кроме презрения к ним, чувствовать нельзя, да и не должно. Для меня еще большое счастье, что у меня большой запас юмору» (XIX, 365—366). Юмор презрения, злой и беспощадный юмор, — вот то главное оружие, которое обрушил автор «Современной идиллии» на типы и явления, олицетворяющие самодержавно-полицейское государство помещиков и капиталистов. Стремлению раскрыть жестокий комизм действительности, сорвать с врага «приличные» покровы и представить его в смешном и отвратительном виде — этому подчинена вся яркая, многоцветная, блестящая остроумием и беспощадными изобличениями поэтика романа. Изобразительный арсенал сатирика продемонстрирован в «Современной идиллии» более широко и полно, чем в любом другом, отдельно взятом произведении Щедрина.

Быстрота развертывания и движения сюжета, органическое включение в повествование сказки, фельетона, драматической сцены, пародии,

памфлета, прозрачные намеки на конкретные политические явления, полемические стрелы, направленные в адрес политических и литературных противников, разнообразие эзоповских фигур иносказания, переплетение реального и фантастического, остроумная сатирическая утрировка лиц и событий с применением элементов гиперболы и гротеска, лаконизм портретных зарисовок, мастерские диалоги, обилие разящих сатирических формул, впервые именно здесь блестяще употребленный прием статистического разоблачения (жизнеописание купца Парамонова в цифрах, статистическое описание села Благовещенского) и т. д., и т. п. — все это многоцветное сочетание изобразительных приемов и средств живописания создает сложную сатирическую симфонию «Современной идиллии», образует ее оригинальную, неподражаемую поэтику.

В «Современной идиллии» Щедрин мастерски применяет уже не однажды им испытанный прием переключки с литературными предшественниками. Здесь мы встречаем цитаты, реминисценции и образы из Державина, Крылова, Жуковского, Бенедиктова, Грибоедова, Пушкина, Гоголя, Сухова-Кобылина, Гюго. Значительное место заняли в произведении споры на литературные темы, блестящие остротой мысли суждения о романе и трагедии, сатирические замечания о педантизме библиографов-пушкинистов и о театральном репертуаре, пародии на любовный роман и на псевдонародных собирателей фольклора и т. д.

В романе нашла свое яркое выражение также и такая характерная черта творческого метода сатирика, как типологическая связь данного произведения с предшествующим творчеством. Уже ранее известные по ряду других произведений образы Глумова, Рассказчика, Балалайкина в «Современной идиллии» выступают в качестве основных действующих лиц, и здесь изображение их доводится до завершения.

Психологический анализ не мог найти в «Современной идиллии» такого применения, как в «Господах Головлевых». Замысел широкого пространственного сатирического обозрения требовал иных изобразительных средств и приемов. Но, показывая действующих лиц в суматохе «шутовской» деятельности, Щедрин нашел такие краски для летучих портретных зарисовок, которые не оставляли сомнений относительно внутреннего, психологического содержания персонажей.

Особого внимания заслуживают юмор, эзоповское иносказание и фантастика, определяющие в совокупности художественное своеобразие «Современной идиллии».

«Современная идиллия» относится к тем произведениям Щедрина, где остроумие сатирика прорывается бурным потоком, где его юмор блещет всеми красками, проявляется во всех градациях. Игривый, искрящийся шутками в сечах, изображающих фиктивную жепитьбу Балалайкина на купчихе Файнушке, язвительный, пропитанный ядовитой иронией на страницах, рисующих героев за выработкой «Устава о благопристойности», он перерастает в громкий хохот, когда Щедрин рассказывает «Сказку о ретивом начальнике», а в фельетоне о негодяе «Властитель дум» выражается в презрительном сарказме.

Юмористическая стихия пронизывает все элементы сюжета и поэтики романа. Она захватывает даже пейзаж, что является в русской литературе едва ли не свойством только одного Щедрина. Именно в «Современной идиллии» находим мы замечательные образцы щедринского сатирического пейзажа, неожиданно и остроумно сближающего явления политической действительности с явлениями естественного мира. В картину ненастной ночи включаются волки и урядники как единомышленники по истреблению «корней и нитей»; в описании утра восход «златошерстой Авроры» служит сигналом, побуждающим местного урядника приступить к выполнению своей обязанности; в признаках дня наступающей осени отме-

чаются «мирады пчел, которые, как чиновники перед реформой, спешат добрать последние взятки» (XV, 283).

«Современная идиллия» произвела сильное впечатление на Тургенева «полетом сумасшедше-юмористической фантазии».²⁰ Щедрина он писал в 1882 году: «Прирожденная вам *vis comica* никогда не прозядалась с бльшим блеском».²¹ Гончаров, характеризуя впечатление, производимое щедринским юмором, вспоминал: «Читатель злобно хохочет с автором над какой-нибудь „современной идиллией“».²²

Одна из постоянных мишеней щедринского смеха — это разного рода официальные формулы, которыми идеологи реакции устрашают массы. К ним относится прежде всего формула о том, что революционеры и социалисты «потрясают основы» и тем самым угрожают всему обществу гибелью. Щедрин в «Современной идиллии» не упускает ни малейшего повода, чтобы поиздеваться над этой злонамеренной выдумкой мракобесов. Так, например, сатирик то ехидно замечает, что «унылый вид» означает «недовольство существующими порядками и наклонность к потрясению основ» (XV, 61); то, как бы между прочим, сообщает, что учителя Кубарева судили «за распространение в юношестве превратных понятий о супинах и герундиях, а равно и за потрясение основ латинской грамматики» (XV, 80); то, характеризуя грабительский характер реформы 1861 года, поясняет, что помещики «устраивали крестьянские наделы (вроде как западни), имея при этом в расчете, чтоб мало-мальски легкомысленная крестьянская курица непременно по нескольку раз в день была уличаема в безвозмездном пользовании господскими угожьями, а следовательно и в потрясении основ» (XV, 272).

Смех Щедрина в «Современной идиллии» — это смех, выставяющий на позор «героев» политической и общественной реакции и возбуждающий по отношению к ним энергию общественного протеста, смех, выпрямляющий угнетенных и сковывающий угнетателей, смех, пробуждающий чувство стыда в людях, у которых еще не все человеческое потеряно.

«Современная идиллия», несмотря на свой фантастический колорит, опирается, даже во многих подробностях, на факты реальной действительности. В целом роман представляет собой убийственный памфлет на эпоху реакции. В нем Щедрин сделал множество язвительных выпадов по адресу официальных правительственных лиц, титулованных и нетитулованных идеологов и холопов реакции. В романе ядовито пародируется «Свод законов» («Устав благопристойности») и придворная шпионско-террористическая организация «Священная дружина» («Клуб взволнованных лоботрясов»), высмеиваются царская бюрократия и суд, официальная и официозная пресса, разоблачается вся полицейская система самодержавия и т. д. Остро политическое содержание романа, печатавшегося в легальном журнале в годы свирепых цензурных преследований, обязывало сатирика прибегнуть к сложной системе эзоповской конспирации. По мастерству эзоповского иносказания рядом с «Современной идиллией» могут быть поставлены только «История одного города» и «Сказки». Но если в «Истории одного города» сатирика выручала прежде всего историческая форма повествования, а в «Сказках» — народная фантастика, то в «Современной идиллии», нацеленной непосредственно на политическую злобу дня, Щедрина потребовалась более сложная система художественной маскировки. Работая над романом, он не только мобилизовал весь свой прѣжний эзоповский арсенал, но и значительно усовершенство-

²⁰ Письма И. С. Тургенева к П. В. Анненкову. «Красный архив», М., 1929, т. 1 (32), стр. 204.

²¹ И. С. Тургенев, Первое собрание писем, СПб., 1884, стр. 496.

²² И. А. Гончаров. Литературно-критические статьи и письма. Гослитиздат, Л., 1938, стр. 191.

вал и обогатил его. Искусство эзоповского иносказания доведено в «Современной идиллии» до степени высшей виртуозности. С точки зрения стиля «Современная идиллия» представляет собой высокий образец интеллектуальной победы передового художника слова над реакционной политикой самодержавия в области печати.

Замысел «Современной идиллии» свидетельствует, что избранной для этого произведения формой повествования Щедрин решил, между прочим, поиздеваться над царской цензурой, отомстить ей. Из февральской книжки «Отечественных записок» за 1877 год цензура изъяла рассказ Щедрина «Чужую беду — руками разведу». Под впечатлением этого «цензурного переполоха» Щедрин в два вечера написал другой рассказ под названием «Современная идиллия», который и явился первой главой романа. Сообщая об обстоятельствах, вызвавших появление «Современной идиллии», Щедрин писал П. В. Анненкову 2 марта 1877 года: «Я несколько таких рассказов напишу, которые приведут самую цензуру в изумление» (XIX, 89). В осуществлении своего намерения сатирик достиг блестящего успеха. Не удивительно, что отдельные главы «Современной идиллии» вызвали к себе резко враждебное отношение цензурного ведомства. Это было вполне естественно. Удивительно другое, а именно то, что «Современная идиллия», являющаяся одним из самых резких выпадов против политики самодержавия, все-таки проскользнула через препоны реакционнейшей цензуры периода 80-х годов.

Коснемся лишь некоторых, наиболее характерных особенностей иносказательной поэтики «Современной идиллии».

Во многих произведениях Салтыкова двигателями повествования выступают Рассказчик и его постоянный спутник и дружественный оппонент Глухов. Они олицетворяют типы либералов-приспособленцев и в этом качестве попадают под огонь сатирика. Вместе с тем Рассказчик и Глухов, находящиеся в состоянии тайной оппозиционности к политическому режиму, постоянно выступают представителями собственных взглядов Салтыкова. Большой литературоведческий интерес заключается как раз в противоречивой, двойственной функции этих персонажей в щедринской сатире. Они одновременно являются и объектом обличения, и своеобразным орудием обличения, служат проводниками собственных взглядов Салтыкова, передают его настроения, образуют в совокупности лирическое «я» автора, объективированное в двух персонажах. Поэтому диалоги Рассказчика и Глухова — это большей частью драматизированные монологи Салтыкова, способ наглядного, объективированного в образной форме, доведения взглядов и настроений писателя до читателя.

Рассказчик и Глухов играют также значительную роль в эзоповской системе сатирика, в сложной тактике обходов цензурных препятствий. И в этом смысле особенно показательна «Современная идиллия», где Рассказчик и Глухов выступают в качестве главных действующих лиц. Когда они действуют и говорят публично во имя восстановления своей «благонамеренной» политической репутации, получается картина пародийного саморазоблачения реакционной действительности и приспособленческой тактики перепуганного либерализма. Когда же они тайно, наедине, за закрытыми дверями обретают способность к фронтдверству, проявляют признаки оппозиционности, то оказываются удобными в цензурном отношении псевдонимами сатирика, и последний вкладывает в их уста свои собственные слова, выражает через них свои собственные настроения.

В 80-е годы — годы жесточайшей правительственной реакции — неоднократно прежде применявшаяся маска умеренного либерала оказывалась уже недостаточным, слишком прозрачным прикрытием. И вот в поисках выхода из самых затруднительных в цензурном отношении

ситуаций сатирик в «Современной идиллии», а затем в «Сказках» прибегает к неожиданному и дерзновенному средству. Самые резкие свои нападки на политическую реакцию, на правящие верхи сатирик вкладывает в уста таких персонажей, которые в отличие от Рассказчика-либерала уже не имеют никаких точек идейного сближения с автором и потому не могут вызвать политических подозрений правительства.

С наиболее ярким проявлением этого приема мы встречаемся в XX главе «Современной идиллии». Знаменитая «Сказка о ретивом начальнике» преподносится здесь от лица редактора бульварной газетки, а полный гнева и сарказма фельетон о негодяе — «властителе дум», герое политической реакции, подан как сочинение корреспондента той же грязной газетки. Подставные фигуры несомненно позорных личностей, нравственная растленность которых служила с официальной точки зрения как бы патентом на их политическую благонадежность, сыграли роль основного громоотвода, позволив Салтыкову смело нападать на правящие верхи самодержавия.

Прием идеологически чуждых сатирику псевдонимов, продиктованный условиями тяжелой политической реакции, отличается рискованной двусмысленностью. Вместе с тем благодаря этому приему, рассчитанному на пытливый ум передового русского читателя, Салтыкову удавалось даже в годы глухой реакции воздействовать на общественное мнение не только гневным словом обличения, но и пропагандой демократических и социалистических идеалов.

Обращает на себя внимание также невысокий ранг действующих в романе представителей царской бюрократии. Это, во-первых, чиновники столичного квартального участка и, во-вторых, уездное чиновничество. Но при этом представители квартальной администрации действуют явно не по чину. Квартальный письмоводитель Прудентов проектирует «Устав о благопристойном обывателях в своей жизни поведении», т. е. сочиняет законы, что в действительности составляло прерогативу высшей правительственной бюрократии. Несомненно, что осмеяние этой последней и является скрытой целью описания законодательной деятельности Прудентова. Как пояснял сам Щедрин в письме к А. Н. Пыпину от 1 ноября 1883 года, «Устав о благопристойности» имел в виду сатирическое разоблачение XIV тома «Свода законов». Дальнейшая судьба квартальной администрации во главе с Иваном Тимофеевичем символизирует в романе Министерство внутренних дел, последовательно возглавлявшееся в 80-е годы М. Т. Лорис-Меликовым, Н. П. Игнатьевым, Д. А. Толстым. В романе мы находим достаточно прозрачные намеки на эту министерскую чехарду. В деятельности Ивана Тимофеевича по доносу Прудентова был усмотрен московскими охотнорядцами (читай: катковской партией) злонамеренный яacobинский дух, и он был вынужден подать в отставку (читай: отставка Лорис-Меликова). Прудентов занял его место, но в свою очередь по доносу Кшепшицьюльского был тоже уволен за злонамеренный яacobинский дух (читай: отставка Игнатьева). «И теперь оба: и Иван Тимофеевич и Прудентов, примирившись, живут где-то на огородах в Нарвской части, и состоят в оппозиции» (XV, 236).

Таким образом, «Современной идиллией», в той ее части, которая касается бюрократии, Щедрин метил в высшие правительственные сферы, предусмотрительно замаскировав свои намерения скромной, по видимости, задачей описания чудаковатых прожектеров квартального участка.²³

²³ Следует, впрочем, заметить, что в «Современной идиллии» встречаются и представители бюрократии высокого ранга, показанные без понижения их «номинала». Таковы «два маститых сановника» — тайные советники Перекусихин 1-й и

Вместе с тем, как это обычно бывает у Щедрина, характеризуемый эзоповский прием выполнял и непосредственно сатирическую функцию. Образ наивного летописца в «Истории одного города» служил сатирику не только предохранительной маской, но и давал возможность выставить объектом обличаемый объект во всей его непосредственной грубой сущности. Подобно этому, для вящего посрамления «Свода законов» Щедрин воспользовался наивной откровенностью письмоводителя Прудентова. «Имеем в виду одно обстоятельство: чтобы для начальства как возможно меньше беспокойства было — к тому и пригоняем» (XV, 119), — так формулирует Прудентов основную идею сочиняемого им «Устава о благопристойности». «Теория эта, — иронизирует сатирик, — хотя и давно нам была знакома, но на этот раз она была высказана так безыскусственно, прямо и решительно, что мы на минуту умолкли, как бы под влиянием приятной неожиданности» (XV, 119).

«Современная идиллия» относится к тем произведениям сатиры, которые выделяются своим густым фантастическим колоритом. Фантастика романа выступает в различных функциях. Она служит и выражению «волшебств» реальной действительности, находящейся во власти паники и произвола, и юмористической живописи, и эзоповскому иносказанию. Фантастический элемент, окрашивая в «Современной идиллии» все повествование, образует в отдельных главах целые фантастические сюжеты, включенные в общую композицию произведения в виде сказок. Помимо знаменитой и широко известной «Сказки о ретивом начальнике» (гл. XX), в «Современной идиллии» есть еще сказка, заглавие которой не выделено, — «Повесть об одном статском советнике...» или «Плоды подчиненного распутства» (гл. IX). Близка к жанру сказки и драматическая сцена «Злополучный пискарь» (гл. XXIV).

«Устав о благопристойности» и три перечисленные сказки являются в романе кульминационными пунктами сатиры на бюрократию и самодержавие в целом. «Плоды подчиненного распутства» и «Сказка о ретивом начальнике» метят в высокие официальные сферы, «Злополучный пискарь» пародирует царский суд. Совершенно очевидно, что сказочная фантастика призвана была завуалировать остро политические сюжеты, опасные в цензурном отношении. В подтверждение этого напомним также, что свой первый сатирический отклик на послепервомартовскую реакцию Щедрин облек в форму фантастического сновидения «Торжествующая свинья» («За рубежом»). Жанр сказки созрел в творчестве Щедрина постепенно. Вставные сказочные эпизоды появились в произведениях сатирика в начале 60-х годов («Скрежет зубный», 1860), а в 1869 году Щедрин опубликовал три первые свои самостоятельные сказки («Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», «Дикий помещик», «Пропала совесть»). Если на ранней стадии формирования щедринской сказки соображения цензурного порядка не играли первостепенной роли, то в дальнейшем опыт все более убеждал сатирика в эффективности сказочной фантастики как средства эзоповской системы.

С особой силой это должен был почувствовать Щедрин в начале 80-х годов, когда он публиковал свой сатирический политический роман «Современную идиллию» в обстановке свирепого цензурного надзора. Отсюда не трудно сделать вывод, что взлет фантастики вообще и сказочной фантастики в особенности обусловлен в «Современной идиллии» прежде всего стремлением к художественной конспирации. Фантастика явилась тем средством, где сатирические и иносказательные функции па-

Перекусихин 2-й, а также «странствующий полководец» Полкан Редедя. Сатирик дал им самую уничтожающую характеристику, предусмотрительно, во избежание цензурных придирок, представив их в качестве неофициальных лиц, «уволненных от службы».

ходили наиболее гармоническое художественное сочетание. Поэтому давно наметившаяся в творчестве сатирика сказочная струя приобрела в реакционные годы особое значение. Вслед за «Современной идиллией» Щедрин начал интенсивно работать над циклом сказок.

Собственные опыты сатирика лишь отчасти реализовали его концепцию романа. Щедрин отдавал себе полный отчет в том, насколько трудно достижима в своем идеале выдвинутая им задача создания нового общественного романа во всех его разновидностях (народный роман, роман о «новых людях», обличительный политический роман), как много препятствий стоит на пути ее осуществления.

Создание общественно-политического романа, по сравнению с романом семейно-бытовым и психологическим, являлось делом более трудным не только в силу новизны и текучести жизненного материала, обработку которого брал на себя данный роман, но и потому, что он, непосредственно соприкасаясь с политикой, встречал чрезмерные цензурные препятствия.

Понимая, что пропагандируемый им тип нового романа не мог быть вполне успешно осуществлен по условиям времени, Щедрин призывал писателей-современников идти к намеченной цели хотя бы, как он выражался, через предварительную подготовку материала для такого романа. И если он нередко называл свои произведения и произведения идейно близких к нему писателей только «материалами» к будущему роману, то это говорилось не в умаление современного творчества, а лишь свидетельствовало о том, как высок был идейно-эстетический идеал, от которого отправлялся Щедрин в своем понимании задач художественной литературы, призванной служить орудием борьбы за интересы угнетенных народных масс.

Щедрин — и как литературный теоретик, и как художник-сатирик — явился оригинальным истолкователем русского романа XIX века, одним из наиболее видных инициаторов расширения реальных пределов этого жанра, его приобщения к решению важнейших общественно-политических проблем эпохи. Эстетическим идеалом Щедрина в области жанра было создание романа не только общественного, но и революционного, не только социального, но и социалистического. Как литературный критик и художник-сатирик сам он сделал для этого все, что позволяли обстоятельства времени, сознавая, что полное осуществление идеала принадлежит будущему. И если он порой с излишней суровостью высказывался об отдельных романах Тургенева, Гончарова, Толстого, то и в этом случае он нападал не столько на эти конкретные произведения, сколько на господствующий тип романа во имя романа более высокого типа. Иногда это диктовало Щедрину не вполне объективные полемические оценки, порой он как бы навязывал художникам программу политического деятеля, но при всем том генеральная линия его эстетической мысли оставалась верной, действенной, плодотворной и перспективной. Теоретически эта линия прокладывала путь к будущему, вела к тому социалистическому роману, начало которому положил М. Горький.

Борьба Салтыкова-Щедрина за новый тип романа, за идейный роман высокого гражданского пафоса глубоко созвучна эстетическим принципам нашего времени и является во многих отношениях поучительной для всех, кто стремится осуществить свое общественное призвание на поприще художественной литературы.



РОМАН ИЗ НАРОДНОЙ ЖИЗНИ. ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ РОМАН

1

Вопрос о том, возможен ли роман, героем которого явится представитель трудового народа, и о том, каковы должны быть типологические признаки подобного произведения, встал перед деятелями русской литературы в конце 40-х годов XIX века и продолжал волновать их в 50-е годы. «Записки охотника» Тургенева, повести и романы Григоровича и других писателей из крестьянской жизни не только оказали влияние на литературу целого периода, но и поставили перед критикой во весь рост проблему народного романа.

Обсуждая эту проблему, оценивая сюжеты и ситуации из деревенского быта, могущие лечь в основу литературного произведения эпического рода, критики неизменно «отправлялись» от его первых конкретных образцов. Так, например, П. В. Анненков в статье «Романы и рассказы из простонародного быта в 1853 году» (1854), говоря о том, как трудно «развить в форме художественного романа жизнь до того не сложную, что первое слово каждого лица заключает в себе все остальные его речи»,¹ сам не сознавая того смотрел на жизненный материал, подлежащий освещению в народном романе, сквозь призму произведений Григоровича. Неподвижность, эпичность, «бессюжетность» деревенского быта были не столько неотъемлемой особенностью самой действительности, сколько отражением взгляда на жизнь народа этого писателя, утвердившего жанр крестьянского романа в русской литературе. Рисуя современные социальные конфликты (между старшим и младшим поколением крестьян или между крестьянами и помещиками), показывая сюжетное развитие этих конфликтов во времени («Рыбаки») и пространстве («Переселенцы»), Григорович оставался певцом эпического, извечно-неторопливого течения жизни. Сравнивая изображение крестьянской жизни, данное Григоровичем, с тем, как изображались трагические идейные искания и драматическая борьба с косным укладом общественного бытия в романе о передовой личности, Анненков склонялся не в пользу крестьянского романа. Кроме того, критик еще менее, чем Григорович, был склонен придавать значение общественным сдвигам, нарушающим неподвижность патриархального быта. Поэтому за эпическим повествованием и выраженной в романе «Рыбаки» симпатией автора к патриархальной цельности народных характеров Анненков не разглядел драматизма тех процессов, предве-

¹ П. В. Анненков. Воспоминания и критические очерки, отдел II. СПб., 1879, стр. 50.

щавших большие общественные перемены, которые заметил и отразил Григорович.

Идеализация патриархально-общинных отношений в крестьянской среде была характерной чертой взглядов значительной части интеллигенции второй половины XIX столетия. Однако уже демократический подъем начала 60-х годов нанес удар по иллюзорному представлению о патриархальной замкнутости деревни. В статье «Не начало ли перемены?» (1861) Чернышевский утверждал, что изменения, происшедшие в русском обществе, приведут к решительной демократизации литературы, и страстно призывал к изучению народной жизни, к отказу от абстрактного народолюбия. Статья эта, не ставившая непосредственно вопроса о народном романе, опровергала точку зрения Анненкова именно потому, что последний абсолютизировал патриархальность и неподвижность деревенского быта. Чернышевский прямо говорил, что жизнь крестьянства, нашедшая свое отражение в эпических произведениях, рисующих патриархальные отношения, отошла в прошлое. Он иронизировал по поводу литературы, идеализировавшей «исконные» добродетели мужика. Однако его критика отношения к народу писателей 40-х годов задевала Григоровича менее, чем Анненкова, так как Григорович все же выразил в своем творчестве предчувствие исторических и социальных сдвигов и своими романами, воспроизводящими повседневное течение деревенской жизни, открыл путь для новых бытописателей народной среды. Стремление демократии 60-х годов расширить круг своих знаний о народе, пересмотреть и подвергнуть критике все утвердившиеся в литературе взгляды на крестьянство, способствовало новому подъему очерковой литературы. Замечательно при этом, что освещение всех сторон современной социальной жизни пронизывалось в это время публицистической мыслью, а нередко и научным обобщением фактов. Именно эта позиция писателя — исследователя общественного быта, наблюдателя, для которого изучение действительности и борьба за улучшение ее неразделимы, предопределяла слияние очерков 60-х годов в циклы, превращение их в детали огромного эпического полотна. Лишенные единого сюжета, свободные от величественных, приподнятых над ежедневным бытом героев, некоторые очерковые циклы 60-х годов по единству мысли, стройности плана и размаху отраженных явлений действительности сближаются с романом («Записки из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского, 1860—1862; «Нравы Растеряевой улицы», 1866, и «Разоренье», 1869—1871, Глеба Успенского, и др.).

Однако был и другой путь сближения очерка с романом — путь «беллетризации» очерка. Именно на этом пути возник «этнографический очерк» Ф. М. Решетникова «Подлиповцы» (1864), представляющий собой, по сути дела, повесть и сыгравший заметную роль в формировании художественного стиля Решетникова-романиста. Когда Решетников назвал «Подлиповцев» «очерком», он исходил прежде всего из той задачи, которую он ставил перед собой, создавая это произведение. Знакомство читателя с бытом населения отдаленного края — Пермской губернии, информация о положении пореформенной разоренной деревни, опровержение ложных представлений о толпах ищущих заработка рабочих, и прежде всего о бурлаках, как дикой, порочной орде — вот замысел писателя, говорящий об «очерковом» задании его произведения. Характерно, что Решетников сознательно полемизировал в «Подлиповцах» с этнографическими и экономическими статьями, претендовавшими на научность.² Однако, несмотря на очерковые черты, произведение было воспринято

² См.: И. М. Колесническая. Проблема народного быта и народного творчества в демократической литературе 1860-х годов. «Ученые записки Ленинградского гос. университета», серия филологических наук, вып. 17, 1952, стр. 274—276.

читателями как повесть и оценено как новая и плодотворная попытка решения проблемы народного романа. Этому способствовало прежде всего то обстоятельство, что писатель ставил в своем произведении коренные вопросы бытия народа, передавал дух современного исторического этапа жизни русского общества в целом.

Если Григорович в своих произведениях рисовал быт крестьян с его светлыми и темными сторонами как уклад, «отстоявшийся» веками, то Решетников, изображая предельно патриархальную, почти дикую языческую деревню, показал, что население ее не может больше жить, как прежде, что старые формы существования подлиповцев изжили себя. Происходившие в пореформенную эпоху глубокие перемены в жизни общества, ломавшие вековые отношения и вовлекающие самые широкие массы в непосредственное, хотя не всегда сознательное, участие в историческом действии, нашли свое отражение в «Подлиповцах», и это придало произведению современное звучание. Живые образы повести, через которые писатель выразил эту современную мысль, глубоко волновали читателя своей «истинностью» и очерковой простотой. Безыскусственность описаний и характеристик, данных Решетниковым, производила огромное впечатление прежде всего потому, что читатель, жаждущий узнать правду о народе, свободную от иллюзий и художественных украшений, верил этому суровому повествователю, сообщающему горькую правду о нищенской жизни крестьянства.

Решетников отказывается от принципа семейного романа и от объединения всего действия вокруг одного героя. Сюжет повести, разветвляясь, захватывает большое количество лиц, объединяя их в одном общем действии, и воссоздает трагическую картину массового социального бедствия. Жители деревни, вырванные из ужасной, но привычной обстановки и гонимые угрозой голодной смерти, идут навстречу новым неизвестным испытаниям, подчас мучительным и грозящим гибелью, но несущим в конечном счете надежды на «улучшение быта» (выражение Чернышевского).

«Голодный Сысойка» представлялся В. И. Ленину воплощением разоренной пореформенной деревни.³ Такое восприятие этого образа вытекает из самой его природы. Несмотря на то, что Решетников изобразил не русскую, а коми-пермяцкую деревню и что жители ее являлись государственными, а не крепостными крестьянами, образ Подлипной вошел в сознание читателей как олицетворение всей пореформенной деревни, а отдельные герои повествования — как типические представители темной и забитой массы.

Единое движение массы разоренных крестьян показано в повести Решетникова в его истоке; поиски умирающими от голода бедняками работы, хлеба и «богачества» выступают здесь как значительное событие народной жизни, разветвляющееся в своем трагическом аспекте в судьбе отдельного человека и даже в судьбах поколения, но несущее в конечном счете освобождение от вековых форм гнета и новые надежды народу в целом. Образ коллективного героя «Подлиповцев» складывается из множества лиц, составляющих население деревни и затем «ватагу» бурлаков. Писатель уверен в значительности, важности судьбы каждого отдельного человека в этой толпе. Краткие, изложенные подчас «протокольным» стилем, истории отдельных людей глубоко волнуют писателя и вызывают ответное чувство у читателя, который начинает внимательно следить за лицом, выхваченным рассказчиком из толпы, сочувственно прислушиваясь к его нехитрым речам, радуясь его скромным удачам, с ужасом наблюдая эпизоды бессмысленной гибели бедняков, так и не

³ В. И. Ленин, Сочинения, т. 2, стр. 294.

нашедших выхода из беспросветной нужды. Писатель рисует историческую трагедию разоренной деревни как трагедию страдания и гибели людей и как величайшую драму бессознательности, темноты народа. Хотя борьба за существование составляет главный двигатель всех действий героев его повести, итогом ее является не смерть Пилы и Сысойки, так и не сумевших достичь материального благополучия (трагический исход основной сюжетной линии), и не благополучный конец скитаний детей Пилы, сумевших найти более осмысленный труд и более человеческие условия жизни, а размышления Ивана и Павла: «Один богато живет, а другой бедно... один сыт, а другой кору ест. А пошто же не все богаты?».

Либеральная критика 50-х годов считала главным препятствием к созданию народного романа «бесконфликтность» деревенской жизни, которую она представляла себе исключительно как патриархальную. Решетников же сделал основой конфликта своей повести крушение патриархального уклада жизни, стихийное пробуждение народной инициативы, а героями романа — самых обездоленных и забытых представителей крестьянства. Заставляя их в стереотипных и наивных выражениях высказывать свои чувства, впечатления и мысли, он показывает серьезность тех сдвигов сознания, которые стоят за этими немногими словами. Писатель уверен в том, что самые передовые умы времени и самые забытые, впервые размышляющие крестьяне составляют звенья единой цепи, что вопиющее бесправие вымирающих крестьян лишь крайнее выражение социальной несправедливости, царящей в обществе, а движение крестьянской массы, покидающей насиженные, веками привычные места, — фактор, которому суждено оказать влияние на жизнь страны в целом.

Эти аспекты изображения жизни в повести «Подлиповцы», а также новые, исторически чрезвычайно существенные, общественные процессы, которые стали непосредственно сюжетной основой произведения, новый подход к герою — «сниженному» до уровня самой темной и обездоленной части крестьянства и возвышенному до ранга участника исторически значительных событий народной жизни, оригинальное сочетание эпического и драматического начала, публицистики и беллетристики, негодующего авторского голоса и наивно размышляющих голосов его персонажей — все это дает основание говорить о том, что здесь были заложены основы того типа народного романа, который был позднее создан Решетниковым. Переход от «Подлиповцев» к более зрелым опытам в области народного романа был в творчестве Решетникова органическим. Сам писатель рассматривал свои новые замыслы как продолжение линии «Подлиповцев». Показав в своей повести процесс превращения разоренных крестьян в рабочих, Решетников в романе стремится охватить еще более широкие социально-исторические явления. Писатель задумывает отразить судьбы рабочего класса на разных исторических этапах его существования. Характерно при этом, что героя своего народного романа он мыслит не как крестьянина, а как рабочего. Конечно, крестьянская тема ни в какой степени не утратила к этому времени значения в жизни общества и в литературе, но, обращаясь к изображению жизни рабочего класса, Решетников проявил подлинное историческое чутье.

Форма народного романа Решетникова определяется прежде всего своеобразием метода характеристики героев. Решетников создает собирательный образ среды, рисуя множество лиц, которые связаны общностью классовой судьбы, образа жизни и мыслей. Поэтому его роману всегда грозила опасность «перенаселенности», перегруженности характеристиками и эпизодами. Принципиально утверждая равную значимость всех людей как объекта изображения и стремясь с документальной точ-

ностью передать черты своеобразия отдельных героев и особенность коллектива, который они составляют, писатель присоединял к образу образ, к биографии одного лица биографию другого. Единство устремлений и исторических судеб его героев помогло ему избежать дробности, мозаичности повествования.

Намечая план своего будущего романа, писатель задумывается не над жизнью одного или нескольких героев, а над историческими судьбами рабочего класса в целом: «В первой части заключаются крепостные горнозаводские и завязка романа, во второй — казенные, в последней — вольные».⁴ Романы «Горнорабочие» (1866) и «Глумовы» (1866—1867) Решетникова явились попытками писателя осуществить этот замысел, однако оба они были не до конца напечатаны по цензурным причинам и сохранились лишь в незаконченном виде. Несмотря на это, оба произведения дают богатый материал для суждений о том, в каком плане разрабатывал Решетников на этом этапе своего творчества жанр народного романа.

Подобно тому как в «Подлиповцах», Решетников показал историю населения целой деревни, которое и выступило в его повести в качестве коллективного героя, в романах «Горнорабочие» и «Глумовы» фактическим героем произведения является рабочий люд целого завода. Однако в обоих этих романах писатель пытается объединить действие, следуя обычному до него приему авторов произведений из народного быта. Он делает основой сюжета изображение истории одной семьи.

Очерки описательного, этнографического типа, прямые характеристики условий существования рабочих перемежаются в романе с развернутыми биографиями отдельных жителей поселка, рассказами, каждый из которых представляет собой страшный обвинительный документ.

Единый сюжет обнимает большое количество действующих лиц. Многие из них, появляясь как фигуры «второго плана», становятся затем центральными героями того или другого эпизода. Писатель легко отвлекается от главной сюжетной линии, вводя в роман новые очерки-описания, биографии, и это не разрушает замысла его произведения, так как история поселка и его населения в большей мере соответствует идее романа и стилю письма автора, чем рассказ об одной семье.

Рисуя массу рабочих завода, писатель глядит на их жизнь как бы их собственными глазами. Именно с позиций рабочего человека оценивает он своих многочисленных героев, их положение, характеры и поступки. Мнения рабочих он постоянно сообщает после каждого события, которое им описывается. Глазами рабочих писатель глядит и на горнозаводское начальство. Индивидуальные характеры, моральные столкновения, случаи частной жизни в силу такой позиции писателя осмысливаются как классовые.

Писатель как бы вслушивается в мнения рабочих, которые при всей своей простоте представлялись ему глубокими и обоснованными. Если в «Подлиповцах», рисуя превращение крестьян в рабочих, он показывал, как возникают у них простейшие, элементарные обобщения под влиянием нового опыта, то в «Горнорабочих» и «Глумовых» писатель рисует «отстоявшийся» быт дореформенного, крепостного завода и передает прочно вошедшие в сознание рабочих представления. Главным из таких представлений, сложившихся в рабочей среде на основе коллективного опыта и укреплявшихся от поколения к поколению, являлась ненависть к хозяевам. Циничная откровенность, с которой заводчики осуществляли свою неограниченную власть над рабочими, с детства открывала людям труда глаза на существо отношений в современном обществе.

⁴ Ф. И. Решетников, Полное собрание сочинений, т. VI, Свердловск, 1948, стр. 352.

В произведениях Решетникова впервые появляется простой человек как «учитель жизни», разъясняющий суть современных социальных отношений выходцу из эксплуататорской среды, который стремится к правде. Именно так складываются отношения сына мастера, столоначальника в конторе Плотникова («Горнорабочие») и учителя Мокропосова («Глумовы») с рабочими. Впоследствии эта ситуация — изображение пролетария, трезво и правильно глядящего на жизнь и объясняющего существо современных отношений человеку, воспитанному в обеспеченной среде, — была повторена и разработана в романе «Свой хлеб» (1870). В романах «Горнорабочие» и «Глумовы» мнения рабочих выражены еще подчас в наивно прямолинейной форме, но значителен тот факт, что писатель увидел стихийное классовое чутье забытых, темных рабочих уже на ранних, первоначальных этапах их борьбы с предпринимателями.

В «Глумовых» впервые в творчестве Решетникова начинает явственно звучать «личная тема». Писатель пытается показать любовь простых рабочих людей, т. е. касается темы, разработка которой менее всего удавалась его предшественнику по народному роману — Григоровичу и навлекла на того наибольшее число нареканий критики и читателей.

Решетников не пытается «приблизить» формы проявления чувства простого, темного человека к утонченным, изощренным страстям дворянских героев. Однако отсутствие аффектации, скромность, а подчас и бессознательность чувства стесненных нуждой и постоянно занятых непосильным трудом людей не делает его прозаичным. Явно полемичен в романе Решетникова эпизод, рисующий высокомерное презрение к чувствам «прислуги» пошлых хозяев Прасковьи Глумовой, не способных понять тонкие душевные движения, побудившие ее отказаться от замужества с любящим ее, сравнительно хорошо обеспеченным рабочим Корчагиным. Однако сам образ Прасковьи Глумовой (как и Корчагина) остался в романе не до конца раскрытым. Многие типы и ситуации, лишь бегло намеченные писателем в его ранних произведениях, получили свою полную и углубленную разработку в романе «Где лучше?» (1868) — наиболее законченном и зрелом труде Решетникова.

В этом романе изображается жизнь рабочих после реформы. Герои его — простые люди, рядовые огромной армии наемных рабочих, кочующих в поисках заработков. Необычайно широко место действия, где разыгрывается драма жизни многочисленных персонажей произведения. Это фактически вся Россия — со старыми уральскими заводами, соляными разработками, золотыми приисками, лихорадочно строящимися новыми железными дорогами, петербургскими промышленными предприятиями и провинциальными мастерскими, водными магистралями и грязными проселочными дорогами.

«Хождение по мукам» от города к городу, от завода к заводу, от предприятия к предприятию совершают огромные толпы продающих свои рабочие руки обездоленных бедняков, ищущих «лучшей жизни» и «богатства» на просторах родной земли и наивно полагающих, что им удастся найти такое предприятие, где заработок дал бы им возможность существовать и где хозяева «не обижали» бы рабочих.

Последствия реформы, произведенной в интересах помещиков и капиталистов, охарактеризованы в начале романа в кратких, но выразительных рассказах о судьбах героев до реформы и во время ее проведения. Эта часть романа близка к многим картинам «Глумовых». Попытки рабочих протестовать против полного ограбления, которому их подвергали по «положению», привели их в острог. После реформы крепостные рабочие лишились последнего, что связывало их с землей (покосов, зачастую и домов). Решетников передает динамику исторических процессов, охва-

тивших широкие народные массы. Пролетаризация прокатывается по стране как вихрь, захватывая людей и срывая их с насиженных веками мест. Герои Решетникова появляются на страницах романа не в виде семьи и даже не в виде населения поселка или рабочих завода, а как группа бездомных, свободных от всяких связей и всякой собственности пролетариев. Семейные связи разрушены, поиски работы разлучают близких людей. То, что в крепостническую эпоху выступало как величайшее варварство (продажа помещиками крестьян по одиночке), повсеместно «на добровольных началах» творится в пореформенной России. Наем на работу не случайно обозначается термином «продаваться». Многие эпизоды романа рисуют полное бесправие рабочих, которые на приисках, заводах, дорогах и улицах города постоянно становятся жертвой произвола предпринимателей, полиции и даже любого дворника. Наемное рабство выступает в романе как новое варварство, охватившее общество. Решетников рисует панораму всей страны, глядя на нее глазами бездомных рабочих и по-новому оценивая многие явления, которых касались до него другие писатели. Природа, например, выступает в его романе не как мир гармонии и свободы и даже не как источник всех благ жизни людей, мудрости крестьянина, а как совокупность условий, определяющих характер и специфику труда (горные или соляные прииски, лес или река и т. д.). Природа у Решетникова — это не только земля, дающая хлеб, но и недра, судоходные реки. Рабочие поселки, прииски, города — вот что прежде всего видят пролетарии, ищущие возможности «продать» и приложить к труду свои руки. Так в романе Решетникова возникает новый образ родины — промышленной державы, взрытой рудниками, закопченной заводами, пересекаемой железными дорогами. Писатель создает также свой образ Петербурга: он смотрит на этот город сквозь окна ночлежных домов и полицейских участков, с барж, плывущих по рекам и каналам, из подвалов, где ютятся бездомные. Это придает своеобразный ракурс его изображению.

Писатель как бы игнорирует тот привычный облик города, который возникает в сознании людей, имеющих квартиру, не рискующих на каждом шагу быть задержанными полицией за бродяжничество или по подозрению в воровстве. Мир выступает в его романе именно таким, каким он предстает перед бесправным рабочим человеком. Это и есть подлинный облик современного общества, как бы говорит писатель, выражая через бесчисленные эпизоды, рисующие возмутительный произвол и зверскую эксплуатацию пролетариев, гуманную мысль, что экономическое и правовое положение широких народных масс должно быть главным мерлом благосостояния общества.

Примечательной особенностью романа «Где лучше?» является то, что Решетников, остро ощущая характерные для современности процессы и подчеркивая их повсеместность, как бы пересматривает традиционные представления об этнографической «особности» быта разных районов страны. Рабочие, крестьяне и ремесленники самых разных губерний, национальностей и районов сливаются в единую массу; отдельные люди постепенно отказываются от обычаев, к которым привыкли с детства и которые потеряли свой смысл вместе с падением всего привычного уклада жизни. Они приобретают новые навыки и привычки, соответствующие их новому положению.

Многообразие действительности сначала «оглушает» читателя романа Решетникова, как и героев этого произведения. Видя страдания людей, их разобщенность, потерянность в огромном и жестоком мире, читатель, как и бедняки, герои романа, воспринимающие власть хозяев как некую фатальную силу, недоступную никакому воздействию, вначале не находит носителей и виновников зла.

Однако, проведя своих героев через тяжелейшие испытания и бесконечные мытарства, Решетников показывает, как в разнородной и разобщенной рабочей массе вместо старых разрушенных связей (семьи, землячества) возникают новые прочные отношения, которые помогают людям сообща искать выход из беспросветной темноты их положения. Тема первоначального осмысления жизни, своеобразных идейных исканий простых и темных людей с новой силой звучит в романе «Где лучше?». Герои этого романа в гораздо большей степени, чем подлиповцы, способны оценить свое положение и разобраться в его причинах. Поиски сытой жизни, попытки найти место, где лучше живется трудящемуся человеку, предстают в романе как процесс наблюдения и осмысления окружающего. Героиня романа — темная, забитая женщина Пелагея Мокроносова — смотрит на мир по-детски, широко открытыми глазами, пытаясь разобраться в смысле всех явлений, с которыми она сталкивается. Пелагея Мокроносова познает окружающий мир по мере того, как «умнеет» вся масса рабочих, судьбу которых она разделяет. Подобно остальным пролетариям, своим товарищам по труду и скитаниям, которые приходят к выводу: «Черт с ним, и с богатством. Не надо мне его. Вот так бы жить, чтобы и работа была, и деньги водились, и нужды бы не знать. Но вот этого-то и трудно, почти невозможно добиться. Но неужели невозможно?», — она задумывается: «Неужели же эту жизнь нельзя сделать получше».⁵

Таким образом, Решетников отмечает, что попытки обрести личное благополучие перерастают в народной массе, по мере разочарования рабочих в возможности найти справедливость и довольство, в стремление сделать жизнь лучше. Изображение коллективного опыта народа, просвещения темных рабочих в совместном труде, странствиях и общей борьбе — важнейшая тема «Где лучше?».

Положительными героями Решетникова в романе «Где лучше?» являются рабочие Петров и Короваев, которые известны товарищам по заводу как толковые, способные мастера, знающие свое дело, и смелые инициаторы борьбы против хозяев. Петров призывает рабочих отстаивать свои права, не бояться увольнения, голода, сговора хозяев завода с лавочниками и владельцами других предприятий, он организует борьбу рабочих против попытки предпринимателей снизить заработную плату, пытается сплотить рабочих на забастовку. То обстоятельство, что результатом его организаторской деятельности является увольнение его самого с завода, не обескураживает Петрова, не заставляет его отказаться от борьбы. Напротив, Петров приходит к выводу, что рабочие должны проявлять больше единства и организованности в борьбе и тогда хозяевам будет труднее подавлять их выступления. Таким образом, Решетников показывает, как рядовые, «дюжинные» люди из народа по мере пробуждения всей массы рабочих становятся активными, ищут путей изменения жизни. К концу романа Короваев, Петров, Мокроносова и другие освобождаются от ряда иллюзий и заблуждений.

Важнейшим пунктом споров, которые возникли в демократической критике после появления «Где лучше?», был вопрос о том, может ли произведение Решетникова считаться романом. В статье «Разбитые иллюзии» (1868) П. Н. Ткачев утверждал, что невежественные представители толпы, которых изображает Решетников, менее всего могут быть героями романа; критик не замечал показанный писателем прогресс сознания героев и, проходя мимо главной для Решетникова мысли о творческих силах народа, который мучительно и «на ощупь» приходит к участию в общественной жизни, отказывался видеть в произведении писателя ро-

⁵ Там же, т. IV, 1939, стр. 266—267, 249.

ман, рассматривая его как сборник эпизодов и рассказов. Ткачев подчеркивал необходимость внесения передовых идей в народную массу, но недооценивал стихийный процесс пробуждения классового самосознания в этой среде. Поэтому он игнорировал авторскую мысль, которая «цементировала» drobный и обильный материал романов Решетникова в единое произведение.

Роман Решетникова «Где лучше?» органически связан с «Горнорабочими» и «Глумовыми» — романами, изображавшими жизнь рабочих до реформы и во время ее проведения. Сам Решетников ощущал близость этих романов между собой. Подобно тому, как каждый из его романов представлял собой сложное объединение отдельных очерков и повестей о судьбах массы людей, так и романы эти в свою очередь тяготеют к циклизации, к слиянию, в результате которого создается единое полотно народной жизни. В противоположность таким писателям, как Н. Успенский и А. Левитов, творчество которых представляет собой россыпь рассказов, Решетников совокупностью своих романов создает как бы одно произведение о жизни народа в 60-е годы, и прежде всего о жизни рабочего класса.

Отдельные эпизоды романов Решетникова спаяны единством мысли писателя, ощутимой связью жизни каждого героя с историческими судьбами класса, общим смыслом истории каждой единичной личности, составляющей часть великой, наиболее значимой силы общества — народа. Активная роль содержания, оказывающего непосредственное воздействие на стиль и жанр произведения, сказалась особенно явственно в романах Решетникова. Виднейшие представители революционной демократии признавали общественное и литературное значение романов Решетникова, хотя отдавали себе отчет в слабых сторонах его произведений. Это относится прежде всего к М. Е. Салтыкову-Щедрину, который в качестве члена редакции «Отечественных записок» много работал над произведениями Решетникова, устраняя в них длинноты, добиваясь улучшения их композиции и стиля. Салтыков признавал, что Решетников не может подчас справиться с обилием и богатством жизненного материала, которым располагает, что в произведениях его дает себя знать «недостаток знакомства с беллетристическими образцами». Вместе с тем он утверждал, что автор романа «Где лучше?» вывел изображение народной жизни из узких рамок частных явлений, отдельных случаев, описаний судеб одного или нескольких представителей крестьянства и окончательно продемонстрировал несостоятельность позиции критиков, утверждавших, что народная жизнь не может составить основы романа. Изображение драматической борьбы народа за существование в «рабочих» романах Решетникова дает писателю, по мнению Салтыкова, возможность показать «все разнообразие простонародной жизни».⁶ Характерную особенность романов Решетникова сатирик усматривал в том, что, охватывая большое количество людей рабочей среды, каждый из которых «имеет свой личный роман»,⁷ автор показывает единство их устремлений и интересов, так что здесь «главным действующим лицом и главным типом является целая народная среда».⁸ Эту «толпу неизвестных» объединяет общность исторических судеб. Каждый скромный представитель массы значителен, ибо его личная драма отражает общую драму народа, к которому он принадлежит. И Салтыков, и революционно-демократический критик Н. В. Шелгунов отмечали, что Решетников правдиво рисует рабочую массу, еще не созревшую до политической борьбы и отстаивающую пока еще лишь

⁶ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. VIII, Гослитиздат, М., 1937, стр. 352.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

свои экономические интересы. Шелгунов предостерегал от попыток измерять романы Решетникова предвзятым «идеальным» масштабом тех или иных жанровых признаков. Произведения его воспринимаются как романы прежде всего в силу размаха изображенных исторических явлений, богатства заключенного в них материала. Герой Решетникова — рабочий люд, народ; драматизм его романа определяется драматизмом судеб этой среды. Шелгунов утверждал, что Решетников выделяет из массы рабочих того или другого «персонального героя» только по «композиционным соображениям», понимая, что нельзя рассказать историю всех людей, которые проходят «поодиночке и толпами» перед взором читателя. Шелгунов отмечал, что впечатление от романов усиливается тем, что автор «подавляет массой и нескончаемой монотонностью» картин.⁹ Вместе с тем Шелгунов, так же как и Салтыков, считал, что перенасыщенность романов Решетникова сырым материалом зачастую свидетельствует о неумении писателя ограничить сферу своих наблюдений, подчинить единому замыслу все собранные им жизненные факты.

Неразрывными узами с главными произведениями Решетникова связан и последний его роман «Свой хлеб» (1870). Несмотря на то что писатель уделяет в этом романе много места изображению чиновничьего быта и избирает героиню не из среды крестьян и рабочих, несмотря на то что главной проблемой, которую ставит писатель, является вопрос о положении женщины в обществе, Решетников продолжает и здесь разработку жанра народного романа, развивает мысли и настроения, выразившиеся в его «рабочих» романах.

Рисую судьбу Дарьи Андреевны Яковлевой, стремящейся к истинной независимости и к честной жизни, Решетников показывает, что женский вопрос тесно связан с проблемой положения трудового народа вообще. Героиня романа Дарья Андреевна, подобно Катерине Островского, не желает, несмотря на всю свою видимую слабость, покоряться законам темного царства. Но она ищет выхода в самостоятельной трудовой деятельности, порывает с эксплуататорской средой и становится работницей. Решетников изображает мир эксплуататоров и мир эксплуатируемых как два враждебных лагеря. Среда, в которой воспитывается героиня, с которой она вступает в непримиримый конфликт, — мир провинциального чиновничества — рисуется в романе в соответствии с традицией, идущей от литературы 40-х годов («Кто виноват?» Герцена, «Семейство Тальниковых» А. Панаевой). Явственно сказывается также и непосредственное влияние на Решетникова романа «Что делать?» Чернышевского. Решетников не скрывает своей ненависти к устоям и законам изображаемого в романе мира чиновничества, своей солидарности с героиней. Он показывает, что честную, трудовую, творческую жизнь Дарья Андреевна находит только в среде рабочих. Вместе с тем, отказавшись от своего привилегированного положения, сделавшись человеком труда, героиня романа становится объектом беспощадной эксплуатации, вынуждена терпеть нужду, голод, всевозможные лишения, ощутить полную бесправность рабочих.

Мечтая стать на путь труда и бороться за сохранение своего человеческого достоинства, за свою независимость от обычаев среды и домашней тиранни, Дарья Андреевна после первого более близкого знакомства с рабочими убеждается, что мужчины рабочие размышляют над теми же вопросами, которые волнуют ее, но ставят эти вопросы в более общей форме. Друг Дарьи Андреевны — столяр Василий Миронович Иванов задумывается над проблемой социального неравенства и ищет разрешения ее в книгах: «... ему хотелось найти такую книгу, в которой бы

⁹ Н. В. Шелгунов, Сочинения, т. II, СПб., 1895, стр. 599.

ясно было сказано, почему мещане должны платить подати, а чиновники нет».¹⁰ Он стремится к такому просвещению, которое помогло бы ему найти путь к социальному освобождению. Знания, которых он страстно жаждет, — это прежде всего знание того, на чем основана общественная несправедливость и возможна ли борьба с ней. С этой точки зрения Иванов пытается осмыслить и факты окружающей его действительности. «Когда же вышло освобождение крестьян из крепостной зависимости, он узнал, что есть какая-то сила, которая держит народ в определенных пределах, выход из которых возможен только богатому и плуту. Недаром же в Ильинске часто слышались толки об арестах каких-то бунтовщиков и экзекуциях в деревнях».¹¹ Он пытается организовать мастеровых, научить их сопротивляться произволу богачей и местной администрации.

По иному, «мирному» пути идет Дарья Андреевна. Она надеется добиться независимости «в одиночку», трудясь и трудом добывая себе хлеб. Однако и она скоро убеждается, что труд ее обогащает хозяев. Сбросив домашнее рабство, она подпадает под еще более страшное ярмо — ярмо капиталистической эксплуатации. Такое решение вопроса о положении женщины в современном обществе было безусловно достижением Решетникова. Шелгунов отмечал, что «Свой хлеб», несмотря на свою органическую связь с народными романами Решетникова, представляет собой попытку писателя создать произведение в новом для него роде. Решетников сближается здесь с демократической беллетристикой, изображающей духовные искания демократической интеллигенции. Шелгунов придавал большое значение этой попытке писателя, усматривая в ней начало нового пути творчества, который, может быть, открывался Решетникову, но на котором он так и не успел сделать решительных шагов. Однако для Решетникова типично, что и в этом своем романе он занят судьбами массы, духовными и идейными исканиями рядовых представителей народа, не поднятых над толпой, исканиями людей, стоящих на уровне среднеразвитого рабочего. Вводя свою героиню — интеллигентную девушку в пролетарскую среду, Решетников показывает, насколько понятия и представления рабочих правильнее и глубже, чем воззрения, принятые за истину в кругах средней интеллигенции и мещанства. В последнем своем романе Решетников не изменяет своей позиции певца и защитника рабочей массы и по существу не меняет своей творческой манеры.

Решетников вошел в историю русской литературы как писатель-демократ, создавший народные романы, героями которых стали крестьянство и пролетариат России. Несмотря на некоторую аморфность формы своих произведений, Решетников занимает прочное место в истории русского романа. Он показал, что народная среда может дать достаточное содержание для романа, что драматизм исторических судеб целой народной среды и жизнь отдельных ее представителей могут глубоко волновать читателя, будить в его сознании важные мысли, воспитывать и просвещать его.

2

Общественный подъем, вынудивший правительство пойти на отмену крепостного права, расшатавший многие институты бюрократического государственного аппарата, явился, как известно, мощным толчком для развития русской жизни. Демократическая среда, выдвинувшая идеологов крестьянской революции, философов-материалистов, политических мысли-

¹⁰ Ф. М. Решетников, Полное собрание сочинений, т. V, 1939, стр. 108.

¹¹ Там же, стр. 109.

телей и деятелей, дала России также великих ученых в области естественных наук, замечательных филологов и историков. Целые отрасли общественных наук, возникшие и расцветшие в 60-х годах в России, питались демократическими идеями. Широкая волна общественного сопротивления произволу и мракобесию реакционного правительства уже в середине 50-х годов создала предпосылки для изучения явлений и процессов жизни, обсуждение которых было до того запретным или же находилось под подозрением властей. К числу таких явлений принадлежал быт широких масс трудового населения России, интерес к изучению которого проявляли передовые деятели литературы и науки уже в 30-х годах. На пути этнографии, «народознания» правительственные чиновники воздвигали непреодолимые препятствия. Наука эта, тесно связанная с изучением экономического и правового положения трудящихся масс, требующая от ученого проникновения в помыслы и чаяния народа и непосредственного общения с ним, воспринималась в высших правительственных сферах как опасная волюнтарная затея.

Известно, что уже в 20-х годах Пушкин возбуждал подозрительность местных духовных и светских властей, беседуя на ярмарке с крестьянами и записывая песни. П. В. Киреевский не мог добиться опубликования собранных им песен в течение долгих лет. Убедительные аргументы собирателя, доказывавшего, что нельзя подвергать запрету произведения, которые поет весь народ, не подействовали на «бдительных» чиновников. Киреевскому было отказано в разрешении издать все записи песен, кроме духовных стихов. Когда Даль, собравший ценнейший материал для словаря русского языка, обратился в Академию наук с предложением передать туда свой труд, ему также было отказано. Даль сумел издать свой словарь лишь в 60-х годах.

Подозрительное и враждебное отношение правительственной верхушки к этнографическим занятиям и к ученым, посвятившим себя этому предмету, не могло погасить интереса к этнографии. Стремление лучших людей общества проникнуть во все «тайны» жизни народных масс и освободиться от всевозможных иллюзий неизбежно вело к попыткам исследовать современный народный быт. В середине 50-х годов правительство сделало попытку взять в свои руки этнографию, подчинить ее своим «преднамерениям». В 1856 году Морским министерством, под непосредственным руководством великого князя Константина Николаевича, была организована широкая этнографическая экспедиция в разные концы России для изучения быта населения, живущего по берегам рек и морей.

Писатели охотно откликнулись на приглашение министерства участвовать в экспедиции. А. Н. Островский, М. Л. Михайлов, А. А. Потехин, С. В. Максимов и другие собрали обширный материал, имеющий огромное значение для статистики, географии, истории, этнографии, филологии и других наук. Однако организаторы экспедиции были весьма озабочены тем широким научным и общественным размахом, который приобрело организованное ими мероприятие. Работа экспедиции была поспешно свернута. Участникам экспедиции было указано, что их задача лишь дать сведения, непосредственно относящиеся к судоходству и рыбному промыслу. Опубликованию других материалов, собранных писателями и представлявших огромный научный интерес, чинились всевозможные препятствия.

Развитие этнографии шло не в том русле, которое было бы желательно для правительства, но остановить его было невозможно. В 60-х годах были изданы многочисленные исторические, этнографические и фольклорные материалы.

Появились и художественные произведения, в которых силен был этнографический элемент. Уже в 40-х годах проникший в произведения

очеркового рода, он в 60-е годы стал ощутим не только в очерках и рассказах, но и в повестях и даже романах.

Литературная критика революционной демократии выступала против консервативных идей в этнографии, против отрыва фольклористики от передовых социальных идей, выражающих стремление к подлинному улучшению жизни народа. Демократическая беллетристика 60-х годов была пронизана этнографическими элементами.¹² Этнографическая проблематика привлекала Слепцова и Левитова, которые посвятили многие страницы своих произведений характеристике общественного быта отдельных областей и районов России. Решетников назвал свою повесть «Подлиповцы» «этнографическим очерком». Этнографический элемент действительно занимал значительное место в этой повести и в социальных романах Решетникова, хотя и не составлял ядро их проблематики.

Этнограф и будущий автор исторических романов Г. П. Данилевский сделал одну из первых попыток положить в основу романа материал по этнографии края. Новороссия, жизнь ее населения, особенность нравов, социальных и бытовых условий существования обитателей этого отдаленного края России стали содержанием его романа «Беглые в Новороссию» (1862), отчасти — «Воля» (1863) и «Новые места» (1867).

Понимание предмета этнографии, обнаруженное Данилевским в его романах, во многих отношениях приближается к требованиям, выдвинутым демократической публицистикой. Писателя интересовали не столько остатки старины, осколки первобытного «мифологического» мышления в фольклоре, в обрядах и обычаях, сколько отражение в быту и сознании людей исторически сложившихся особенностей жизни областей, куда крепостное право пришло в то время, когда в остальной России оно уже находилось в состоянии кризиса.

В романах Данилевского герои выступают прежде всего как представители одной этнической группы — населения Новороссии (колонисты или «беглые», как их называет писатель). Судьба их, так же как и судьба всего края, бурное заселение и широкая разработка богатств которого начались только в XIX веке, связана с ростом противоречий крепостнического строя. Массовое бегство крестьян, разоренных и замученных помещичьим произволом, попытки обедневших и проживших родовые поместья дворян найти возможности для восстановления своего благосостояния, появление предприимчивых буржуазных дельцов, ищущих выгодного помещения капиталов, — все это способствовало быстрому заселению и экономическому развитию пустынных, но плодородных, близких к морским и речным портам земель.

В единой исторической «функции» — в общем участии в этом процессе колонизации края Данилевский усматривает единство судеб всех своих героев. Однако в романах его нашли отражение и противоречия между крестьянами и помещиками. «Бродячая Русь», как он называет беглых крестьян, ищущих «обетованных», свободных от крепостнического гнета краев, и на новых землях сталкивается со своим исконным врагом — помещиком, явившимся сюда, чтобы утвердить и здесь существующий в России повсеместно крепостнический порядок. Данилевский показывает продолжение этого векового конфликта в новых условиях.

Подобно Григоровичу рисуя крестьянство и дворянство как два враждебных лагеря, Данилевский следовал за своим предшественником в области разработки «народной темы» в романе. Тяжелые обстоятельства жизни крестьян, безвыходность положения крепостного, столкнувшегося с произволом помещика, отчаянное сопротивление кроткого по своей на-

¹² См.: И. М. Колесницкая. Проблема народного быта и народного творчества в демократической литературе 1860-х годов, стр. 266—311.

туре человека этому произволу, власть природы над крестьянами и любовь хлебопашца к земле и труду — вот сюжеты и ситуации, при помощи которых Данилевский, как и Григорович, характеризует крестьян и их положение. Писатель широко использует некоторые излюбленные Григоровичем приемы. Он избирает одного-двух героев из крестьянской среды, детально рассказывает их историю, очерчивает портрет, а затем набрасывает новые портреты, рассказывает истории новых и новых лиц, по мере столкновения с ними своих героев. Таким образом, главные герои романа оказываются на всех этапах сюжетного движения окруженными лицами с родственной им судьбой.

Противопоставляя крестьян и помещиков, Данилевский, подобно Григоровичу, дает резкие сатирические характеристики крепостников. Отдельные сцены романов Данилевского напоминают «Проселочные дороги» Григоровича — произведение, в котором отразилось своеобразное, характерное для 50-х годов прочтение «Мертвых душ» Гоголя. Данилевский не менее откровенно, чем Григорович, следует за Гоголем. Повторяя некоторые, ставшие нарицательными, типы Гоголя, Данилевский каждую из подобных фигур делает средством доказательства неизбежности и закономерности падения крепостного права. Так, в романе «Воля» он рисует картину деградации и разорения старосветских помещиков и выводит образ помещицы Перебочинской — Коробочки нового времени, у которой тупость и неведение законов оборачиваются наглостью, безграничной жестокостью и самоуправством, доводящими крестьян до открытого сопротивления. Данилевский в большей мере, чем Григорович, стремится показать особенности политической обстановки изображаемой эпохи. Это и понятно. В отличие от Григоровича, рисовавшего «постоянное» состояние крепостной деревни, отчаянные и напряженные, но безуспешные поиски выхода из обычных форм жизни, Данилевский в период осуществления реформ пишет о крестьянстве, бурлящем накануне освобождения. Крестьянин в его произведениях выступает не только как страдающая сторона, как жертва помещиков, но и как самостоятельно идущий навстречу новому, внутренне оторвавшийся от опеки господ человек. Поиски лучшей жизни крестьянами, порвавшими связь с патриархальной средой, предстают в романах Данилевского как примета нового времени. Эти поиски зачастую определяют движение сюжета.

Знаменательна близость некоторых весьма важных аспектов изображения народной жизни в романах Данилевского и Решетникова. Это касается прежде всего изображения народной массы в ее движении — «бродячей Руси», а также освещения процесса капитализации России как главного обстоятельства, влияющего на жизнь крестьян. Близость Данилевского к Решетникову сказывается и в самой манере характеристики героев, неразрывно связанных со своей средой и как бы случайно выступающих на передний план в огромной толпе им подобных.

Однако наряду с чертами, сближающими романы Данилевского с народным романом Решетникова, есть немало существенных, принципиальных различий между ними.

В идейном плане резкую грань между произведениями не только Решетникова, но даже Григоровича, с одной стороны, и романами Данилевского, с другой, кладет явно ощутимая «буржуазность» последнего. Если романы из народной жизни Григоровича были пронизаны тем демократическим гуманизмом 40-х годов, в котором сильные были еще отзвуки дворянской революционности и который граничил подчас с либерализмом, если в романах Решетникова сквозь безыскусственные описания и беглые очерки быта и характеров пробивалась сильная и страстная разночинно-демократическая убежденность, то произведения Данилевского, повествующие о злодеяниях помещиков («Беглые в Новороссии»), беззакониях,

дений этнографических, исторических, экономических с занимательным авантюрным сюжетом характерно для романов Данилевского и отличает его произведения от творчества другого популярного романиста-этнографа второй половины XIX века — П. И. Мельникова-Печерского.

3

П. И. Мельников-Печерский, бывший, как и Г. П. Данилевский, чиновником-администратором, много разъезжавшим и видевшим, сочетал, подобно этому последнему, обширные знания «бывалого человека» с осведомленностью ученого — историка, этнографа, фольклориста. Вошедший в 50-е годы в литературу как ученик В. И. Даля, оценившего в нем блестящие способности рассказчика-стилизатора, Мельников (псевдоним — Андрей Печерский) обратил на себя внимание хорошим знанием быта «средних» сословий, главным образом купцов и чиновников, оригинальностью подлинного жизненного материала, содержащегося в его повестях и рассказах, и резкостью своих обличений.

Среди рассказов Мельникова 50-х годов следует выделить «Старые годы» (1857) и «Бабушкины рассказы» (1858), в которых впервые со всей определенностью проявились особенности художественной манеры Мельникова-Печерского-романиста.

В 1859 году Мельников известил читателя о своем намерении опубликовать роман «Свадьба уходом». В том же 1859 году он напечатал главы повести «Заузольцы», которая, очевидно, была попыткой осуществления этого замысла. Однако лишь в 1868 году писатель вернулся к работе над романом. В «Русском вестнике» был напечатан рассказ «За Волгой» (1868) — начало романа «В лесах». Здесь же появился весь этот роман (1871—1874; отдельное издание вышло в 1875 году) и его продолжение — роман «На горах» (1875—1881).

В романах Мельникова-Печерского, посвященных главным образом изображению быта купцов-старообрядцев и раскольничьих скитов, отразился весь многолетний опыт исследователя раскола, наблюдательного и любознательного путешественника, по долгу службы изъездившего все Поволжье и Урал, но интересовавшегося далеко не только теми сторонами быта, которые имели непосредственное отношение к возложенным на него служебным поручениям.

Говоря об источниках своих романов, Мельников заявлял в 1874 году: «Бог дал мне память, хорошую память... А на роду было написано довольно-таки поездить по матушке по святой Руси. И где-то не довелось бывать? И в лесах, и на горах, и в болотах, и в тундрах, в рудниках, и на крестьянских полях, и в тесных кельях, и в скитах, и в дворцах, всего и не перечтешь. И где ни был, что ни видел, что ни слышал, все твердо помню. Вздумалось мне писать; ну, думаю, давай писать, и стал писать „по памяти, как по грамоте“, как гласит старинное присловье».¹³

Переход от очерков и рассказов к роману в творчестве Мельникова-Печерского был столь органичен, что автор «В лесах» и «На горах» сам не вполне ощущал его и склонен был воспринимать свои эпические произведения как развитие того жанра, в котором он писал в 50-е годы.

Выступая в 1875 году, когда роман «В лесах» был уже закончен, с чтением глав из нового своего произведения «На горах», Мельников заявил в Обществе любителей российской словесности, что «На горах» «не новое, собственно говоря, произведение, это продолжение тех очерков и рассказов, что под общим заглавием „В лесах“ помещались в „Русском вест-

¹³ Цит. по: П. Усов. П. И. Мельников (Андрей Печерский). Его жизнь и литературная деятельность. Изд. М. О. Вольфа, СПб., б. г., стр. 275.

нике", на днях выйдут в свет отдельным изданием». ¹⁴ В «Русском вестнике» «В лесах» печаталось с подзаголовком «Рассказ».

Характерно, однако, что в 1875 году, отредактировав весь текст произведения для отдельного издания, Мельников в подзаголовке написал не «рассказ» (как в журнальном тексте), а «рассказано Андреем Печерским». Это исправление имело принципиальное значение. Называя свои романы рассказами, а подчас и очерками, Мельников-Печерский выражал свое отношение к их жанровым особенностям. Несомненно в термин «рассказ» он вкладывал понятие устного жанра. Употребляя его, он хотел передать свое отношение к методу изложения материала, который применен в его романе. Писатель отмечал, что события не описаны, не нарисованы в его романе, а рассказаны. Яркий, живой, разговорный язык, которым автор «говорит» в романе, народен, но вместе с тем он явно отличен от языка героев. Персонажи романа говорят столь этнографически точным языком определенной местности, что ученые находили возможным, исследуя говоры Поволжья, ссылаться на язык героев Мельникова-Печерского. ¹⁵ Язык же автора, содержащий также некоторые местные слова и выражения, носит более обобщенный характер. Это сказ, основанный на обогащенном народной лексикой литературном языке.

Как бы осуществляя на деле теоретическое положение Даля о необходимости обогащения литературной речи за счет областных говоров, Мельников повествует своеобразным стилизованным языком и придает своему произведению то характер легенды, то сказки, то былины или песни (в некоторых местах проза Мельникова ритмична).

Называя свой роман рассказом и провозглашая, таким образом, сказ, которым ведется повествование, важнейшим, типологическим признаком произведения, Мельников придавал не меньшее значение и своеобразию содержания своего произведения, которое должно было, по его замыслу, охватить быт Поволжья. Именно осознание Мельниковым бытописания как своей основной задачи приводит к тому, что он рассматривает подчас «В лесах» и «На горах» как сборник очерков. Однако очерки-описания, входящие в роман, весьма своеобразны. Описывая с точностью учено-этнографа уклад жизни населения Поволжья, объясняя в сносках то, что могло, по его мнению, оказаться читателю непонятным в тексте романа, Мельников пронизывает вместе с тем повествование лиризмом и пафосом, что превращает его в своеобразный монолог.

Уже Тургенев в «Хоре и Калиныче» и других рассказах из «Записок охотника» начинал изложение событий с очерка нравов, быта или условий жизни крестьян той или другой местности. Крестьянин — герой рассказа Тургенева «Касьян с Красивой Мечи», поэт и мечтатель, описывает Россию, разные ее местности и их население тем народно-поэтическим стилем, исполненным восторженности, которым целиком написаны романы Мельникова-Печерского.

Изображая жизнь волжского населения в целом, писатель не ограничивал своей картины искусственной рамой. Стремление эпически, всесторонне охарактеризовать быт во всех его проявлениях влечет за собой разнообразие и обилие сюжетных линий и коллизий в романе. Ставя в центре романа «В лесах», описывающем быт населения левого, лесистого берега Волги, заволжского тысячника Потапа Максимыча Чапурина, писатель окружает его не только близкими ему людьми, членами его семьи, но и огромным числом других лиц, подчас даже мало с ним соприкасающихся, и говорит о них подробно и обстоятельно. Он переплетает основные сю-

¹⁴ Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 95, оп. 1, № 4, л. 1.

¹⁵ См.: Д. Зеленин. Усень-Ивановский говор. «Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук», т. X, кн. 2, 1951, стр. 99—108.

жетные линии (которых несколько) со второстепенными и нередко переносит свое внимание с главных героев на эпизодические персонажи. Его интересует быт Заволжья в целом. Поэтому роман Мельникова-Печерского не отличается композиционной стройностью. Построение произведения допускает включение в его ткань дополнительных эпизодов, сцен, описаний, лиц. Мельников так и делал: печатая свой роман отдельным изданием, он приписал к первой части романа, появившейся в журнале как рассказ «За Волгой», четыре главы (14—17), в которых описывалось путешествие Чапурина на Ветлугу, пребывание его в Красноярском скиту, рассказывалась история Колышкина.

Какой материал, какие стороны жизни должны быть охвачены в его романе, писателю было ясно, но как развяжется та или другая сюжетная ситуация, какие возникнут конфликты, насколько широко разовьется действие и чем завершится роман, он не представлял себе, да это и не имело для него существенного значения.

Многообразный и обильный бытовой материал, заключенный в романах Мельникова, скреплялся не столько общим сюжетом, сколько мыслью автора, его отношением к изображаемому и единством изложения, стиля.

Отношение автора к жизни, которую он наблюдает и воспроизводит, неизменно. Мельников стремится быть объективным, как эпический поэт и летописец, и наблюдательным, как ученый. Объективное и многостороннее изображение быта в его романах, правдивость и трезвая оценка писателем многих явлений жизни являются источником силы воздействия его произведений. Он создает ряд ярких типических образов заволжских жителей разных сословий, затрагивает вопрос о социальных противоречиях, которые проявляются в отношениях между сословиями, отмечает изменения, происходящие в обществе и разрушающие патриархальный быт.

Однако наряду с этими чертами романов Мельникова-Печерского, связывающими их с литературой критического реализма, в них ярко выступали славянофильско-почвеннические тенденции, ведущие к идеализации патриархальных форм жизни.

Мельников придает огромное значение внешним формам быта, видя в них выражение характера народа. Уже теоретики «молодой редакции» «Москвитянина» (особенно А. Григорьев) видели в эстетике быта, обрядах, обычаях, народной одежде выражение национальной этики, которая, по их мнению, составляет основу жизни народных масс. Мельников-Печерский идет подчас по этому же пути, создавая идиллические описания старинных обрядов, празднеств, пышных одежд и убранств верных обычаям старины красавиц. В ряде эпизодов и образов «В лесах» и «На горах», в некоторых ситуациях этих произведений и в некоторых особенностях художественной манеры автора проявилось его стремление создать картины быта, основанного на якобы искони присущих русскому народу этических и эстетических принципах.

Осуществляя свой замысел «на память грядущим родам предать письмеси» «о том, как русские люди живали в старые годы»,¹⁶ Мельников пытался на основе изображения быта старообрядцев, «бережно и свято хранящих или, вернее сказать, хранивших доселе заветную нашу старину»,¹⁷ создать утопию идеально-патриархальных отношений архаического быта Руси, которая в Заволжье «сытари на чистоте стоит — какова была при прадедах, такова хранится до наших дней».¹⁸

Художественно-этнографическим рассказом о жизни Поволжья («В лесах» и «На горах») Мельников-Печерский разрешал на свой лад

¹⁶ Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 95, оп. 1, № 4, л. 1 об.

¹⁷ Там же.

¹⁸ П. И. Мельников-Печерский, Полное собрание сочинений, т. II, Изд. А. Ф. Маркса, СПб., 1909, стр. 4. Все последующие ссылки на это издание даются в тексте (том и страница).

задачу создания народного романа, которая уже с конца 40-х годов привлекала к себе писателей различных политических взглядов и творческих принципов.

Героем романа Мельникова-Печерского является масса — население целого края. Начало романа — поэтический его зачин — говорит именно о народе, о быте, занятиях, характере жителей разных районов Поволжья. Работник-мастер и предприниматель-купец — вот кого видит Мельников-Печерский, когда говорит о народе. Крепостные крестьяне и помещики в его рассказе отсутствуют. Стремясь нарисовать картины жизни, наиболее полно воплощающей «субстанцию» народного сознания, Мельников-Печерский отбрасывает вопрос о вековом закреплении народа в большей части России как «несущественный». В его изображении Россия — исконно буржуазная страна, где твердая верность старине и патриархальной семейственности сочетается с вечно существующими противоречиями между богатым и бедным, хозяином и работником. Прекрасно знающий быт промышленного Поволжья во всех его типических проявлениях, Мельников-Печерский не идеализирует отношения, которые складываются между хозяином и работником, но источником их вражды считает «вечно действующие» импульсы человеческой природы — зависть, соревнование и стремление к обогащению, которое, как кажется ему, издавна движет людскими делами.

Семейственность представляется Мельникову-Печерскому, во многих своих общих взглядах на народ следующему за славянофильскими идеологами круга «молодой редакции» «Москвитянина», главным элементом народной этики и основой русского быта. Отсюда особенность построения романов «В лесах» и «На горах»: в центре каждого из них стоит один герой со своей семьей, история которой обстоятельно рассказывается. Так, нарисовав колоритные образы властного и сильного духом Потапа Чапурина и строгой и умной игуменьи старообрядческого монастыря Манефы, писатель рассказывает историю обогащения Чапурина и ухода в монастырь его сестры Марфы (Манефы), историю становления семьи Чапуриных в том виде, в каком мы застаем ее в романе. Появление более или менее значительного лица неизменно влечет за собой рассказ о его семье. Представляя читателям Алексея Лохматова, пришедшего наниматься к Чапурину, Груню — воспитанницу Потапа Максимовича, богатую вдову Марью Гавриловну, горного чиновника Колышкина и многих других героев, автор неизменно сообщает не только биографию каждого, но и хронику его семьи, рассказ о которой подчас носит подлинно исторический характер (как например повествование о семье Смолокуровых). Таким образом, романы о жизни Поволжья складываются как бы из ряда семейных хроник, что вполне соответствует взгляду автора на семью как средоточие жизни народа.

Композиционно экскурсы в прошлое даются большей частью не последовательно, по мере появления героев в романе, а как вводные эпизоды, прерывающие действие, замедляющие его и затем придающие ему новый оборот. Так, рассказ о юности Манефы включен в повествование после появления паломника Стуколова, подбивающего Чапурина на авантюру — поиски золота. Тут, после описания драматической встречи «старницы» и двадцать лет пропадавшего Якима, который «погубил» ее, в момент, когда читатель напряженно ждет, к чему приведет Чапурина соблазн авантюры, действие останавливается, разрешение возникшего конфликта отдалается, и, как бы прибегая к приему ретардации, широко распространенному в народном эпосе, писатель вводит обстоятельный рассказ о «старине» семьи Чапуриных, попутно раскрывая трагедию Манефы и тайну происхождения Фленушки — ее дочери, которая до того в авторском тексте называется «безродной сиротой».

Напряженное действие глав, заключающих объяснение Насти и Алексея и известие о предстоящем сватовстве Снежкова к Насте, замедляется рассказами о жизни Дарьи Никитишны, крестной матери Насти, об истории Никифора — брата Аксины Захаровны, Груни — приемной дочери Чапуриных, т. е. тремя вставными новеллами. Составляющий пункт наибольшего напряжения в первой части романа «В лесах» эпизод в Красноярском скиту обрывается вводной новеллой о происхождении и судьбе знатока горного дела Колышкина. Во второй части в историю Насти и Алексея вторгается рассказ о судьбе Марьи Гавриловны, замедляя развитие действия, и т. д.

Все эти замедляющие действие эпизоды, каждый из которых имеет свою сюжетную схему, свою кульминацию, свою развязку, способствуют возникновению атмосферы таинственности, захватывают читателя. Развязка главной сюжетной ситуации тем больше поражает читателя, чем более она отдалена.

Увлеченность романа Мельникова-Печерского, значение элементов таинственности, постепенно проясняющегося в ходе повествования, наличие острых, неожиданных ситуаций составляют характерную черту произведения, эпического по ширине охвата действительности и по некоторым художественным средствам, которыми пользуется автор.

Вместе с тем развязка ситуаций, увлекающих читателя в романе Мельникова-Печерского, способствует тому, что эмоциональный акцент восприятия падает не на хитросплетения авантюры и уголовных преступлений, которые часто оказываются разгадкой таинственных ситуаций у Данилевского, а на подлинно трагические черты действительности.¹⁹ Ключом к таинственной истории Манефы, к роковым судьбам Насти и Марьи Гавриловны, к религиозным нравственным исканиям Дуни Смолокуровой, приводящим ее в тупик, оказывается одно и то же обстоятельство: одержимость людей изображаемого писателем общества стяжательством, жаждой наживы. Именно это обстоятельство составляет суть развязок многих сюжетных линий, оказывается в романах Мельникова разгадкой заданных в начале многих его эпизодов и глав таинственных, загадочных ситуаций.

Трагическое разрешение ряда дополнительных сюжетных линий в романах Мельникова находится в полном соответствии с развитием основного действия. Судьба идеально-патриархальной семьи в романе «В лесах» оказывается глубоко трагической. Подобно идеальному представителю народной семейственности — Глебу Савинову в романе «Рыбаки» Григоровича, герой Мельникова-Печерского Потап Чапурин не находит общего языка с детьми, видит, что добытое его усилиями и энергией благосостояние не приносит его детям счастья, что только маленький внук может поддержать его хрупкую надежду на то, что семья не погибнет и все, что он создал, не пойдет прахом. Как и в «Рыбаках» Григоровича, в романе Мельникова-Печерского непосредственной причиной распада семьи являются коварство и бессердечие «обласканного» и принятого в семью «чужанина». Однако если Григорович дает четкое социальное обоснование поступков приемыша, если в самой крестьянской среде он замечает и сознательно выделяет процессы, которые подготавливают распад патриархальной семьи и формируют характеры, подобные Григорию, то Мельников-Печерский, рисуя жизнь края, где все население занято промыслами, и рассматривающий буржуазные отношения как вечные и неизблемые, не может, подобно Григоровичу, видеть в развитии промышленности причину гибели патриархального уклада жизни. Писатель рисует обстоятельства, которые раздували в душе Алексея искры стяжательства и привели

¹⁹ Ср.: А. Скафтымов. Поэтика и генезис былии. В кн.: А. П. Скафтымов. Статьи о русской литературе. Саратовское книжное издательство, 1958, стр. 6.

его в конечном счете к попранию нравственных законов. Однако впечатление, которое на Алексея произвели богатство и могущество Чапурина, и ажиотаж, вызванный в доме заволжского тысячника известием о «ветлужском золоте», не осмыслены в романе как обстоятельства, повлиявшие на героя. Рисуя внезапный перелом в душе героя, автор не углубляется ни в социальные, ни в психологические причины этого перелома: «подумалось Алексею», «ветлужское золото с ума нейдет» — вот все, что мы узнаем о душевных движениях героя. Корыстолюбие выступает в романе как естественное, хотя и темное чувство.

Характерно, что Мельников не делает центральным эпизодом своего романа аферу фальшивомонетчиков, авантюристов, пытавшихся было добраться до капиталов Чапурина. Острая интрига то и дело «вспыхивает» в романе Мельникова и, разрешаясь, затухает, чтобы уступить место новой коллизии, развязывание которой в свою очередь не заканчивает действия. Каждая из этих интриг не определяет собой архитектоники романа в целом.

Писатель задается целью сказать свое слово о быте края, и типичные признаки этого быта он видит более в обыденных явлениях — в стяжательстве, гордости, сребролюбию рядовых людей изображаемой среды, чем в исключительных действиях, носящих характер уголовных преступлений. Так оказывается, что не злоумышления мрачных авантюристов, а отношения женихов к невестам, мужей к женам, детей к родителям и родителей к детям влекут за собой наиболее трагические последствия в романе. Тонкие, гуманные, возвышенные чувства человека неизменно оказываются оскорбленными и поруганными. Писатель пытается найти источник трагических коллизий изображаемого быта и указать «противоядие» злу. Эпическая стихия, очерковая характеристика жизни Поволжья являются в романе как бы «успокаивающим», вносящим умиротворение началом. Зачины, открывающие некоторые главы «В лесах», носят явно очерковый характер. Например: «Верховое Заволжье — край привольный...» (гл. I, ч. 2); «Ведется обычай у заволжских тысячников народу „стола ставить“...» (гл. V, ч. 1); «„Свадьба уходит“ — в большом обыкновении у заволжских раскольников...» (гл. VII, ч. 1); «В лесах работают только по зимам. Летней порой в дикую глушь редко кто заглядывает...» (гл. XV, ч. 1); «Леса, что кроют песчаное Заволжье, прежде сплошным кряжем между реками Унжей и Вяткой тянулись далеко на север...» (гл. I, ч. 2); «На Пасху усопших не поминают. Таков народный обычай...» (гл. VIII, ч. 2). Такие зачины либо открывают повествование, «задают ему тон», либо возникают в моменты наибольшего драматического напряжения действия, как бы возвращая изложение в русло эпического, неторопливого повествования о жизни народа, в которой судьба того или другого героя составляет лишь тонкую, подчас еле приметную нить. Здоровьем и незыблемостью народного быта в целом, неисчерпаемой жизнерадостностью и твердостью простых людей в соблюдении обычаев, в сохранении традиций и в следовании нравственным законам Мельников-Печерский пытается «уравновесить» трагедийность своего повествования, его обличительно-сатирические элементы, звучавшие подчас весьма сильно в произведении.

Так, путешествие за ветлужским золотом и пребывание Чапурина в Красноярском скиту, рисуемые в весьма неприглядном свете и купеческую среду и старообрядческое духовенство, благодаря двум эпизодам, представляющим как бы вставные новеллы (ночевка в лесу и борьба с волками; угощение путешественников в Красноярском скиту), обретают внезапно новый, независимый от сюжетного движения смысл. Этот рассказ о плутовских проделках и золотой лихорадке, моментально охватывающей людей, становится вместе с тем повествованием о мужестве быва-

лых людей в приволжских лесах и о замечательных традициях русского гостеприимства.

Живучесть в народном сознании древнейших языческих представлений и упорную приверженность к старообрядчеству Мельников-Печерский рассматривал как явления, наиболее ярко отражающие ту устойчивость и традиционность народного сознания, которая свидетельствует, по его мнению, о незыблемости извечных форм жизни, даже если они несут в себе жестокие конфликты. Писатель стремился сделать элементом, объединяющим все многообразие повествования, единство народного взгляда на жизнь. Этот взгляд, вечный и неизменный, как природа, окружающая русского человека, он «конструирует», опираясь во многом на труды современных ему ученых-фольклористов — представителей мифологической школы. Отсюда многочисленные, поэтически пересказанные в романе космогонические и другие легенды, переплетающиеся с описаниями природы края, в котором живут герои романа. Отсюда и необычное в романе XIX века обоснование поступков героев: «То веселый Яр — его чары», — говорит голос автора об источнике «греховных» мыслей Манефы, которые она не может «прогнать молитвой». Веселые весенние боги, возрождающие природу после зимней спячки, оживляющие цветы и деревья по перелескам, «сводят» «посла» московского старообрядчества Василия Борисовича с сонной, апатичной Парашей, они же внушают смелые проказы Фленушке. Радость жизни, единство естественного круговорота природы и мира стихийных чувств человека — вот основание, на которое пытается опереться писатель в своем стремлении доказать, что трагические противоречия изображаемой им жизни не грозят ее основам, не колеблют их.

Так, после исполненных трагизма эпизодов гибели и похорон Насти, в которых словами народного плача обобщается смысл судьбы несчастной девушки:

Ты чего, моя касатухка, спужалася?
Отчего ты в могилу сряжалася?
Знать того ты спужалася, моя ластухка,
Что ноне годочки все пошли слезовые,
Молодые людюшки пошли все обманные,
Холосты ребята пошли нонь бессовестные,

возникают сцены, рисующие торжественное шествие палящего бога Ярило-Хмеля по земле, а весь роман, содержащий многочисленные рассказы о любовных трагедиях, заканчивается веселой свадьбой Параша Чапуриной.

«Безжалостность» природы, вечно живой и равнодушной, заключающей единство жизни и смерти, Мельников пытается уподобить жестокости общества и таким образом утвердить вечность современных социальных конфликтов.

Близость народа к природе, вера в ее мудрость — вот в чем видит Мельников-Печерский причину живучести в нем языческих представлений. Практическая хватка простых людей, привычных к борьбе с природой, заставляет их относиться к религиозному фанатизму скептически. Старообрядчество писатель рассматривает лишь как форму выражения твердости и упорства в соблюдении традиций. В романе показано, что даже старообрядческие монастыри — средоточия «древлего благочестия» — оказывают влияние на население главным образом благодаря своей мощной хозяйственной организации и поставленной на широкую ногу, с рекламой и подрывом конкурентов, торговли «необходимыми» в быту аксессуарами культа.

Мельников-Печерский отмечает, что стихия практицизма, торговой деловитости и даже авантюризма захлестывает людей, «ушедших» в религию.

В романе Мельникова «На горах», представляющем как по сюжету, так и по художественным особенностям продолжение «В лесах» и составляющем вместе с первым романом своеобразную дилогию, были усилены сатирические, обличительные элементы и ослаблены моменты поэтизации и идеализации народной старины.

Мельников еще более четко осветил в нем конфликты, неизбежные в изображаемой им буржуазной среде. Здесь уже в полный голос зазвучал мотив противоречий между хозяином и работником, облеченный в первом романе в одежду «внутрисемейных» столкновений. В романе «На горах» мы видим картину бунта бурлаков против нагло обирающего их хозяина, повальное плутовство и взаимное надувательство «почтенных купцов». Лицемерие и доходящий до авантюризма практицизм старообрядческого духовенства и сектантов во втором романе Мельникова-Печерского повернуты также своей «роковой» стороной, несущей гибель чистым душам, которые ищут в религии спасения от хищничества и аморализма буржуазной среды. Светлый и радостный колорит веры в вечную силу стихийных проявлений природы и жизни человека, преклонение перед исконной красотой старинного «обряда» русской жизни во втором романе ослабевают и подчас вовсе исчезают. Писатель не мог не заметить в конечном счете, что патриархальная семья и весь уклад старой жизни рушатся, что бытующие в сознании народа осколки старинных воззрений не могут спасти этот уклад от разрушения и дать ответ на социальные и этические вопросы, волнующие современного человека.

В романе «На горах» Мельников пытается предложить выход из запутанных противоречий, которые он в первом романе трактовал как неизбежных спутников жизни. Центром произведения становится разоблачение преступных интриг хлыстов. «Зорение» скитов и правительственное упразднение старообрядческих молелен выглядят в романе как спасительная мера; приобщение к официальной церкви рисуется как конец нравственных и религиозных исканий героев.

В романе «На горах» писатель дает «рецепт» преодоления буржуазного хищничества, состоящий в том, что просвещенное купечество, приобщившееся к европейской культуре, должно сознательно стремиться к «правильной торговле», соответствующей коммерческой науке. Эти мысли были выражены в дидактических эпизодах конца второго романа, по своему стилю выпадающих из художественной системы автора «В лесах» и «На горах».

Увеличение значимости авантюрного сюжета, появление в романе ходульно-отрицательных злодеев-сектантов и идеально-положительного образа представителя официальной церкви, обилие мелодраматических ситуаций и эпизодов, сухо рассказанных, — все это свидетельствовало о том, что попытка писателя разрешить поверхностно-дидактически вставшие перед ним важнейшие жизненные проблемы привели к утере лучших качеств его писательской манеры.

Отступление Мельникова в конце второго его романа на позиции масовой буржуазной беллетристики было особенно ощутимо, так как художественная система писателя характеризовалась в целом широким применением средств народной поэзии, совершенно не совместимых с приемами, выработанными буржуазной беллетристикой в расчете на безошибочный успех у среднего обывателя. Речь идет не о стилистическом разном, а о сочетании взаимно исключаящих мировосприятий, ибо элементы фольклора не механически включались в ткань произведений Мельникова, но вплетались в нее, привнося с собой в его романы поэтическое отношение народа к жизненным конфликтам. Народная точка зрения, которую Мельников стремился сделать основанием художественного единства своих романов, проявлялась в его произведениях и как воссозданное пи-

сателем на основе трудов современных фольклористов «древнее мифологическое мировоззрение», и как подлинная современная народная точка зрения, почерпнутая непосредственно из фольклора и вносимая в роман вместе с большими цитациями образцов народно-поэтического творчества. В любом из этих аспектов, хотя и в разной степени, народная точка зрения противоречила тому поверхностно-дидактическому, официозному решению социальных проблем, которое наметилось у Мельникова к концу его работы над эпопеей. Это противоречие было особенно ощутимо потому, что фольклор является важнейшим конструктивным элементом романов писателя, входит в них как материал и стилистический компонент. Фольклор обогащал социальное содержание романов Мельникова. Сочетание наиболее старинных, традиционных средств художественной выразительности с реалистическими методами характеристики человека и его внутреннего мира, выработанными литературой XIX века и не чуждыми устному народному творчеству нового времени, было одной из особенностей творчества Мельникова, наложившей заметный отпечаток на образную систему его романов.

Характеризуя героев, описывая их внешний облик, передавая их чувства и мысли, автор широко пользуется художественными средствами, созданными фольклором. Думы и чувства героев он передает то пословицами, то песенными формулами, то словами народного плача. И когда в моменты наибольшего лирического подъема рассказчик и его герои начинают говорить песенным складом или причитать, выражая свое горе, это дает большой художественный эффект. Добиваясь сжатости и «броскости» характеристик, дающих читателю возможность моментально отличить каждого героя среди множества других, населяющих страницы романа, Мельников-Печерский, подобно сказителю, наделяет их «постоянными определениями», сопровождающими их на протяжении всего повествования (любящая Груня, бойкая Фленушка, сонная Параша Чапурина, пригожий Алексей, ревнивая каноника Устинья-Московка и т. д.).

Предшественниками Мельникова в его попытке создать народный характер при помощи художественных средств, выработанных фольклором, следует считать А. Н. Островского и Д. В. Григоровича.

В романе Мельникова-Печерского были найдены новые, более совершенные, чем у Григоровича, формы создания эпических типов; в подавляющем большинстве случаев фольклорная манера характеристики образа делается у него определяющей. Однако там, где речь идет о главном герое, или по мере того, как герой выдвигается на центральное место в романе, традиционные формулы народной поэзии перестают быть единственным средством характеристики образа и эпический колорит заменяется социальным анализом.

Песенные и сказочные формулы «накладываются» на выработанный реалистической литературой психологический анализ, основанный на оценке социальной среды, окружающей человека, его положения в обществе. Так обстоит дело, например, с образом Потапа Максимовича Чапурина. Однообразие жестов героя, неизменно величественный и грозный его вид, строгий обряд обращения с домашними соответствуют его положению — одного из столпов «древлего благочестия». Рассказывая о встрече Чапурина с семьей после разлуки, писатель отмечает: «Все по-писанному, по-наученному, по-установному». Песенные и даже былинные формулы неоднократно вводятся в текст, повествующий о Чапурине. Нередко романист заставляет своего героя думать и говорить готовыми формулами народных поговорок и изречений: «Дочь чужое сокровище, — пой, корми, холь, разуму учи, потом в чужие люди отдай» (II, 10); «Птичка ты невеличка, да ноготок у тебя востер», «И лягушка довольна, пока болото не пересохло» (III, 151) и т. д.

Патриархальность Чапурина, верность его освященным веками традициям в целом ряде случаев выступает в романе как черта, делающая героя представителем стороны, где «зачиналась земля русская» (II, 4).

Вместе с тем уже с самого начала романа писатель рисует Чапурина как типичного заволжского тысячника, для которого деловые отношения, современная практическая жизнь, интересы торгового и промышленного дела выше не только обычаев, но даже религиозных убеждений. Писатель подчеркивает, что эта увлеченность практическими «мирскими» делами характерна для жителей Поволжья вообще и что поэтому «раскол бабам держится». От главы к главе Чапурин все более открывается читателю как предприимчивый и деятельный, хотя и патриархально-наивный человек, воззрения которого на жизнь носят скорее деловитый, чем религиозный, а тем более аскетический характер. Моменты идеализации, элементы абстрактно-моральной трактовки образа героя в романе «В лесах» подавляются реалистическими тенденциями, раскрытием социальной природы человека. Автор романа сталкивает Чапурина с представителями различных социальных групп, ставит его в сложные, типичные для жизни общества, к которому он принадлежит, ситуации и таким образом многосторонне и ярко характеризует героя. Именно правдивость и живость центрального образа романа делают его обаятельным. Здравый ум Чапурина, его способность трезво оценить ситуацию и ориентироваться в ней, презрение к фанатизму и пиетизму, неиссякаемая энергия и безупречная честность трактуются в романе как нравственные черты, присущие крестьянству и свидетельствующие о том, что Чапурин не порвал еще окончательно со средой, из которой вышел.

Социальные моменты выступают на первый план по мере развития романа и в образе Манефы, которая вначале характеризуется лишь неизменным определением «строгая старица» и неизменными, традиционными жестами: «уставными поклонами», опусканием наметки на глаза, перебиранием лѣстовки (кожаные четки у старообрядцев). Постепенно, рассказав трагическую историю молодости Манефы и охарактеризовав социальные обстоятельства, определившие ее судьбу, автор вводит читателя во внутренний мир героини. Стилизованный, хотя и колоритный, внешний облик игуменьи перестает уже занимать главное место в рассказе, и внимание писателя сосредоточивается на переживаниях Манефы, сильный характер, незаурядный ум и замечательная стихийная одаренность которой могут в условиях полного бесправия женщины найти себе выход в какой-либо, хотя бы узко практической, деятельности только при условии полного отказа от личного счастья и свободы совести, — в данном случае через пострижение в монастырь и уход в интересы косной догматики и торговли «святынями».

Такую же эволюцию претерпевает в романе образ Флепушки — героини, которая сначала появляется с неизменной характеристикой «бойкая» («бойкая» белица, «бойкая» девушка и т. д.), но затем раскрывается во всей сложности своего страстного, «неуемного» характера, надломленного сознанием двусмысленности и униженности своего положения в обществе.

Большинство второстепенных героев романов Мельникова, соответственно традициям народного эпоса, охарактеризованы немногочисленными чертами, непосредственно важными для движения сюжета. Отсюда постоянные эпитеты, их сопровождающие, отсюда и известное однообразие их речей и действий. Ревнивая канонница Устинья замечательна только своей любовью к московскому «послу» и безумной ревностью, сам «посол» Василий Борисович — церковный образованностью, любовью к музыке и слабостью к женскому полу; характерно, что в уста его автор вкладывает чаще всего одну и ту же реплику: «Ох, искушение!», которой герой реагирует на самые разные жизненные ситуации, и это обстоятель-

ство не кажется читателю странным, а речь героя однообразной, — такова специфика поэтики романов Мельникова-Печерского. Даже в тех случаях, когда функция подобного героя в развитии сюжета резко меняется, автор не показывает внутренней психологической логики изменений, происшедших в его характере и поведении. Так, после женитьбы Василия Борисовича выясняется, что он в сфере «деловой», «светской» практики несостоятелен, и его энергия, любовь к женщинам и делам старообрядческой церкви резко и сразу заменяются постоянной апатией; Алексей Лохматый сначала рисуется как «добрый молодец», своей красотой и «вежеством», привлекающий к себе сердца, затем — как «бесстыжие глаза», корыстолюбец, губящий женщин, которые его любят, т. е. как герой, отрицательный во всех своих проявлениях. Как совершается в душе героя подобный перелом, писатель не показывает ни в эпизодах, рисующих перемену характера Василия Борисовича, ни в главах, изображающих Алексея.

Разнообразие героев в романах Мельникова-Печерского соответствовала сложной разработанная писателем система языковой их характеристики. Герои первого плана и лица, социально-этнографическая типичность которых особенно подчеркивается автором, являются участниками широко представленных в романе диалогов. Нередко через диалоги развивается действие романа, иногда диалоги, напротив, насыщаются не драматическим, а повествовательно-эпическим элементом, превращаясь в этнографические очерки, своеобразно, в виде разговора, изложенные. Писатель дает немало диалогов, отточенных мастерами народного юмора и представляющих собой как бы отстоявшиеся и утвержденные устной традицией народные сцены или, напротив, талантливые, остроумные импровизации, которые, казалось бы, могут родиться только в устной речи. Здесь сказалось мастерство Мельникова-рассказчика, который задолго до своего обращения к литературе блестяще владел мастерством устного рассказа.

Основой выразительной речевой характеристики героев у Мельникова-Печерского является лексическое разнообразие их языка. Писатель смело черпает материал из разных лексических пластов и обогащает им как авторскую речь своих романов, так и речь своих персонажей. Это помогает ему создать ощущение многообразия и пестроты картины жизни поволжского населения.

Относя Мельникова-Печерского к числу «богатейших лексикаторов наших», М. Горький призвал писателей учиться у него искусству пользоваться богатствами русского языка.²⁰ Связанный с достижениями русской этнографии и филологии, стиль Мельникова-Печерского носит следы и непосредственного эмоционального воздействия на него народно-поэтического творчества. Вера в необходимость и важность народознания, в плодотворность обогащения современной художественной литературы сокровищами, извлеченными филологической наукой из арсенала устной поэзии, дала писателю возможность ввести в литературный обиход новые, еще почти не использованные средства. Знание же быта людей разных социальных групп и этнографических районов, не освещенных в литературе, помогло Мельникову-Печерскому создать романы, которые имеют большое историческое значение. Развитие русского реалистического романа, освободившее этот жанр от стеснительных уз поэтических канон, сделало возможным возникновение романов столь оригинальной формы, как «В лесах» и «На горах» Мельникова-Печерского, — романов, оказавших широкое влияние на последующее развитие произведений подобного жанра и до сих пор пользующихся любовью советского читателя.

²⁰ М. Горький, Собрание сочинений, т. 29, Гослитиздат, М., 1955, стр. 212.

РОМАН-ХРОНИКА ЛЕСКОВА

1

Среди русских писателей второй половины XIX века, которые разнообразными, часто весьма несходными путями двигались к созданию широких эпических полотен из народной жизни, выдающееся место принадлежит Н. С. Лескову.

Писатель исключительного разнообразия тем и жанров, Лесков, по справедливому замечанию современного исследователя, «неизменно сохранял творческий интерес к жизни русского народа. Это чувство обусловило глубокое знание им своей страны, ее нравов, истории, поэзии и языка. Старая Россия, крепостная и пореформенная, раскрылась в его произведениях не только со всеми недугами и ранами, но и в замечательной красоте ее тружеников, героев и „праведников“». ¹ Эта общая характеристика творчества Лескова применима и к его произведениям, написанным в жанре романа.

Творческий путь Лескова-романиста отличается большой внутренней сложностью. Высшим его достижением на этом пути был созданный писателем в конце 60-х—начале 70-х годов яркий и красочный жанр романа-хроники. Именно жанр романа-хроники, в котором получили свое выражение присущее писателю исключительное знание быта и нравов провинциальной, уездной России, характерное для него искусство «сказа», особая, повышенная чуткость к разнообразным пластам живой разговорной и старинной книжной речи, мастерство художественной стилизации, юмор, умение искусными, предельно скупыми и неповторимыми средствами раскрыть душевный мир простого русского человека, явился итогом исканий Лескова в жанре романа. От романов-хроник Лескова тянется нить к романам-хроникам Горького, созданным в иную историческую эпоху, в начале XX века, когда изображенная Лесковым уездная, провинциальная Русь переживала период пробуждения и крутой исторической ломки в годы первой русской революции и после нее.

Однако к столь плодотворному для русского романа жанру хроники Лесков пришел далеко не сразу. Рождению нового жанра в творчестве писателя предшествовал период постепенного овладения им самой формой романа, освобождения писателя от влияния традиционных схем и шаблонов авантюрной беллетристики, и в частности от шаблонов антипигмалистического романа, наложивших свою печать на первые опыты Лескова в жанре романа. Эволюция Лескова от первых его романов (изобиловавших мелодраматическими характерами и ситуациями и во многом приближавшихся по своим идеологическим мотивам к реакционной антипигмалистической беллетристике 60—70-х годов) к последующим

¹ Л. П. Гроссман. Н. С. Лесков, Изд. «Знание», М., 1956, стр. 3.

романам-хроникам была обусловлена не только созреванием его литературного мастерства, но и углублением его мировоззрения, ростом критического отношения к официальной помещичье-монархической России и его усиливающимся вниманием к народу.

После первых рассказов и небольших повестей Лесков предпринял в 1863—1864 годы попытку написать свой первый роман, с искренним желанием быть не только художником, но и мыслителем, судьей, гражданским наставником молодого поколения. Однако у писателя не было ни верного понимания соотношения сил в развертывающейся идеологической борьбе, ни своего собственного четкого представления о путях преодоления противоречий пореформенной русской действительности. Расходясь с либералами и консерваторами, деятельность которых представлялась Лескову противоречащей народным интересам, он с самого начала своей литературной деятельности вел напряженную полемику и с революционными демократами. Близо увиденные им во время коммерческой службы отсталость, пассивность, невежество крепостного крестьянства навсегда поселили в писателе неверие в революцию, страх перед единственно возможным, по его убеждению, проявлением ее в форме стихийного кровопролитного бунта. С этим связано стремление Лескова представить революционеров уже в своих первых произведениях людьми исключительно книжных, абстрактных представлений о жизни, не знающими народа.

Преимущественно с этих же позиций полемизирует он с революционной демократией и в своих так называемых антинигилистических романах, однако здесь в содержании полемики и в художественных формах ее выражения происходят значительные изменения.

В замечательном рассказе «Овцебык» (1863) нравственная ценность личности героя-революционера не подлежит ни малейшему сомнению. При всей своей внешней угрюмости и грубоватой бесцеремонности это человек большого душевного благородства и затаенной нежности к людям. Именно любовь к ним и заставила его стать революционным агитатором, готовым на героическое самопожертвование ради осуществления социалистического идеала.

Иное дело в первом романе Лескова «Некуда», написанном год спустя после названного рассказа. И революционеры, и люди умеренно либерального образа мыслей в подавляющем большинстве своем представлены в романе одинаково самодовольными ничтожествами, тунеядцами, фразерами, спекулирующими на общественном энтузиазме. В противоположность Овцебыку они не только не руководствуются соображениями гуманности, но, наоборот, с удивительным цинизмом рассуждают об огневом зареве над Москвой и вселенской резне, в которой якобы не страшно погубить миллионы людей.

Этот поворот в изображении писателем передовой части русского общества был вызван как общеисторическими факторами, так и особыми причинами, связанными с индивидуальными чертами мировоззрения Лескова. Известные петербургские пожары 1862 года и польское восстание обострили у него чувство страха перед революцией, которая до этого не представлялась ему столь реальной и близкой. Роман Чернышевского «Что делать?», с его идеями женской эмансипации, коренной ломки семейных отношений, построенных на традициях домостроевской морали, также способствовал обострению полемики Лескова с революционной демократией. Вызванное влиянием романа массовое увлечение коммунами, о которых ходили самые темные слухи, бурные дискуссии в молодежной среде вокруг вопросов семьи и брака, учащающиеся случаи фиктивных браков — все это подтверждало, в глазах Лескова, высказанные им ранее предположения о пагубном нравственном влиянии эмансипационных идей и поэтому заставило его с еще большим пристрастием, чем раньше, отнестись

к их поборникам. Не случайно проблема женской эмансипации — одна из центральных в первом и последующих романах Лескова.

Опубликованный в 1864 году в «Библиотеке для чтения» роман «Некуда» явился одним из первых в ряду антинигилистических романов 60-х годов. Естественно, что вся радикальная критика приняла «Некуда» в штыки, а имя его автора стало ходячим синонимом ретроградства. Широкую известность приобрела уничтожающая оценка этого романа Писаревым («Прогулка по садам российской словесности», 1865). Салтыков-Щедрин в своей анонимной рецензии на «Повести М. Стебницкого» (1869) также отрицательно отнесся к роману, заявив, что отказывается считать его литературным произведением.

Многое в этих чрезвычайно резких приговорах шло от уже определенвшегося отношения к Лескову как автору «пожарной» статьи и бывшему постоянному сотруднику «Северной пчелы». Немалую роль в обостренно критическом восприятии романа сыграла и его едва завуалированная направленность против широко известных тогда участников демократического движения (В. А. Слепцова, А. И. Ничипоренко, А. Н. Левитова, гр. Салиас и др.).

По своему основному идейному пафосу роман «Некуда» стоит в одном ряду с антинигилистическими романами, однако он и существенно отличается от них своеобразием общественной позиции автора.

Русское освободительное движение 60-х годов не представляется Лескову одним только «маревом», как Ключникову, или чем-то наносным и скоропреходящим, как Писемскому. В представлении Лескова русское освободительное движение имело реальные корни в самой действительности, оно явилось естественной реакцией пробуждающегося общественного самосознания против застойно-патриархального образа жизни.

Особенно показательна в этом смысле первая книга романа, посвященная описанию глухого провинциального городка, где томится две еще совсем юные героини повествования — Лиза Бахарева и ее подруга Женни. Лесков вводит читателя в душную атмосферу семейных ссор и бытовых дразг, знакомит его с сонным бытом уездного города, самое высокое здание в котором — каменный острог, а самый уважаемый человек — купец Никон Родионович Масленников, самодур и деспот, напоминающий собой героев Островского.

Вслед за Островским и Добролюбовым Лесков называет этот коснеющий в духовном оцепенении провинциальный мир темным царством: «Мертва казалась ей книга природы, — с сочувствием пишет он о Лизе, — на ее вопросы не давали ей ответа темные люди темного царства».²

Неудовлетворенность Лизы, ее мучительные поиски жизни более осмысленной и нравственно чистой, исполненной высокого гражданского горения, представляются Лескову совершенно естественным протестом против мира пошлости и застоя.

Однако в то же время разлад Лизы с окружающей ее средой кажется писателю глубоко трагичным, ибо людей, которых она жаждет найти — честных энтузиастов, искренне увлеченных высокими идеалами, по его убеждению, почти нет среди участников освободительного движения, которое якобы очень быстро переродилось, нерасчетливо допустив в свои ряды массу «шутов и дураков». Отсюда символическое заглавие романа, разъясняемое в предсмертном монологе самой Лизы. Вся ее сознательная жизнь ушла на настойчивые поиски «новых людей», и перед смертью она с глубокой горечью вынуждена сознаться, что не нашла их.

² Н. С. Лесков, Собрание сочинений, т. II, Гослитиздат, М., 1956, стр. 171. Все последующие ссылки на это издание (тт. I—XI, 1956—1958) даются в тексте (том и страница).

Сама Лиза, столь болезненно переживающая нравственную ущербность окружающих ее людей, в изображении автора оказывается небезупречной. От природы она пылкая, добрая, отзывчивая девушка, однако, по мысли Лескова, стоило ей уйти от окружающей действительности в мир социальных исканий, как она незаметно отъединяется даже от самых близких ей людей, перестает замечать их, замыкается в самой себе, что дает право ее старому другу — доктору Розанову сказать ей в минуту окончательного разрыва горькие слова о душевной черствости, эгоистическом равнодушии к самым преданным ей людям.

Эта мысль о якобы неизбежной связанности революционной устремленности с индивидуалистической замкнутостью, высокомерным отношением к людям была очень важна для Лескова, подходящего к решению всех социальных проблем времени с позиций абстрактного христианского гуманизма; именно она легла в основу его последующих романов, главными героями которых по контрасту с нигилистами явились «маленькие люди с большими сердцами». В известной степени мысль эта сближала Лескова с Достоевским, который утверждал, что гуманизм всякого рода социальных реформаторов всегда оборачивается, подчас неожиданно для них самих, презрением к тем людям, ради счастья которых они хотят насильственно изменить жизнь.

Однако некоторые слабости главных героев романа «Некуда» — душевная суровость Лизы и детская наивность Райнера, совершенно оторванного от русской национальной стихии, — ни в коей степени не должны закрывать от нас существенного отличия этих образов от всех других персонажей, представляющих в романе передовой общественный лагерь. И Лиза, и Райнер исключительно искренни в своих увлечениях, оба они готовы на подвиг самоотвержения ради служения своей высокой мечте, и оба, каждый по-своему, совершают его, обнаруживая перед смертью поразительное душевное мужество, вызывающее даже у их идейных врагов невольное уважение к ним. Последние слова Лизы, умирающей от чахотки, полны жгучей ненависти к защитникам старой застойной жизни и звучат как предсмертная клятва верности одушевляющему ее с юности социалистическому идеалу. Лесков недаром впоследствии особенно гордился именно этими образами «безупречных и чистых нигилистов»,³ сознавая в то же время слабость других персонажей романа, в которых он видел марионеток, а не живые типы нигилистического склада. В ходе бесед с А. И. Фаресовым писатель не без горечи заявлял: «Пусть укажут мне в русской литературе другое произведение, где бы настоящие, а не самозванные нигилисты были так беспристрастно и симпатично оценены?.. Разве „Маркушка“ Гончарова, „Бесы“ Достоевского, „Полоярщина“ Крестовского или „пмпотенты“ Тургенева в „Нови“ лучше моих страдальцев?»⁴

Многое в этих словах продиктовано оскорбленным авторским самолюбием, однако следует сказать, что в антинигилистической литературе 60-х годов действительно невозможно найти подобных лесковским образам «честных» нигилистов, и это глубоко закономерно. Истолковывая нигилизм не как исторически неизбежное явление, а как результат влияния чужеземной агитации, ни Ключников, ни Писемский, ни Крестовский не могли представить его поборников людьми столь нравственно чистыми и убежденными, как любимые герои Лескова — Лиза и Райнер. В изображении этих писателей «честные жертвы» освободительного движения предстают как люди слабовольные, идейно обработанные прокравшимися в Россию польскими агитаторами, очень быстро убеждающиеся в лож-

³ А. И. Фаресов. Против течений. СПб., 1904, стр. 406.

⁴ Там же, стр. 59—60.

ности революционных убеждений и затем либо изменяющие им, либо трагически гибнущие.

Чрезвычайно важно, что не только сам Лесков видел отличие главных героев «Некуда» от обычных шаблонных типов нигилистов в литературе 60—70-х годов, но и критик радикального журнала «Дело» Н. Шелгунов в самый разгар полемики вокруг антинигилистических романов в своей статье «Люди сороковых и шестидесятых годов» признал историческую достоверность образов главных героев «Некуда». Особое значение придавал он образу Лизы Бахаревой. С его точки зрения, это «истинный тип девушки шестидесятых годов», рядом с которым героини Тургенева «не больше как невинные институтки».⁵ Высоко оценивался критиком и образ Райнера, в котором он видел дальнейшее развитие базаровского характера.

Однако образы «честных, симпатичных нигилистов» еще не исчерпывают собой принципиального отличия романа Лескова от других романов с явно выраженной антинигилистической тенденцией. Чрезвычайно важно то обстоятельство, что Лесков не только показывает в финале «Некуда» поразительное душевное мужество Лизы и Райнера, но и открыто признает их нравственное превосходство над своими «программными» героями — Женни, Вязмитиновым, Лобачевским и даже Розановым, которому он на протяжении всего романа доверяет выражать свои собственные мысли и убеждения. В сопоставлении с Лизой и Райнером все более и более обнаруживается очевидная духовная ограниченность этих людей, крайняя узость их интересов, скучно монотонный характер их жизни. Как точно работающий механизм исполняет свои рабочие обязанности Лобачевский, спокойно и уверенно движется по лестнице своей служебной карьеры Вязмитинов, с удручающей монотонностью проходят в домашних заботах дни Женни. Наиболее чуткие из этих лиц — Женни и Розанов — сами испытывают чувство внутреннего недовольства собой, сознают неполноценность своего благополучного существования.

Это понимание ограниченности своих так называемых положительных персонажей также существенно отличало Лескова от целого ряда записных авторов антинигилистических романов, печатаемых, как правило, в «Русском вестнике» Каткова. Все они строились обычно на безусловном противопоставлении разночинцев-демократов добродетельным помещикам-постепеновцам, безукоризненным в своих нравственных качествах и назидательно счастливым в своей личной жизни. В. И. Ленин впоследствии с проницательностью писал о банальной схематичности этих романов «Русского вестника» «с описанием благородных представителей дворянства, благодушных и довольных мужичков, недовольных извергов, негодяев и чудовищ-революционеров».⁶

Два последующие романа Лескова — «Обойденные» и «Островитяне», мало оригинальные по содержанию и художественной форме, прошли почти незамеченными, и Лесков продолжал оставаться в глазах критики и читающей публики автором напумевшего романа «Некуда».

Между тем в связи с новым обострением внутреннего положения в стране, вызванным известным процессом Нечаева, Лесков задумывает новый злободневный роман, главными героями которого снова выступают революционеры-нигилисты. В соответствии с изменившейся исторической ситуацией они рисуются писателем уже совершенно иными красками, чем в «Некуда». Массовое ренегатство либералов в период общественной реакции второй половины 60-годов, широко охватившая Россию горячка капиталистического предпринимательства, а также глубоко порочные методы

⁵ «Дело», 1869, № 12, стр. 43.

⁶ В. И. Ленин, Сочинения, т. 18, стр. 289.

общественной борьбы, практиковавшиеся Нечаевым, — эти реальные исторические явления, несмотря на их внутреннюю разнородность, объединяются в политически ограниченном сознании Лескова и поселяют в нем ложное убеждение в деградации демократического движения, утрате его участниками идейности, в перерождении их в шайку убийц и мошенников. Это крайне реакционное заключение является главной идеей романа «На ножах». В этом отношении очень характерен диалог между героями романа Гордановым и Ванскок о деньгах, которые они собираются сорвать с ростовщика Кишенского. «Вы все заберете себе?», — спрашивает Горданова Ванскок. — «Нет, клянусь вам богом. . . клянусь вам. . . не знаю чем вам клясться». — «Нам нечем клясться». — «Да, это прескверно, что нам нечем клясться, но я вас не обману»,⁷ — заявляет этот прожженный жулик, выдаваемый автором за главу нигилистического кружка.

Вследствие своей душевной опустошенности не только Горданов, но и почти все остальные нигилисты в романе Лескова — аморальные, внутренне ничтожные люди. Таковы разбогатевший на темных делах ростовщик Кишенский, замышляющая убийство своего мужа Глафира Бодростина, пустая, легкомысленная Лариса Висленева и др.

Только очень немногие из нигилистов, по мысли Лескова, устояли против этого общего идейного и морального перерождения. Такими исключениями из общей массы представлены в романе Ванскок и Форов.

Ванскок (сокращенное имя от Анны Скоковой, — *Ред.*), возглавляющая партию беспокойных староверов нигилизма, — наиболее живой и яркий образ романа. Как и Бертольди в «Некуда», она неумна и ограничена и поэтому выглядит несколько смешной в своем неукоснительном следовании нигилистическим принципам. Однако ее искренняя преданность идеям нигилизма, строгое следование им в собственном поведении, самоотверженность и бескорыстие, бесконечное участие и детская доверчивость к своим бывшим товарищам делают ее образ трогательным и героическим одновременно. При этом она вызывает тем большее уважение к себе, что прямота и безапелляционность ее суждений составляет резкий контраст с гибкостью беспринципной гордановской мысли. Недаром честный, благородный Форов относится к Ванскок с бесконечным преклонением перед нравственной чистотой и цельностью ее личности. Ф. М. Достоевский еще в 1871 году писал А. Н. Майкову: «Читаете ли Вы роман Лескова в Русском вестнике? — Много вранья, много черт знает чего, точно на луне происходит. Нигилисты искажены до бездельничества, но зато отдельные типы! Какова *Ванскок!* Ничего и никогда у Гоголя не было типичнее и вернее. . . Это гениально!. Удивительная судьба этого Стебницкого (псевдоним Лескова, — *Ред.*) в нашей литературе. Ведь такое явление, как Стебницкий, стоило бы разобрать критически, да и посерьезнее».⁸ М. Горький, в целом считавший роман «На ножах» самым слабым произведением Лескова, также высоко оценил образ Ванскок. «Эта девица — тип, мастерски выхваченный из жизни рукою художника, изображенный удивительно искусно, жизненный до обмана, — таких Ванскок русское революционное движение создавало десятками. . . Этот человек — орудие, но это и святой человек, смешной, но прекрасный, точно добрая фея сказки, человек, воспламененный неугасимой, трепетной любовью к людям — священной любовью, хотя она и напоминает слепую привязанность собаки. . . Величайшая заслуга Лескова в том, что он прекрасно чувствовал этих людей и великолепно изображал их».⁹

Увлеченный образом Ванскок, Горький в своей эпопее «Жизнь Клима Самгина» создал образ русской революционерки Любаши Сомовой, в ха-

⁷ Н. С. Лесков, Полное собрание сочинений, т. 23, СПб., 1903, стр. 150.

⁸ Ф. М. Достоевский. Письма, т. II. Госиздат, М.—Л., 1930, стр. 320—321.

⁹ М. Горький, Собрание сочинений, т. 24, Гослитиздат, М., 1953, стр. 231.

рактуре которой, несмотря на все различие эпох, проступают черты любимой героини Лескова.¹⁰

Не только нигилисты выступают в романе «На ножах» носителями разъединяющей обществу вражды и ненависти. Обобщение писателя, лаконично сформулированное в заглавии произведения, распространяется на все современное ему общество. «На ножах», т. е. в состоянии враждебного разъединения, находятся в романе и крупные официальные лица правительственной партии, и рядовые чиновники департаментов, и промышленники-предприниматели, и многие другие.

Однако в романе «На ножах» эта мысль о всеобщей вражде и ненависти осталась в значительной степени авторской декларацией. Главным объектом критики Лескова снова явились нигилисты, что не только сузило полемический пафос произведения, но и сделало его политически реакционным.

Миру враждебной разъединенности, мошеннических интриг и спекуляций в романе, как всегда у Лескова, противопоставит мир любви и единения «маленьких людей», воодушевленных в своей деятельности идеей христианского служения людям. Это отец Евангел, его кроткая жена и добрая, отзывчивая майорша Форова. Открыто симпатизируя им, Лесков в то же время сознает их бессилие изменить существующие отношения, указать молодому поколению новые формы жизни. Вопрос об идеале, о положительном герое снова в значительной мере остается открытым, хотя некоторые его черты не подлежат сомнению: это подлинная гуманность, доходящая до самоотвержения, и близость к народной, национальной стихии.

Еще более тенденциозный, чем «Некуда», роман «На ножах» окончательно закрепил за его автором репутацию реакционного писателя. Однако и этот роман Лескова существенно отличался от обычных реакционных романов, печатавшихся в «Русском вестнике», что особенно очевидно при сопоставлении «На ножах» с «Панурговым стадом» В. В. Крестовского. В романе Крестовского критика нигилизма не исчерпывается обличением мнимой нравственной распушенности нигилистов; как правильно отметил в свое время рецензент этого романа, передовое движение 60-х годов Крестовский рассматривает главным образом со стороны политической.¹¹ В его романе очень большое место занимает официозная проповедь, в которой под видом защиты патриотических интересов автор развивает реакционные идеи о глубоком, органическом единении царя и народа, о якобы антинародных замыслах революционеров-демократов, виновных, по утверждению автора, в знаменитых июньских пожарах, о будто бы непреодолимом противоречии национальных интересов России и Польши, о необходимости строгого надзора за поляками и т. п. Роман Лескова свободен от подобной официозной политической агитации.

По своему критическому пафосу он более близок к «Бесам» Достоевского. Для современников Лескова идейная общность этих романов была тем заметнее, что оба они печатались почти одновременно в журнале Каткова. Рецензент «Дела» ядовито писал о «Бесах» и «На ножах» как об одном цельном произведении «Лескова — Достоевского — Стебницкого».¹²

Обостренно полемическая направленность антинигилистических романов Лескова, тенденциозная упрощенность изображенных в них характеров определили художественный строй этих произведений.

Прежде всего бросается в глаза стремление Лескова акцентировать основную идею своих романов. Этим объясняются, в частности, их символические названия, выражающие главную мысль. На протяжении по-

¹⁰ См.: К. Д. Муратова. Горький и Лесков. В кн.: Вопросы изучения русской литературы XIX—XX веков. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 253—259.

¹¹ См.: «Русский вестник», 1875, № 3, стр. 335.

¹² «Дело», 1871, № 11, стр. 58.

вестования писатель не раз заставляет героев обстоятельно развивать ту же самую мысль в своих монологах. Так, предсмертный монолог Лизы Бахаревой служит непосредственным комментарием символическому заглавию первого романа Лескова. В романе «На ножах» много раз повторяется вынесенная в его заглавие обобщающая формула, означающая и перерождение нигилистов в банду уголовных преступников, и враждебный характер личных взаимоотношений между героями романа, и общий процесс разрушения общественных связей. По ходу романа постепенно раскрывается политический смысл этой формулы, настойчиво разъясняемый автором.

Открытая авторская тенденциозность сказалась и в изображении Лесковым внутренней жизни его героев. Писатель отказывается от психологического раскрытия процесса становления их оппозиционной общественной настроенности, заменяя художественный анализ формулами публицистического характера. Так, о важном переломе в духовной жизни Лизы Бахаревой Лесков сообщает следующим образом: «Семья не поняла ее чистых порывов; люди их перетолковывали; друзья старались их усыпить; мать кошек чесала; отец младенчествовал. Все обрывалось. *Некуда* было деться... живых людей по мысли не находилось, и началось беспорядочное чтение... Лиза порешила, что окружающие ее люди — „мразь“, и определила, что настоящие ее дни есть приготовительный термин ко вступлению в жизнь с настоящими представителями бескорыстного человечества, живущего единственно для водворения общей высокой правды» (II, 172—173). Часто это стремление Лескова к максимальной логической четкости в выражении своих идей приводит к разрушению впечатления непосредственности художественного образа, делает его роман неким публицистическим трактатом, иллюстрируемым художественными сценками.

Полемическая направленность определила собой и четкость композиционной расстановки образов в романах Лескова, доходящую до схематизма. В каждом из них открыто противопостоят друг другу два мира: мир разъединенности людей, претендующих на роль передовых деятелей, и мир любви и взаимного доверия «маленьких людей с большими сердцами». В результате такого контрастного изображения героев — носителей противоположных идейных начал — одни из них предстают в романах Лескова беспринципными мошенниками, а другие — «умными дураками», детски непосредственными и наивными. Поэтому естественно, что в романах писателя почти отсутствуют идейные споры, а их место занимают декларации (от лица автора), существенно искажающие сущность передовых идей 60-х годов. Главным художественным средством изображения персонажей становится портрет, рисуемый Лесковым резко тенденциозно: все герои, не входящие в разряд общественных деятелей, имеют приятную, благообразную внешность, все «деятели» — не только отталкивающую, но и явно шаржированную.

В этом отношении интересно сопоставить друг с другом портреты Розанова и организатора петербургской коммуны Белоярцева. Портрет Розанова рисуется Лесковым следующим образом: «... на пороге залы показался человек лет тридцати двух, невысокого роста, немного сутуловатый, но весьма пропорционально сложенный, с очень хорошим лицом, в котором крупность черт выгодно выкупалась силою выражения. В этом лице выражалась какая-то весьма приятная смесь энергии, ума, прямоты, силы и русского безволия и распушенности» (II, 74). А вот портрет Белоярцева: «Черты лица его были тонки и правильны, но холодны и дышали эгоизмом и безучастностью. Вообще физиономия этого красивого господина тоже говорила „не тронь меня“; в ней, видимо, преобладали цинизм и половая чувственность, мелкая завистливость и злобная мстительность исподтишка» (II, 297—298).

Не менее выразительна и портретная зарисовка Бычкова во время пения им разбойничьей песни: «Выражение его рыжей физиономии до отвращения верно напоминало морду борзой собаки, лижущей в окровавленные уста молодую лань, загнанную и загрызенную ради бесчеловечной человеческой потехи» (II, 307—308).

Таким образом, часто художественное изображение идейных противников автора предельно упрощается, приобретает фельетонный характер, в результате чего грубо окарикатуренные персонажи теряют всякую убедительность, превращаются в марионеток.

В последнем антинигилистическом романе Лескова — «На ножах» наряду с портретом важнейшим средством выявления характера героев становится действие, развивающееся здесь необыкновенно динамично. Авантюрный сюжет позволяет писателю лучше продемонстрировать мошеннические наклонности героев, а также сделать свой роман интересным для чтения (как известно, на эту сторону своей работы Лесков всегда обращал большое внимание). Отсюда не только предельная сгущенность событий и происшествий в романе, но и особый композиционный принцип их развития: как правило, естественное следование событий нарушается, сначала изображается следствие какого-либо действия и лишь потом само это действие и обстоятельства, его вызвавшие (см., например, главу XIII; сначала в ней сообщается, что Глафира, расстроенная поведением своего спутника Висленева, не вошла в вагон в момент отправления поезда со станции, далее подробно описывается отчаяние Висленева, считающего себя виновником ее неожиданной гибели, и лишь после этого следует объяснение загадки: Глафира, не желая видеть Висленева, ехала на площадке). Однако сюжетная напряженность и даже мистический колорит ряда сцен не производят желаемого автором эффекта, они только усиливают ощущение искусственного повествования. Очевидно с тем, чтобы усилить эмоциональную выразительность монологов своих героев, Лесков в романах впервые обращается к ритмической прозе. Иногда переход к ритмической речи имеет свое объяснение в необычном, приподнятом душевном состоянии персонажей, но в большинстве случаев он художественно неоправдан.

Тенденциозное истолкование в романах Лескова характеров нигилистов, фельетонная манера изложения, стилевой разнობой — все это привело писателя к творческому поражению, осознанному впоследствии и им самим.

2

Хроники Лескова, повествующие не о злободневных событиях современности, а о далеком и недавнем прошлом, на первый взгляд занимают обособленное положение среди прочих произведений писателя 60—70-х годов. Поэтому, как правило, в работах о творчестве Лескова они рассматриваются довольно бегло и главным образом как мастерские зарисовки старого русского быта. Пафос обращения писателя к истории при таком рассмотрении остается нераскрытым, а потому и место этих хроник в общем литературном потоке 60—70-х годов недостаточно определено. Обращение Лескова к истории не было уходом от злободневных проблем. Напротив, оно носило полемический характер и в своих конечных устремлениях служило выражением возраставшего с годами критического отношения к пореформенной русской жизни.

Отношение писателя к окружающей его действительности отличалось своеобразным нигилизмом. Отрицание современности с ее противоборствующими партиями естественно влекло за собой полемическое противопоставление ее дореформенному «доброму старому времени». Так в публицистике Лескова возникла историческая тема, нашедшая наиболее полное художественное воплощение в хрониках писателя. Лесков отказывается в них от

поисков идеального лица в окружающей действительности. С горечью наблюдая нравственное оскудение современного ему общества, поглощенного торгашескими расчетами, он обращается к прошедшему и как бы в укор своим современникам там находит цельные героические характеры, одушевленные в своей деятельности высоким стремлением к идеалу. Так возникают хроники Лескова «Старые годы в селе Плодомасове» (1869), «Соборяне» (1872), «Захудалый род» (1874).

По самому своему полемическому замыслу произведения Лескова о прошлом не могли уложиться в традиционные формы повести и романа, основывающихся в своем сюжетном развитии на любовной завязке. Главным движущим стимулом деятельности их героев должна была служить не любовь в общепринятом смысле этого слова, а высокая душевная устремленность их к нравственному идеалу. Поэтому писатель полностью отказывается от введения в сюжет этих произведений каких-либо обычных традиционных для романа мотивов и строит свои хроники на иных коллизиях — нравственной противоположности героев окружающей среде. В этом смысле хроники Лескова явились в гораздо большей степени новаторскими произведениями, чем предшествующие им тенденциозные романы писателя. Автор живо создал этот оригинальный характер своих хроник и стремился подчеркнуть его изменением обычного жанрового подзаголовка, настаивая, чтобы при опубликовании они были названы именно хрониками, а не романами (X, 260).

В обращении Лескова к жанру хроники сказались и живо ощущаемое им общее стремление литературы к поиску новых художественных форм, и собственная неудовлетворенность формой романа с канонической любовной интригой, не отвечающего, по его убеждению, изменившемуся содержанию жизни и стесняющего творческие возможности необходимостью строгой организации сюжета. Первым законченным произведением Лескова в новом жанре явились знаменитые «Соборяне». По выходе книги критики единодушно отметили новизну среды, изображенной автором: героями хроники, как показывает самое ее название, оказались духовные лица провинциального причта. Правда, писатели-шестидесятники, сами вышедшие в большинстве своем из среды бедных сельских священников, уже создавали в это время произведения, живописующие быт и нравы духовенства, однако они преследовали в них другие цели — цели разоблачения захлосты идейной атмосферы этой среды, губительной для развития одаренной от природы личности.

Изображение провинциального духовенства у Лескова имело иной смысл. Стремясь противопоставить своим нищим духом современникам людей минувшей исторической эпохи с их высокой душевной настроенностью, писатель обращается к раскрытию внутреннего мира лучших представителей духовенства, близких к народной среде и несущих в себе ее нравственные качества.

Главных действующих лиц своей хроники автор располагает по своего рода иерархии, отражающей не столько их официальное положение, сколько внутреннюю значимость личности каждого из них. Наверху этой иерархии находится протопоп Туберозов, личность исключительная по своей нравственной чистоте, силе интеллекта и душевному мужеству. Следует особо остановиться на этом образе, выражающем собой заветные устремления автора хроники.

Более всего в колоритной фигуре опального протопопа поражает живая, горячая страстность его веры, безмерная преданность его христианскому идеалу, служению которому он самоотверженно посвящает всю свою жизнь. Тревожен и неспокоен душевный мир внешне сдержанного и невозмутимого протопопа, и все волнения и огорчения его вызываются не мелкими житейскими дрызгами, а высокой тревогой за судьбы дорогого ему

идеала, который, по его наблюдениям, все более и более теряет свое значение в душах его сограждан. Он возмущается нравственным оскудением своих современников, все более заражающихся карьеризмом и приспособленчеством, возмущается не только как христианин, но и как патриот, озабоченный судьбой отечества: «Без идеала, без веры, без почтения к деяниям предков великих... Это... это сгубит Россию», — говорит он в сильнейшем душевном волнении своему собеседнику Туганову, который советует ему мириться с окружающим (IV, 183).

Не приемля этого совета, Туберозов стремится к активному вмешательству в жизнь, к открытому противоборству с духом неверия и сомнения и потому строит свои проповеди не на библейских, а на конкретных житейских примерах, допуская при этом намеки на отдельных лиц. Однако церковное начальство строго наказывает протопопа за отступление от канонических форм церковного проповедничества и предупреждает, «дабы в проповедях прямого отношения к жизни делать опасался» (IV, 30).

Близко наблюдая жизнь прихожан, Туберозов с особым участием относится к простому народу, которому живется необыкновенно трудно. Движимый христианским чувством любви и сострадания, он смело вступает перед начальством за крепостных крестьян, вынужденных всю неделю трудиться на барщине и не имеющих времени обработать свои участки. В ответ неугомонный протопоп получает новое взыскание, а положение дел нисколько не изменяется. Глубокой горечью дышат страницы дневника Савелия Туберозова, в котором он методически отмечает новые и новые разочарования, которые приносит ему жизнь. Однако душевные силы не покидают его, он мужественно продолжает борьбу за дорогой ему идеал. Уже на склоне своей жизни Туберозов решается пойти на подвиг самоотвержения, чтобы, говоря его словами, «возжечь сами гасильники», «возбудить упавший дух собратий», спасти христианский идеал от угрожающего ему забвения. Он, всеми уважаемый старец, имеющий возможность тихо и беззаботно дожить свои последние дни, публично произносит слова сурового обличения, адресуя их самым именитым городским чиновникам, заблаговременно приглашенным им на эту проповедь, и на следующий день, как он этого и ожидал, его арестовывают и увозят из города. С этого момента, по его собственному выражению, жизнь его кончилась и началось житие.

В литературе о Лескове указывалось, что в колоритном образе непокорного протопопа Савелия Туберозова заметно проступают характерные черты мужественной личности протопопа Аввакума, как она отразилась в его знаменитом «Житии».¹³ Неколебимая нравственная твердость Аввакума, его страстный темперамент борца и ежеминутная готовность пострадать за одушевляющий его идеал — все эти замечательные черты религиозного бунтаря были чрезвычайно дороги Лескову, и характер главного героя «Соборян» он сознательно строил «по образу и подобию» опального раскольнического протопопа. От своего реального исторического прототипа Туберозов унаследовал не только подвижнический стоицизм и пламенность веры, но и трогательную любовь к преданной ему жене, и крутую властность, и нежную заботливость о своих друзьях, и ожесточенную ненависть к врагам. Лескова вообще всегда привлекали яркие, самобытные характеры людей, способных на высокое душевное горение, и, наоборот, с нескрываемым презрением писал он обычно о тех, кто, говоря словами евангелия, «ни холоден, ни горяч».

¹³ См.: И. З. Серман. Протопоп Аввакум в творчестве Н. С. Лескова. «Труды Отдела древнерусской литературы», т. XIV, Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 404—407; В. Губель. Н. С. Лесков. Изд. «Советский писатель», М., 1945, стр. 98, 134—135.

Итак, искренне и горячо верующий Савелий Туберозов, как и протопоп Аввакум, на всем протяжении своей сознательной жизни оказывается в состоянии постоянного нравственного бунта против «князей церкви», своего церковного начальства, которое, по его убеждению, своими инструкциями только губит живое дело веры. В сущности, к концу своей жизни он уже близок к тому, чтобы совсем порвать с церковностью. Он смертельно пугает причащающего его короткого отца Захария, отказываясь даже перед смертью простить притесняющее его начальство, и писатель не скрывает сочувствия этому высокому бунтарству своего героя. Известно, что только по настоянию редактора (М. Н. Каткова) Лесков заставил протопопа в самый последний момент уступить Захарию и отпустить своим противникам их прегрешения перед истиной. В дальнейшем это критическое отношение к церковности у Лескова еще более возрастет, и тогда он станет противопоставлять эту хронику с ее идеальным героем-священником своему новому замыслу о попе-расстриге.

В отличие от Достоевского Лескова привлекает не идея смирения и всепрощения, а идея борьбы, действительной любви к ближнему, практической помощи слабым и беззащитным. Именно ее Лесков постоянно выделяет в своих письмах и высказываниях, рассказах и повестях. «Мистику-то прочь бы, а „преломи и даждь“ — вот в чем и дело», — формулирует Лесков в письме к Л. Толстому самый дорогой для себя христианский принцип (XI, 494). Поэтому протопоп Савелий Туберозов, положивший жизнь свою за дорогой ему идеал, не выступает в хронике, подобно отцу Зосиме Достоевского, с изложением своей веры. На первый план в нравственном облике героя выдвинута устремленность его от мелочных забот дня к высшей правде, внимание к «малым сим» — к крепостным крестьянам, к бедняку Пизонскому, приютившему, несмотря на свою нищету, детей-сироток, к раскольниковым, терпящим беспрестанные гонения со стороны церковных властей.

Преимущественное стремление Лескова найти пути практического претворения своих нравственных идей сближало писателя с Л. Толстым, который также, по выражению Лескова, желал указать не столько «„путь к небу“, сколько „смысл жизни“» (XI, 287). Лесков гордился тем, что в своих идейных исканиях «совпадал» с Толстым, однако, несмотря на свою благоговейную любовь к великому правдоискателю, он никогда не разделял толстовского учения о непротивлении злу насилием и открыто заявлял об этом.

Глубоко скорбящий об измельчании душ своих современников, неукротимый в своем бунтарстве, протопоп Туберозов полон в то же время благоговейного восхищения доброй, мягкосердечной Русью, ревниво сохраняющей свои старые традиции. «О, моя мягкосердечная Русь, как ты прекрасна!», — то и дело восклицает он на страницах своего дневника. Чувство горячей любви к этой Руси постоянно живет в душе опального протопопа, именно в нем и черпает он силы для борьбы за дорогой ему идеал. Поэтому большое место в хронике занимают персонажи, олицетворяющие собой эту дорогую сердцу протопопа уходящую, мягкосердечную Русь. Это и ближайший сподвижник Туберозова дьякон Ахилла, и отец Захария, и маленькая попадья, и эпизодические, на первый взгляд случайные, лица: карлики, старик Пизонский, боярыня Плодомасова и др. По своему умственному кругозору все они (исключая боярыню) гораздо ниже отца Савелия и не могут разделить его тяжелых мук и сомнений. Нежно любящая своего мужа попадья невинно засыпает в самую трудную минуту его жизни, когда он, жестоко уязвленный услышанной кличкой «маньяк», пришел к ней поделиться своими горькими мыслями. Пизонский, как мы узнаем из рассказа о нем «Котин доилец и Платонида», не смог преодолеть премудрости грамоты. Отец Захария не в силах дать

сколько-нибудь вразумительного ответа на провокационные вопросы своего ученика. Простодушный Ахилла открыто признает интеллектуальное превосходство протопоба, которого он с любовью и гордостью величает министром юстиции.

Однако несомненная умственная ограниченность этого ряда героев, нескрываемый примитивизм их душевной жизни не производят отталкивающего впечатления, ибо все это искупается безыскусственной добротой, органическим благородством и, главное, безграничным человеколюбием, трогающим душу и сердце отзывчивого протопоба.

Все эти люди — своего рода последние из могикан. Молодежь увлечена новыми веяниями и живет совсем иной жизнью, поэтому отец Савелий с особой остротой чувствует свою глубокую душевную привязанность к уходящей, теряющей уже свои реальные черты старине, на его собственных глазах становящейся «милой, прекрасной сказкой». Выслушав на вечеру у исправника знакомый уже ему рассказ старого карлика о его житье у боярыни Плодомасовой, протопоб взволнованно замечает: «Не удивительно ли, что эта старая сказка, которую рассказал сейчас карлик и которую я так много раз уже слышал, ничтожная сказочка про эти вязальные старухины спицы, не только меня освежила, но и успокоила от того раздражения, в которое меня ввергла наемнишняя новая действительность? . . . Живите, государи мои, люди русские, в ладу со своею старою сказкой. Чудная вещь старая сказка! Горе тому, у кого ее не будет под старость!» (IV, 152).

Эту новую действительность в хронике представляют люди, выдающие себя за поборников освободительных идей, однако, по сути дела, очень далекие от серьезного и искреннего увлечения этими идеями. Это глупый Варнавка, одержимый богохульной идеей построения скелета из человеческих костей и в то же время до смерти боящийся преследующего его дьякона Ахиллы. Это акцизничиха Бизюкина, более всего озабоченная тем, чтобы прослыть передовой и потому старательно придающая своей наружности все внешние признаки нигилистки. Это, наконец, почетные гости Бизюкиной столичные нигилисты Борноволокков и Термосесов, выжиги и жулики, лишенные каких бы то ни было убеждений.

Итак, новое и старое резко противостоят в хронике в лице протопоба и его непосредственного окружения, с одной стороны, и «нигилистов», домощенных и столичных, — с другой. Таков основной конфликт произведения. В известной степени этот конфликт отражает собой реальный исторический процесс крушения традиционных верований и широкое распространение новых просветительных идей. В этом смысле хроника Лескова близка романам Тургенева, Достоевского и Гончарова, в которых изображается столкновение старых и новых убеждений и этических принципов в переломную историческую эпоху. Однако в «Соборянах» это столкновение получило гораздо более тенденциозное отражение, чем у названных писателей.

С особой любовью, граничащей с благоговением, рисуется Лесковым образ главного героя — Савелия Туберозова. Протопоб красив благородной, мужественной красотой. Высокий лоб, густые, волнистые, картинно ниспадающие назад волосы, которые писатель сравнивает с гривой льва и кудрями Фидиева Зевса, круто заломленные брови, большие, ясные, смелые глаза — все в нем выдает волевою, сильную натуру борца. Он высок ростом, тучен, крепок; в нем все основательно, могуче, самобытно. Туберозова окружает тишина, так как он нуждается в ней: это необходимое условие той напряженной внутренней работы, которая постоянно совершается в глубине его души. В то же время этот настойчиво повторяемый автором мотив свидетельствует и об отдаленности Туберозова от мирской суеты, о спокойной неторопливости всех его движений и жестов и

способствует, таким образом, созданию общего впечатления величавости всей его фигуры.

В хронике чрезвычайно мало пейзажных зарисовок, но не случайно лучшие из них оказываются так или иначе связанными с Туберозовым, ибо он, со своей чуткой, откликающейся на все прекрасное душой, более, чем кто-либо другой, способен почувствовать поэзию окружающей природы. Кроме того, эти пейзажные зарисовки несут в хронике и свои особые функции. Описание летнего вечера в Заречье, предвещающее дневник Туберозова, создает атмосферу тишины, покоя и умиротворенности, в результате чего кажется вполне естественной душевная самоуглубленность протопопа, почувствовавшего необходимость обратиться к своей «демиконовой книге».

Лучшие страницы хроники составляет описание летней грозы в лесу, воспринятой протопопом особенно остро и сильно, поскольку дух его в это время находился в смятении и тревоге, вызванными только что принятым им решением совершить свой нравственный подвиг. Гроза очищает и омывает его настрадавшуюся душу, укрепляет в решимости исполнить задуманное, дает нравственную закалку его воле и духу.

Не похож на строгого протопопа Ахилла Десницын — один из колоритнейших персонажей лесковской хроники. По своему церковному положению Ахилла дьякон, но по присущей ему широкой душевной размашистости, неумелому удалству, с трудом смиряемому твердой рукой протопопа, по стихийной неорганизованности своей натуры он скорее похож на вольного украинского казака. Даже имя легендарного греческого героя, которым наделил его автор, свидетельствует о воинственном темпераменте Ахиллы. Его душа детски чиста и незлобива, но в его характере отнюдь нет той гармонии и мягкости, которая отличает кроткого отца Захария или карлика Николая Афанасьевича. Наоборот, ему в высшей степени свойственна «непомерность» во всех увлечениях. И внешность, и манера держаться, и привычки у него совершенно другие. Ахилла чрезвычайно высок и нескладен до того, что, видимо, поэтому инспектор училища, где он учился, не раз говорил ему: «Эка ты дубина какая, протяженно сложенная!». Ахилла силен как богатырь и, переодевшись в чужое платье, легко побеждает в местном цирке заезжего профессионального борца. Любимое занятие дьякона, столь неприличествующее его духовному сану, — это езда верхом по степи, в которой и находят свое непосредственное выражение его казачий темперамент, его молодечество, жажда действия. Дом Ахиллы — это не строгое, благобразное жилище протопопа, а малороссийская хата с чисто походным казачьим убранством. Хозяин ее спит на кошке, подвинув под голову седельчатый арчак, рядом на стене висят пеньковый аркан, нагайка и две уздечки.

Итак, образ у Лескова строится по принципу максимального выражения своей внутренней сущности через внешние проявления. Художественный метод Лескова противоположен в этом отношении методу Л. Толстого, у которого внешность героев часто оказывается обманчивой, скрывающей от постороннего глаза их внутреннюю сущность, и даже произносимые ими слова подчас не только не выражают истинного хода мысли, а, наоборот, противоречат ему.

По отношению к обитателям «старгородской поповки» этот художественный принцип Лескова оправдал себя: их характеры приобрели благодаря ему особую выпуклость. Художественную законченность этому ряду образов придают венчающие хронику картины смерти протопопа, его жены и Ахиллы, по достоинству оцененные критикой. Каждый из этих героев умирает так, что последние минуты его жизни приобретают почти символический характер, отражают самые существенные черты его нравственного облика. Тихо и спокойно, как бы незаметно отдаляясь от земли,

умирает кроткая попадья. До последней минуты жизни не прекращает свой бунт против церковного начальства опальный протопоп. И наконец, смерть Ахиллы, этого исполина-богатыря, в котором, по выражению протопопа, тысяча жизней горела, — это богатырский поединок, потребовавший страшного напряжения всех доселе дремавших в нем душевных сил.

К иным художественным результатам привело Лескова использование этого принципа по отношению к отрицательным персонажам хроники, враждебно настроенным к протопопу и его друзьям. Здесь писатель идет еще дальше в своем стремлении выделить подчеркнутым соответствием внешнего и внутреннего облика героя определяющие черты его личности: как и в своих антинигилистических романах, он шаржирует внешность, манеру держаться и даже речь этих персонажей, чтобы возможно рельефнее оттенить тем самым безобразие их нравственной физиономии.

Движение сюжета в хронике крайне ослаблено. Лескову чрезвычайно дорог быт маленького провинциального городка, составляющий неотъемлемую часть отошедшего уклада жизни, и он описывает его с гоголевскими интонациями: с доброй, снисходительной улыбкой и щемящим сожалением о том, что новая жизнь все более и более завоевывает людские души и скоро уже не будет ни искренней любви, ни дружеской привязанности, ни душевной искренности, ни теплоты. Лесков, однако, далек от того, чтобы безоговорочно идеализировать эту жизнь, он сознает ее застойный характер и необходимость изменений. Недаром хроника в своем первом варианте носила название «Чающие движения воды», которое уже само по себе заключало критическую оценку минувшего уклада жизни. Протопоп Туберозов нравственно страдает от косности окружающей среды и жаждет ее духовного просветления. В бытовых сценках Лесков наглядно демонстрирует интеллектуальную ограниченность старгородских жителей, примитивность их интересов. Чего стоит, например, один капитан Повердовня со своими стихотворными посланиями к именитой гостье почтмейстерши! Причем не только он сам, но и другие гости оказываются в высшей степени довольными его произведениями. Однако эти смешные, недалекие люди имеют живую душу и сердце, они готовы поддерживать друг друга в трудный момент и уже поэтому, по мысли автора, они несравненно выше тех, кто гонится только за капиталом или повышением по службе. Отсюда мягкость интонаций, в которых ведется критика.

Видимо, сам Лесков сознавал, что обилие эпизодических сцен скрадывает движение сюжета, ибо он последовательно на всем протяжении повествования специально выделяет опорные пункты в развитии интриги, привлекая к ним внимание читателя. Так, кончая затянувшуюся вторую часть хроники, писатель особо оговаривает напряженность создавшейся ситуации и неизбежность конфликта между главными героями повествования. Предсказывая близкую стычку Туберозова с Термосесовым, он задает следующий риторический вопрос: «Как возьмется за это дело ловкий, всесокрушающий приезжий, и кто устоит в неравном споре? Как вам угодно, а это действительно довольно интересно!» (IV, 182). Кульминационную третью часть хроники заключают афористически четкие слова протопопа, обращенные в минуту прощания к жене: «Не хлопочи: жизнь уже кончена; теперь начинается „житие“» (IV, 235).

Отказ от изображения идейной борьбы сторонников старых и новых верований и крайнее упрощенное истолкование героев-нигилистов привели к ослаблению драматизма повествования, к распаду его в последних частях на отдельные, колоритные, жанровые сцены и эпизоды, а в связи с этим и к уменьшению интереса повествования в целом. Окончание хроники вызвало некоторое разочарование даже у самых близких литературных друзей

писателя.¹⁴ Почти во всех критических отзывах современников первая часть «Соборян» с дневником Туберозова оказалась противопоставленной последующим частям, где неукротимый в своем бунтарстве протопоп сходит со сцены, а его место занимают эпизодические персонажи, и в частности нигилисты.

Тем не менее колоритные образы главных героев хроники, высокий поэтический пафос повествования, тонко стилизованный язык «демидковской книги» Савелия Туберозова — все это обеспечило «Соборянам» непреходящую художественную ценность. М. Горький, большой и строгий ценитель литературного наследия Лескова, назвал «Соборян» великолепной книгой.¹⁵

3

Уже в «Соборянах» за главными героями вырисовывается фигура, уводящая читателя в еще более далекое прошлое, чем то, которому посвящено основное повествование. Это боярыня Марфа Андреевна Плодомасова, пережившая за свой долгий век трех императоров — Екатерину II, Павла и Александра I. Протопоп Савелий Туберозов представлен как бы духовным сыном легендарной боярыни, и этим еще сильнее подчеркивается пронизывающий всю хронику контраст нового и старого времени в их непосредственном взаимном сопоставлении.

В собственно исторических хрониках Лескова «Старые годы в селе Плодомасове» и «Захудалый род» это далекое прошлое, на глазах героев «Соборян» становящееся сказкой, легендой, семейным преданием, составив уже главный предмет повествования, явилось в полный рост, вытеснив все полемические образы, олицетворяющие, по мысли автора, современную ему эпоху. Однако, хотя в этих хрониках нет прямого, непосредственного столкновения воинственно настроенных защитников старых традиций с деятелями новой формации, как это было в «Соборянах», основной идейный пафос этих произведений остается тем же: писатель хочет доказать необоснованность идеализации пореформенной действительности и односторонне отрицательного отношения к прошлому. Оскудевшим духом современникам он противопоставляет, с одной стороны, яркие, самобытные характеры боярыни Марфы Андреевны Плодомасовой и княгини Варвары Никаноровны Протозановой, а с другой — окружающих их незаметных «маленьких людей», органически близких им своей идеальностью, нравственной чистотой, «теплотой чувств».

Несмотря на преобладание этического пафоса, критике Лескова в исторических хрониках присуща известная социальная направленность, сделавшая эти произведения предметом оживленной дискуссии в современной писателю печати. Лесков стремится к созданию целостной исторической концепции, декларируемой им с обычным полемическим задором и подчеркнутой определенностью. Именно поэтому он избирает героями своего повествования представителей не одного, а трех поколений дворянской семьи, желая таким образом проследить ее исторические судьбы. Замысел писателя не получил своего полного осуществления, обе хроники остались незаконченными, но и в этом виде они позволяют судить об исторической концепции Лескова. Особенно интересен в этом отношении «Захудалый род», напечатанный в 1874 году в журнале Каткова «Русский вестник» и послуживший главным поводом к разрыву писателя с его редактором.

¹⁴ См. письмо А. П. Милюкова к Г. П. Данилевскому от 31 октября 1872 года: «Русская старина», 1904, № 6, стр. 623—625.

¹⁵ М. Горький, Собрание сочинений, т. 24, стр. 232.

Историческая концепция Лескова носила в основном демократический характер, однако она была осложнена различными полемическими мотивами, которые и дали повод к ее превратному истолкованию многими современниками. Недовольство либеральной критики вызвал уже сам по себе тот факт, что героев своего повествования автор взял из среды русского родовитого дворянства. Между тем писателю были чужды какие бы то ни было сословные пристрастия или ретроградные тенденции. Защищая отдельного человека — выходца из духовной или дворянской среды, он далек от того, чтобы переносить оценку своего героя на все его сословие в целом. Наоборот, Лесков всячески подчеркивает исключительность подобного героя для окружающей среды, его полное нравственное одиночество в ней. Так рисуется им образ опального протопопа Савелия Туберозова, так же подан и образ главной героини хроники «Захудалый род» княгини Варвары Никаноровны Протозановой. Для самого писателя более всего важен не социальный, а национальный аспект обоих образов: в каждом из героев он видит воплощение русского национального духа в его высшем проявлении. Однако в последней хронике Лесков довольно широко показывает дворянство, ставит вопрос об его исторических судьбах и о причинах неуклонной экономической и нравственной деградации. Таким образом, будучи принципиальным противником всякого рода общих оценок, распростираемых на целые касты и сословия, автор приходит, однако, к определенным социальным обобщениям, которые оказались совершенно неожиданными для тех, кто считал писателя своим единомышленником, — литераторов консервативного направления.

Это принципиальное разногласие во взглядах обнаружилось не сразу. Вначале главным мотивом хроники представлялась полемика с либеральной трактовкой дореформенной эпохи и старого барства, а ее преобладающим пафосом — пафос утверждения. Это и обусловило печатание первых глав «Захудалого рода» в «Русском вестнике» Каткова и ободряющие рецензии на первую часть хроники в органах приблизительно той же политической ориентации («Русский мир», 1874, № 256).

Главная героиня повествования Варвара Никаноровна Протозанова выступает в нем человеком столь же высокой духовной устремленности и нравственной безупречности, как и любимый герой Лескова из его предшествующей хроники — протопоп Туберозов. Одушевляющая ее вера носит тот же, действенный характер и также интерпретируется автором как выражение искреннего гуманистического чувства, определяющего все жизненное поведение княгини. Отношение Варвары Никаноровны к народу не исчерпывается ее постоянной заботой о его нуждах. Будучи представительницей старинного дворянского рода, княгиня с горечью сознает, что сословие, к которому она принадлежит, постепенно теряет свои достоинства, его общественный престиж заметно падает, несмотря на все попытки искусственного возвеличения его патриотических заслуг. Решающей силой истории, по убеждению княгини, является народ. Без его участия никто не в состоянии изменить ход исторических событий, определить судьбы страны. Так, в «Захудалом роде» поднимается чрезвычайно важный для 60—70-х годов вопрос об исторической роли дворянства.

На протяжении всей хроники Лесков последовательно подчеркивает в высшей степени скептическое отношение главной героини к своему сословию. Наперекор господствующим в аристократических гостиных речам об особых патриотических заслугах дворян во время наполеоновского нашествия, Варвара Никаноровна упрямо говорит: «Свое-де дело сделали, и больше ничего; тогда ведь *все* жертвовали — одни купцы наживались, а мужики больше всех пострадали» (V, 125). Горячо разделяя только еще зарождающиеся идеи освобождения крестьян, она, оказыва-

ется, готова согласиться с теми, кто не верит в дворянство как в возможного инициатора реформы. Узнав о сомнениях на этот счет некоего разночинца Червева, Протозанова заявляет своему собеседнику Журавскому: «... знаете, может быть, он и прав... Наше благородное сословие... ненадежно. — Да, в нем мало благородства, — поспешно оторвал Журавский. — И рассудительности, — подтвердила княгиня» (V, 164). Итак, лучшие, честнейшие люди из дворянского сословия не верят в его освободительную миссию, тем самым в хронике оспаривается одна из общественных заслуг дворянства, приписываемых ему либеральными публицистами, — добровольный отказ от крепостного права.

Уже из цитированных реплик княгини ясно, что ее воззрения совершенно лишены какой бы то ни было сословной тенденции. Более того, она до глубины души бывает раздражена, когда слышит от своих собеседников речи, преисполненные сознанием кастовой гордости, или видит их пренебрежительное отношение к простым людям. Стоило еще почти незнакомому Варваре Никаноровне ее заезжему гостю графу Функендорфу с особой почтительностью заговорить о русской родовой аристократии, как она тут же немедленно стала ему возражать: «Что эта за аристократия? Где эта аристократия? Никакой этой пустой затеи у нас в России не было и нет, да и быть не должно» (V, 106). Сбитый с толку граф пытается взять под защиту поместное дворянство, но и это ему не удается. Княгиня отказывается признать и в этом сословии «вечную силу», которую видит в нем Функендорф: «Что тут вечного... Наше крепостное владение — это слепой безногого возит. Это не вечно так будет: слепой прозрит, а зрячий совсем расслабнет, если раньше на своих ногах идти не научится» (V, 107—108).

Нетерпимость княгини ко всякого рода сословным тенденциям не случайно столь настойчиво акцентируется автором хроники: в целом ряде своих статей этих лет Лесков горячо выступает против сословного обособления, утверждая, что оно противоречит самому духу русского народа. Возникновение английской аристократии представляется ему самой большой исторической напастью, которую счастливо избежал русский народ. Разделяющая эту антисословную тенденцию автора, героиня его хроники не только не сторонится, в отличие от людей своего круга, разночинцев, постепенно отесняющих потомков знатных родов, но, наоборот, относится к ним с живой заинтересованностью и искренним уважением. Более всего о ее свободе от сословных предрассудков свидетельствует тот факт, что при выборе наставника своим подрастающим сыновьям она обращается по указанию Сперанского к его бывшему товарищу по семинарии учителю Червеву с просьбой быть воспитателем княжат.

Червев, на первый взгляд, именно такой наставник, который нужен княгине: его воспитанникам не грозит ни сословная надменность, ни эгоцентризм, ни отрыв от национальной почвы. Однако вскоре состоявшееся личное знакомство с ним заставляет княгиню изменить свое решение. Верный своему идеалу, Червев не допускает ни малейшего отступления от него, поэтому он не признает существующую политическую власть, государственный порядок, официальную идеологию и не скрывает этого. Испуганная бескомпромиссностью его веры, Варвара Никаноровна вынуждена признать, что у нее нет нравственной силы сделать из своих сыновей последователей Червева, поскольку это значит заранее поставить их во враждебное отношение с существующим государственным порядком, с социальной средой, к которой они принадлежат по своему происхождению, с этическими нормами, господствующими в обществе.

Так Лесков, обычно противопоставлявший социальным и политическим проблемам, тревожившим его современников, проблемы нравствен-

ные, приходит в хронике к признанию социальной и политической обусловленности нравственных норм. Праведник Червев, чрезвычайно близкий автору по характеру своих убеждений, тем не менее реалистически изображается им как философ-одиночка, не встречающий единомышленников даже среди близких себе людей. В конце концов он оказывается арестованным за свои убеждения и кончает жизнь в далекой ссылке.

Княгиня Варвара Никаноровна, наделенная большим практическим чутьем и потому не вступающая, подобно Червеву, в безнадежное открытое единоборство со всем существующим порядком, тем не менее также представлена как характер не столько типичный для своей среды, сколько противопоставленный ей. Окружающее дворянское общество не разделяет ее коренных убеждений, видит в ней одержимую чудачку, своего рода белую ворону, и боязливо сторонится ее. В свою очередь Варваре Никаноровне претят сословная надменность людей ее круга, их оторванность от родной почвы, забвение ими своих гражданских обязанностей перед крестьянами. Особенно неприязненные, почти враждебные отношения складываются между нею и графиней Хотетовой, до глубины души возмущающей княгиню своим лицемерием и ханжеством. Страницы, воспроизводящие словесные дуэли, то и дело вспыхивающие между Варварой Никаноровной и Хотетовой, написаны язвительно и остро, и образ светской княжны, за которым, как известно, стоит реальное историческое лицо — Анна Алексеевна Орлова-Чесменская, получился выразительным и ярким.

Чрезвычайно неприятен княгине и дух приобретательства, барышничества, который все более заражает дворянскую среду. С горечью говорит она о потомках некогда знаменитых родов, запятнавших себя сомнительными сделками, о выскочках-прибыльщиках, втирающихся в дворянское сословие благодаря своему денежному могуществу. Лесков безжалостно высмеивает лакейскую приспособляемость этих людей. Антибуржуазный пафос обычного лесковского противопоставления настоящего и прошлого сказался в этой хронике с еще большей непосредственностью, чем в его предыдущих произведениях, и, что очень важно, он не замутнен здесь полемикой Лескова с нигилизмом.

Чем дальше развиваются события хроники, тем яснее становятся полная отъединенность княгини от ее класса и его прогрессирующая экономическая и нравственная деградация. Если самой Варваре Никаноровне еще удастся отстоять независимое положение, то она уже не в состоянии сохранить ту же свободу развития для своих сыновей. Их отбирают от нее, дабы воспитывать в казенном заведении «сообразно их благородному происхождению». Печальный пример воспитания в институте старшей дочери княгини позволяет предугадать результаты такого поворота в их судьбе. Недаром это грубое вмешательство в судьбу детей подрывает силы княгини, обрекает ее на духовную смерть. «В душе ее что-то хрустнуло и развалилось, и падение это было большое. Пало то, чем серьезные и умные люди больше всего дорожат и, обманувшись в чем, об этом много не рассказывают», — пишет по этому поводу автор (V, 208). Название хроники получает в финале художественную конкретизацию и одновременно обнаруживает свой обобщающий смысл по отношению к историческим судьбам всего дворянского сословия.

По своей композиции последняя хроника Лескова чрезвычайно близка «Соборьям». Как и там, писатель последовательно противопоставляет свою героиню окружающей ее среде, однако не ставит их в отношении открытого взаимного противоборства, — очевидно, потому, что сделать больший упор на разладе княгини с ее сословием значило вступить в прямое противоречие с основным полемическим пафосом произведения, которое, по замыслу автора, должно было продемонстрировать превосход-

ство старого времени над новым. Поскольку развитие действия в хронике ослаблено, главным средством художественного раскрытия образов снова становятся не острые драматические коллизии, а портрет, диалог, рассказ, жанровые сценки. Все это дало основания современным автору критикам упрекать писателя в отсутствии движения в хронике, в вычурности художественного языка, в пристрастии ко всему, отходящему от нормы. Однако, обращаясь преимущественно к портретной зарисовке и диалогу, Лесков достиг в них высокой степени совершенства. Писателю с детства был присущ интерес к живописи, он хорошо знал и понимал ее язык, не случайно свои портретные зарисовки он строит порой как описание картин известных мастеров, якобы запечатлевших его героев на своих полотнах. Так, о пленительном женственном облике княгини Протозановой мы узнаем из авторского «пересказа» ее портрета кисти знаменитого Лампи, а красотой ее старшей дочери любуемся, рассматривая вместе с автором композицию Кипренского. Глазами художника-живописца автор смотрит и на других героев своего рассказа. Пластически красив в своих простых, неторопливых движениях верный старый слуга княгини Патрикей, картинно живописен в своей своеобразной рыцарской одежде бедный донкихотствующий дворянин Рогожин.

У Лескова чрезвычайно выразительна не только внешность героев, но и их речь, в которой характеры отражаются с особой непосредственностью. Умная, властная княгиня, не помышляющая о каком-либо сословном обособлении от народа, предпочитающая жить среди него, а не в чинном Петербурге, изъясняется просто, энергично, подчас даже несколько резковато, не пряча свою мысль от собеседника. Легко и органично входят в ее речь простонародные выражения, поговорки и пословицы, придающие ее разговору простоту и естественность. Резкие, афористически четкие, построенные на обиходном просторечье ответы Варвары Никаноровны на елейные речи заезжего графа Функендорфа быстро сбивают спесь с титулованного гостя, ставят его в тупик, делают смешным. В результате того, что читатель все время не только видит, но и слышит эту острую на язык княгиню, неизменно одерживающую верх над своими собеседниками, ее образ, несмотря на статический характер повествования, полон энергии и жизни. Это один из самых совершенных образов писателя, который можно поставить рядом с образами Савелия Туберозова и Марфы Андреевны Плодомасовой.

Несмотря на недвусмысленно выраженный антисословный характер исторической концепции хроники, Лесков был обвинен критикой в якобы присущих ему ретроградных тенденциях и намерении возвеличить дворянство. Особенно резкое недовольство радикальной критики вызвал образ Рогожина. Однако в действительности Рогожин дорог Лескову как оригинальный характер, редко встречающийся в «стереотипный век», как воинственный гуманист и демократ, не терпящий никакой несправедливости и насилия над человеческой личностью, как человек, готовый к самопожертвованию ради спасения другого человека. Для правильной интерпретации этого образа большой интерес представляет обозрение Лескова в «Биржевых ведомостях», до сих пор не использованное комментаторами его сочинений. Лесков вспоминает в нем некоего Рогальского, известного в киевском губернаторстве в 50-х годах. «Его звали разбойником, но он никого не убивал, его специальностью было преследовать полицию... а особенно преследование панов и их официалистов за жестокое их обращение с крестьянами. Рогальский являлся неумолимым, когда дело шло об обиде крестьянина». И рассказав далее один из эпизодов жизни Рогальского, автор обозрения замечает: «Замечательно, как живуч и как верно повторяется этот тип Дон-Кихота в нашей Украине. Рогальский похож на Кармелюка, Кармелюк — на Тришку, и т. д. У всех один

принцип, исповеданный Тришкой в словах: „Богатых разоряем, а бедных наделяем“. По закону все они преступники, это так, но, вникая в их психологические задачи, нельзя по поводу их не припомнить известной статьи И. С. Тургенева „Гамлет и Дон-Кихот“, по которой Дон-Кихот правильно поставлен стоящим бóльших симпатий, чем Гамлет». ¹⁶ Во всех этих легендарных и исторических личностях Лесков видит своего рода праведников, творящих с риском для собственной жизни христианское правосудие на земле, защищающих интересы бедных против богатых. Несомненно, что Рогожин, по мысли автора, примыкает именно к этому ряду деятелей. В нем также повторяется по-своему тип Дон-Кихота, с которым автор сам сближает в хронике своего героя. Следовательно, не может быть и речи о том, чтобы видеть в Рогожине дворянского идеолога, отстаивающего интересы своего сословия.

Ошибочность подобного истолкования хроники Лескова становится особенно очевидной при сопоставлении «Захудалого рода» с романом Б. М. Маркевича «Марина из Алого Рога». Маркевич также ставит вопрос об относительной ценности нового и старого времени, но решает его совершенно иначе, чем Лесков. Основной пафос его произведения — это апология дворянства и развенчание разночинцев. Сюжет его сводится к тому, что красивая молодая девушка Марина, неискушенная в жизни, но нахватавшаяся новых идей и потому с предубеждением относившаяся к дворянам, в результате своего знакомства с людьми этого сословия приходит к переоценке ценностей, к убеждению о всестороннем превосходстве дворян над разночинцами. Нечего и говорить, что хроника Лескова начисто лишена подобной тенденции к возвеличению дворянской аристократии.

Не только принципиально отличные от тенденциозных романов Маркевича и других записных авторов «Русского вестника», но и прямо противоположные им по своей социально-исторической концепции хроники Лескова должны быть поставлены в совершенно другой историко-литературный ряд. Ближайшими соседями их в этом ряду оказываются историческая эпопея Л. Толстого «Война и мир» и исторические драмы А. Островского. Разумеется, это произведения разного масштаба и идейно-художественной значимости, однако самый подход к исторической теме и ее трактовка роднят Лескова именно с этими писателями. Как и Л. Толстой, Лесков убежден в том, что народ суверенен в своих действиях и именно он решает в моменты острейших исторических ситуаций судьбы страны. Поэтому по выходе романа «Война и мир» Лесков сразу становится страстным защитником его историко-философской концепции и настойчиво пропагандирует ее в своих обозрениях в «Биржевых ведомостях» (1869—1871). Так же, как и Л. Толстого, Лескова более волнуют общенациональные проблемы, нежели социально-политические. В этом заключалась своего рода полемика с современниками, поставившими в центр внимания вопросы остро политического характера. По мысли Лескова и Толстого, если решающей силой истории является народ, то, следовательно, первостепенное значение для общества и каждой отдельной личности имеет сближение с ним, а не заранее обреченные на провал попытки по-своему направить его на осуществление всякого рода социальных преобразований. Поэтому любимые герои Толстого бьются не над политическими проблемами, а над тем, как приблизиться к народу, отгадать его загадку и тем самым постичь смысл жизни; любимые же герои Лескова с самого своего рождения чувствуют себя крепко связанными с родной почвой, в чем именно, по мысли автора, и состоит секрет их необоримой силы духа.

¹⁶ «Биржевые ведомости», 1869, № 307.

Проблемы отношения отдельной личности к народу, сохранения национальных традиций, исконных устоев русской жизни представлялись Лескову и Толстому особенно важными ввиду переломного характера эпохи 60—70-х годов, ознаменованной особенно интенсивным развитием буржуазных начал жизни. Для обоих писателей оказался неприемлем неразрывно связанный с нею дух торгашества, мещанской пошлости, крайнего эгоизма и обособленности, и именно ему в первую очередь противопоставляют они органическую связь своих героев с родной почвой, их верность национальным традициям, близость народному началу. У Лескова эта полемическая тенденция наиболее обнаженно выступает в неоконченной хронике «Старые годы в селе Плодомасове». Самые названия ее глав, варьирующие известные народные пословицы, подчеркивают близость главной героини хроники национальной почве, ее верность давно сложившимся традиционным нравственным нормам.

Кроме Л. Толстого, постановкой исторической темы Лесков оказался близким А. Н. Островскому. В своих пьесах на темы русской истории драматург, так же как и Лесков в хрониках, стремился не столько к постановке актуальных социально-политических проблем, сколько к воссозданию общей атмосферы жизни минувшей эпохи, характеров людей, их верований, обычаев. При этом в изображении важнейших исторических событий Островский, как и Лесков и Толстой, исходил из убеждения, что решающее участие в них принадлежало народу. Герой его одной из лучших драм Козьма Минин сам плоть от плоти народной, и именно в этом автор видит источник его энергии и мужества.

Демократический, антисословный пафос хроники Лескова «Захудалый род» гораздо быстрее критиков ощутил редактор «Русского вестника», потребовавший от писателя принципиальных изменений в тексте еще незавершенного произведения. Оскорбленный этим вмешательством, писатель отказался продолжать печатание хроники. В одном из писем к И. Аксакову, соглашаясь со многими его замечаниями по поводу «Захудалого рода», он прямо относит художественные недочеты хроники за счет навязчивого редакторского бдения над его работой. «Роман стал путаться в голове моей, и его надо было бросить, — признается Лесков. — Но отчего же это случилось? Перебираю все мои муки с ним и останавливаюсь на одном, что меня путало то видение, которое неотразимо стояло передо мною с тех пор, как я отдал в редакцию 1-ю часть романа: это видение был сам редактор, который стоял передо мною и томил меня своими недомолвками, своими томными требованиями, в которых я ничего не мог разобрать» (X, 396).

Хроника Лескова впервые вызвала у их автора чувство большого удовлетворения своей работой. В письме к П. К. Щербальскому 26 мая 1871 года, еще в ходе работы над рукописью будущих «Соборян», Лесков писал: «Я сам рад с ними возиться и знаю, что это, может быть, единственная моя вещь, которая найдет себе место в истории нашей литературы» (X, 325). Позднее он еще более дорожил своей последней хроникой. Посылая своему издателю А. С. Суворину в 1888 году экземпляр «Захудалого рода», он писал: «Я люблю эту вещь больше „Соборян“ и „Запеч~~а~~тленного ангела“. Она зреее тех и тщательно написана... это моя любимая вещь» (XI, 366). Если вторая из этих хроник не была по достоинству оценена современной критикой, то первая, «Соборяне», принесла ее автору долгожданное литературное признание. В дальнейшем именно эта хроника оказалась первым произведением Лескова, переведенным при его жизни на европейские языки.

Свой взгляд на природу жанра романа Лесков выразил наиболее отчетливо в письме к Ф. И. Буслаеву от 1 июня 1877 года: «Писатель, который понял бы настоящим образом разницу романа от повести,

очерка или рассказа, — писал здесь Лесков, — понял бы также, что в сих трех последних формах он может быть *только* рисовальщиком, с известным запасом вкуса, умения и знаний; а, затевая ткань романа, он должен быть еще и мыслителем, должен показать живые создания своей фантазии в отношении их к данному времени, среде и состоянию науки, искусства и весьма часто политики» (X, 450).

Несмотря на неоднократные высказывания об условностях формы романа, связывающих его как художника, Лесков до конца жизни не оставлял мысли о написании новых романов. В 1875 году он начал работу над романом «Чертовы куклы», первая часть которого была опубликована много позже, в 1891 году. В 1881—1883 годах он пишет и публикует первые главы романа «Соколий перелет». Эти поздние романы были задуманы Лесковым как произведения остро злободневные, противоречащие по своей тенденции официальной идеологии. Возможно, что именно поэтому оба они оказались незаконченными. В открытом письме в редакцию газеты, где он начал было печатать «Соколий перелет», Лесков публично обосновал свой отказ продолжать роман условиями времени, исключаящими, по его убеждению, самую возможность появления общественного романа.¹⁷

Опыт Лескова в разработке жанра романа-хроники имел большое значение для развития русской литературы, постепенно овладевавшей всем разнообразием жанровых форм. В связи с возросшим вниманием писателей пореформенного времени к социально-историческим процессам хроника получает все большее место в литературе. Преимущественно именно в этом жанре работает Салтыков-Щедрин, произведения которого 60.—70-х годов явились своеобразной летописью русской жизни переходного периода. В 80-х годах Щедрин создает свою хронику «захудалого рода» — «Господа Головлевы», произведение эпохального значения, запечатлевшее экономическую и культурную деградацию дворянства.

Писатель следующей, революционной эпохи М. Горький, с его постоянным интересом к судьбам поколений, отражающих собой общую историческую закономерность, к столкновениям новых явлений жизни с устоявшейся традицией, также обращается в своем творчестве к хроникальному жанру. Элемент хроники присутствует и в его ранней повести «Фома Гордеев», и еще более в Окуровском цикле и «Деле Артамоновых», и в венчающем все его творчество романе-эпопее «Жизнь Клима Самгина».

Сам Горький не раз с благодарностью писал о Лескове как о писателе, который многому научил его, как о большом самобытном художнике, все творчество которого одушевлено горячей верой в Россию и талантливость русского человека.

¹⁷ «Газета А. Гатцука», 1883, № 10, стр. 206.



НАРОДНИЧЕСКИЙ РОМАН

1

Народнический роман создавался профессиональными литераторами, а также и практиками народнического движения, участниками «хождения в народ» и народовольческой борьбы. В народнической прозе сложились два основных типа романа. Один из них был посвящен русской пореформенной деревне, судьбам крестьянских масс, другой — интеллигентам-революционерам.

Идейная концепция и художественная структура народнического романа о деревне не были едиными. Своеобразна, например, романическая система П. В. Засодимского, автора «Хроники села Смурина» (писалась в 1873—1874 годах, опубликована в «Отечественных записках»). Этот роман-хроника имеет принципиальное значение для понимания революционного народничества, для уяснения той драматической истории отношений его представителей с крестьянством, которую вскоре пережили участники «хождения в народ». Симптоматичен тот знаменательный факт, что сюжетом большой хроники служит история борьбы передового крестьянина кузнеца Дмитрия Кряжева с кулацкой верхушкой деревни за интересы трудового крестьянского мира. Такой герой из народа мог появиться только в пореформенную эпоху, в результате начавшегося брожения в крестьянстве, в среде которого стали появляться протестанты и искатели счастья для народа.

Автор «Хроники» не воспроизводит историю пробуждения самосознания Кряжева. Его пробуждение возникает стихийно, под влиянием повседневных фактов деревенской жизни пореформенной поры. Главное в этих фактах — растущее засилие закручевских кулаков, бедственное положениебираемых ими смуринцев, начавшееся осознание крестьянскими массами необходимости поисков какого-то выхода из отчаянного положения. Этот все более обостряющийся конфликт осознается автором в типично народническом духе, как выражение борьбы единого общинного крестьянского мира (обитателей села Смурина) с миром кулацким (село Закручье). Кряжев и изображен Засодимским как самый энергичный, сознательный мирской человек, самоотверженно ищущий путей избавления смуринцев от кулацкой кабалы. Он близок и понятен им. Его «пристально слушали, потому что он был свой человек и говорил всегда толково. Он вслух, словами, выговаривал то, что занимало весь крестьянский мир, что неясно и смутно бродило в умах всех, подобно утренним, предрасветным теням. И выходило, что Кряжев говорил так, как будто бы не от себя, а от лица всего околотка. И знакомы, понятны были его речи, и западали они в сердца и в умы простых, неграмотных людей глубже всяких книг и приказов».¹

¹ П. В. Засодимский. Хроника села Смурина. Гослитиздат, М., 1959, стр. 197.

Герой Засодимского не был народником-интеллигентом, революционером, но он стремился практически осуществить народническую программу преобразования деревенской жизни. Кряжев, пытаясь оградить деревенский мир от кулаков и вывести общинников из нужды и невежества, организует кузнечную артель, ссудосберегательную кассу, общественную лавку, открывает новую школу. Он становится авторитетным крестьянским вожаком, сознательным борцом социально-утопического склада. Любопытно и то, что нравственный облик Кряжева наделен писателем чертами революционера 60—70-х годов. Он ведет спартаковский образ жизни, ему присущи способность к самопожертвованию ради общего дела, сердечность и принципиальность в отношениях с людьми, непримиримость к кулакам, органическая связь с деревенским миром, склонность к мечтаниям о будущей жизни.

В народническом романе принципиальное значение имеет воспроизведение крестьянских сновидений. И это вполне закономерно, если учесть, что в этом романе зачастую выражались социальная утопия автора, его социалистический идеал. У авторов романа-утопии (а народнический роман является его разновидностью) в мужицких сновидениях выражались мечтания о возможной счастливой жизни. Где-то в подсознании крестьянских масс, в глубине их души таились смутные представления о радостном, свободном труде сообща, о материальном довольстве всех, о дружбе и товариществе.

Решив организовать своих односельчан-смуриновцев в артель, Кряжев мечтает о том возможном хорошем, которое пришло бы в жизнь труженников вместе с артелью. И эти мечтания завершаются у него чудесным сном, воспроизводящим полное торжество счастья.² И в головах других крестьян бродили мысли об ином житье. Поэтому Дмитрию и удалось (пусть с большим трудом) склонить смуринцев на организацию артели, кассы и общественной лавки и т. п.

Автор, рисуя мужика-народника, успех его дела в первой части «Хроники», хотел сказать, что идея товарищества, стремление освободиться от власти кулаков, тяга к культуре, к изменению общественного строя жили в тайниках народной души. Показательны в этом смысле мужицкие думы и мечтания Кряжева, которые не были лишь его фантазией. Первая часть «Хроники» (до главы «Вся нечисть — в ход») и посвящена торжеству дела Кряжева. Примерно так построены и другие произведения о народе у писателей-народников. Вначале народная жизнь берется, что называется, в ее чистом виде. Таково торжество «поэзии земледельческого труда» у Гл. Успенского («Крестьянин и крестьянский труд») или царство общинных устоев у Н. Златовратского («Устой»). В дальнейшем народник-беллетрист обращается уже к конкретным социально-экономическим условиям капитализирующейся деревни и показывает, как под их ударами «размывается» крестьянство, наступает «расстройство» его психики и распадаются общинные устои жизни. Так строит повествование и П. Засодимский. Изображая успех дела Кряжева, романист как бы отвлекается от реальных условий, в которых жил в то время трудящийся крестьянин. Кулаки еще не пустили в ход свою силу против Кряжева и его товарищей, они пока еще присматриваются, грозят, интригуют, сговариваются, но не действуют... Но вот пришел в движение социально-экономический механизм капитализирующейся деревни, начал действовать неумолимый закон классовой борьбы, на сцене появилась вся та конкретная, реальная обстановка, в которой жил мужик. И в сюжетном развитии наступает крутой поворот, а затем и катастрофическая развязка. Законы экономических и социальных отношений того времени оказались сильнее Кряжева, они

² Там же, стр. 173—174.

обрекли героя на одиночество. Они подчинили себе и то, что создали смуринцы в качестве обороны от кулака.

Большая победа реализма автора «Хроники села Смурина» выразилась в том, что он не впал в идеализацию народнических мероприятий. П. Засодимский привел своего героя к результатам, противоположным замыслам последнего. Созданными кассой и артелью ловко воспользовались кулаки. Но иначе и быть не могло. В условиях буржуазного общества всякого рода товарищества получали лишь капиталистическое развитие. Такой итог был глубоко правдивым и суровым приговором народническим социальным утопиям. Существенно, что сам крестьянин-народник Кряжев с горечью признает в своей «Последней думе» крах народнической программы. «Одной кассой, лавкой, а либо артелью, — рассуждает он, — тут горю не помочь! Бери выше, хватай глубже!». И в другом месте: «Ни лучшего не сделано! — помыслил Кряжев. — А я-то... Э-эх!.. да разве в корыте море переплывешь!..».³ Характерно и то, что Кряжев покидает родную деревню и уходит в город.

2

Иную картину народной жизни создал Н. Н. Златовратский в своем романе «Устои» (1878—1883). П. Засодимский в центр романа-хроники поставил образ передового крестьянина, яркого выразителя и смелого защитника интересов трудовых крестьянских масс. Перипетии борьбы этого крестьянина и составляют основу драматически напряженного сюжета романа, что свидетельствовало о глубокой связи Засодимского того периода с идеями революционных народников-практиков, которые верили в социалистические чаяния крестьянства и рассчитывали на пробуждение его инициативы в борьбе за новые формы жизни. У Н. Златовратского такого героя из народа нет. Его интересует не пробуждение классового самосознания пореформенной трудовой деревни и не появление в ней вожаков, протестантов, вступающих на путь открытой борьбы с кулачеством. В центре внимания Златовратского-романиста — выяснение сущности веками сложившихся коренных устоев народно-крестьянской жизни, общинных ритуалов, раскрытие психики мужика, его бытия, всей его философии жизни в зависимости от общинной формы землепользования, а с другой стороны — процесс распада патриархально-общинных отношений и порожденных ими представлений о действительности.

Н. Н. Златовратский, как наблюдатель деревенской жизни, идет в деревню не для пропаганды социализма и просвещения, не для организации артелей, касс и пр. В беседах с мужиками он выступает не в качестве их учителя и пропагандиста коллективистских форм жизни. От подобной «интеллигентской» роли в деревне он отказывается. С его точки зрения, народ уже создал идеальные в своей сущности формы жизни. Задача заключается в том, чтобы уяснить их и проникнуться ими, доказать их совершенство и защитить от враждебных сил. Такая позиция и определяет структуру и повествовательную манеру некоторых произведений Златовратского. В «Деревенских буднях» нет единого сюжетного движения, но зато есть проблемное единство. В этом плане они близки очерковому циклу Гл. Успенского «Из деревенского дневника». «Деревенские будни» — тоже дневник, в котором автор рассказывает о фактах повседневной деревенской жизни. Собственные наблюдения фактов и комментарии к ним сочетаются с беседами автора с крестьянами. Обращается он и к общим раздумьям о деревенской жизни, о задачах романа из народной жизни. Писатель приобщает читателя к своим ощущениям, пере-

³ Там же, стр. 293, 295.

живаниям и думам, вводит его в интимный мир своих отношений с деревней. Подобная повествовательная манера (факты, диалоги, комментарии, раздумья и исповедь) сближает Златовратского с Успенским. Художественно-публицистическая форма повествования, господствующая в народнической беллетристике, была выработана в процессе изображения деревенских будней и деревенских настроений, а также и идейно-нравственного мира писателя. То и другое (деревенский мир и внутренний мир автора) сливалось в единую картину, отражающую эпоху драматических отношений интеллигенции и народа.

Однако понимание внутреннего смысла жизни деревни у Златовратского («Деревенские будни», «Очерки деревенского настроения») и Гл. Успенского («Из деревенского дневника») глубоко противоположно. Всесильная власть рубля в деревне, нарастающая зависимость психики мужика не от общинной формы землепользования, а от развивающихся капиталистических имущественных отношений, раскол общины на противоположные классы буржуазного общества — такова реальная картина русской деревни 70-х годов в проницательном изображении Гл. Успенского. Н. Н. Златовратский видит в деревне несколько иную картину, он считает необходимым обратить свое главное внимание на общинный «механизм» ее жизни, определяющий особые нравственные черты великорусского крестьянина. В соответствии с этим строится и его дневник «Деревенские будни». В центре его стоит дед Матвей, живое олицетворение патриархально-общинных основ жизни. Детальному и любовному изображению последних посвящены многие главы «Деревенских будней» («Распределение общинной земли», «Деревенские сходы», «Передел», «Помочь», «Заказные дни. — Товарищества» и др.).

Златовратский убежден, что с задачей изображения исконных начал русской деревни не может справиться писатель, пришедший в деревню со стороны. В этой связи он полемизирует с Успенским, называя его «интеллигентным наблюдателем» (см. главу «Распределение общинной земли»). По его мнению, необходим новый тип художника. Он должен появиться из среды народа, быть «мирским человеком». Им может стать и интеллигент, но в таком случае он обязан решительно отказаться от воззрений человека, воспитанного в среде, чуждой деревне. Только такой художник способен создать роман о народной жизни. К осуществлению такого идеала подлинно народного художника и стремился Златовратский. Вопреки суждениям некоторых своих современников (например, Гончарова) он считает, что народно-крестьянская жизнь достойна быть предметом романа.

Что же конкретно должно, по мнению Златовратского, явиться предметом народного романа? В «Деревенских буднях» он говорит о том, что в деревне образовались такие «гордые узлы», которые могут быть годатной и заманчивой завязкой романа.⁴ В чем же сущность этих «узлов»? Автор видит их в тех противоречиях, которые он открывает в современной ему деревне.

Златовратский с большой любовью изображает патриархально-общинные порядки деревенской жизни и сложившийся на этой основе строй психики русского мужика. Эта любовь и склоняет его к романтической идеализации общинных устоев. Подобной идеализации нет у Гл. Успенского. Отсутствует она и у Каронина («Рассказы о парашкинцах», «Рассказы о пустяках»). Однако нельзя ограничиться только установлением иллюзорности и ложности общинных идеалов Златовратского, указанием на отрицательные последствия идеализации общины для реализма

⁴ Н. Златовратский. Деревенские будни. СПб., 1882, стр. 208.

писателя. В решении этого вопроса необходимо исходить из общего понимания значения и места социалистической утопии, связанной с революционно-демократическим и революционно-народническим движением 60—70-х годов. Революционный демократизм народников сливался, так же как у Герцена и Чернышевского, с утопическим общинным социализмом. Субъективно социалисты-утописты рассчитывали, что русская община, отсутствующая в строе западноевропейской жизни, таит в себе социалистические возможности, которые при благоприятных условиях могут превратиться в действительность, в исходный пункт социалистического развития страны. Объективно же революционные просветители 60-х годов и революционные народники 70-х годов расчищали путь не социализму, а крестьянскому капитализму.

Когда говорят о социализме народников, обычно указывают только на его мелкобуржуазный утопизм и реакционность, на связь его с относительной отсталостью буржуазного развития России, на то, что он мешал правильному пониманию российской действительности, тормозил восприятие идей научного социализма. Все эти моменты крайне важно учитывать. Но если ограничиться только таким подходом к вопросу, то возникнет односторонняя, ошибочная оценка «мужицкой» разновидности утопического социализма. Критика социализма народников (и их предшественников) давалась и с точки зрения буржуазной политической экономии, и с точки зрения марксизма. В глазах Бердяева, Булгакова или Струве крестьянский утопический социализм — лишь чепуха, патриархальная отсталость, теоретическое заблуждение. Марксист же не может игнорировать исторически реального содержания утопического социализма народников, выражения в нем демократизма крестьянских масс, их борьбы против пережитков крепостничества, с одной стороны, и против новых буржуазных порядков — с другой.

Прогрессивная, революционизирующая роль народничества (до определенного исторического момента) обнаруживается не только в его революционно-демократическом содержании. И его утопия выражает это содержание, является его спутником. Поэтому революционно-демократическое и утопическое в народнической системе взглядов не две противостоящие стороны в народничестве (и просветительстве 60-х годов), одна из которых прогрессивная, а другая — реакционная, а целостное и оригинальное единство, в котором указанные стороны взаимодействуют.

Не следует забывать и о том, что особое внимание к общине со стороны публицистов и беллетристов революционной демократии и революционных народников определялось своеобразными историческими условиями развития русской деревни. В романе «Земля» (1887) Э. Золя, рассказывая о положении французского крестьянства в условиях капиталистического строя, пришел к мрачным выводам. Он не отрицал возможности прихода такого времени, когда крестьянство «все перевернет». Но в современном ему крестьянстве он увидел консервативную, тупую, спящую силу. «Жалкое насекомое», которое копошится на огромной и прекрасной земле, — таков крестьянин у Золя. В противоположность Успенскому и Златовратскому он в крестьянских массах не признает народа как единой и могучей силы. Крестьянство подчинилось всеильному инстинкту частной собственности, распалось на бездушных, хищных эгоистов, способных в своих взаимных отношениях на самые жестокие действия во имя «моего» и «твоего». Концепция «власти земли» действительно приобрела у Золя такой смысл, который в глазах Успенского казался «грубым и подлым». В письме к В. Генкелю от 13 февраля 1888 года он рекомендует ему обратить внимание на «Власть земли». «Сила, — говорит русский писатель, — заключается в народе. Не так грубо и подло взглянул я на

землю, как Золя».⁵ Но автор «Власти земли» не учел в этой оценке конкретно-исторических условий жизни французского крестьянства, получивших свое отражение в романе Золя и объясняющих характер отношений его крестьян с землей. У Золя во «власти земли» над человеком выражается не столько власть над ним природы, определяющая, как говорит Успенский, «земледельческий тип», сколько прежде всего власть частной собственности, определяющая тип крестьянина-собственника. У последнего уже нет той поэтичности в отношениях с землей, которая была воспета многими представителями русской литературы. Как указывает Золя, крестьянин не замечает красоты окружающей природы. Его связь с землей, привязанность к ней опосредствованы, огрублены и искажены чувством частной собственности, которое стало инстинктом, определяющим, в изображении Золя, все поступки и мысли крестьянина, его семейно-бытовые отношения, политические симпатии и антипатии, отношение к религии и т. п. В условиях безраздельного господства «собственнического духа» невозможны и поэзия земледельческого труда, и мечтания о жизни и труде сообща. Труд, подчиняясь инстинктам крестьянина-собственника, «убивает» и землю, и человека, работающего на ней.

В соответствии с этим содержание романа «Земля» не подчинено задачам изображения деревенского мира (его как единого товарищеского союза нет во французской деревне) и поэзии земледельческого труда, а раскрывает власть частной собственности, трагическую историю раздела земли в одной крестьянской семье. Эта история и явилась основой сюжета романа Золя.

Успенский, Засодимский и Златовратский не игнорировали жестоких проявлений в жизни крестьянства буржуазного принципа «твоего» и «моего». В деревне они заметили появление кулака и бедноты. Писатели не прошли мимо внутрикрестьянской войны, постигли они и всю драму семейных разделов. Возникновение новых классов и начавшийся процесс разобщения деревенского мира играют существенную роль в идейно-художественной концепции и «Хроники села Смурина», и «Устоев», и «Власти земли». Однако не только названными процессами определяются развитие сюжета, типизация образов. Капитализация русской деревни 70—80-х годов еще не перевернула всего патриархально-общинного уклада деревенской жизни, не превратила крестьянские массы в жадных индивидуалистов-собственников. В этих условиях русские писатели могли найти и находили в деревне солидарность мужиков, «философию» равенства и мирской силы, непосредственные отношения крестьянина с землей, поэзию земледельческого труда и красоту земледельческого типа. Русская деревня давала возможность воодушевиться идеей совместного труда крестьян на земле, коллективной «обороны» против кулака. Известно, какое вдохновляющее значение имела русская община в героической борьбе революционных народников 70—80-х годов.

С деревней и крестьянином многие русские писатели, а особенно народники-беллетристы связывали свои мечты о переустройстве жизни. С этим связаны и некоторые существенные особенности народнической беллетристики о деревне. Крестьянин в ней изображался в определенных отношениях и связях с «миром». *Мужик* и *община* — такова сюжетная канва многих народнических произведений. Крестьянин же в зарубежной беллетристике всегда одинок, замкнут, не имеет возможности публично и откровенно обсуждать насущные вопросы своей жизни. Роман Вильгельма фон-Поленца «Крестьянин» (1895) великолепно изображает трагическое одиночество крестьянина Траугота Бютнера в его борьбе с не-

⁵ Г. И. Успенский, Полное собрание сочинений, т. XIV, Изд. АН СССР. М., 1954, стр. 91

ведомой ему и безличной силой капитала. Конечно, и пореформенная русская община была плохой защитой мужика от кулака и помещика. И русские крестьяне жили не по общинным заветам, а по законам нового буржуазного общества. Однако существовавшие демократические общинные распорядки поддерживали чувство товарищеского союза, вселяли надежду на справедливость и равенство, позволяли надеяться на силу «мира». Все это было, конечно, только развращающими сознание иллюзиями, но были такого рода иллюзии, которые и возбуждали умы, подымали на борьбу, заставляли мечтать о справедливом и счастливом строе жизни. Существенно именно то, что русский крестьянин не чувствовал себя так одиноко, как крестьянин французский (у Золя) или немецкий (у Поленца). У него была публичная трибуна и жизнь «на миру», привычка обсуждать вопросы сообща, у него сохранялись и разнообразные формы коллективного труда. Все это имело немаловажное значение и для будущих судеб крестьянства в России, и для судеб романа о нем.

3

Из сказанного следует, что нельзя ограничиться только указанием на ложность, например, идеализации общины и ее порядков у Н. Златовратского. Необходимо вникнуть и в реальный смысл, в конкретное содержание, в направление этой идеализации. И тогда окажется, что и эта идеализация общины симптоматична, в ней проглядывают мужичьи реальные нужды, такие стремления, чаяния и идеалы, которые имеют общенародный демократический смысл. Даже идеал «сладкогласого обманщика» Златовратского несет в себе реальные черты и противопоставлен той ужасной и трагической действительности, в которой жило подавляющее большинство русского пореформенного крестьянства. Великолепен в этом отношении «Сон счастливого мужика» в романе Н. Златовратского «Устой». Он является вполне самостоятельной, законченной и вдохновенной поэмой. В величаво эпических тонах рисует автор всесильное царство мужичьего «мира», своеобразной мужицкой республики. Безраздельна была власть «мира» над каждым и над всеми. И в этой власти было все для мужика — защита, правда, целая практическая школа и философия. Совместная жизнь и совместный труд воспитывали в душе земледельца чувства любви, справедливости и равенства, трудолюбие, солидарность и презрение к нерадивым, заботу о слабых. Общинники не знали власти помещика и чиновника. Они все делали «на миру», со всем управлялись сами и были себе господами. И всего было вдоволь — земли, лесов, птицы. Заезжие дальние люди дивились такой «райской» жизни и рассказывали о страшной жизни в других местах. «Говорили, что мир их давно уж порушен, что над ним была сила большая, что бары жили в их деревнях, что секли кнутом их и плетью, что хуже скотины держали и что на базар, как коров, продавать выводили отцов, дочерей, сыновей; что с близкими сердцу их разлучали для прихоти барской, что отрывали их от полей».⁶ Скоро и в Вальковщину проникла «душевная зараза», а затем появились и слуги «антихриста» — власти, «солдатские ватаги», которые учинили расправу над взбунтовавшимися крестьянами и отдали их в вотчину барину.

В этом сне характерна каждая деталь и типична вся история Вальковщины.

Утопический мужицкий социализм, его расцвет именно в пореформенную эпоху свидетельствовал о пробуждении крестьянских масс, был симп-

⁶ Н. Н. Златовратский. Устой. Гослитиздат, М., 1951, стр. 274.

томо́м того, что эти массы (а не только интеллигенция, создавшая социалистические теории) вступили на путь поисков такой жизни, которая была бы свободна и от ужасов капитализма, и от власти помещиков и чиновников. В материалах к брошюре «К деревенской бедноте» В. И. Ленин отметил, что «крестьяне хотели, чтобы жизнь была *по справедливости, по-божески*, не зная, *как* это сделать». ⁷ Земля общая, ничья или божья, идея права на землю только тех, кто на ней работает, мечта о равенстве в землевладении, приверженность к общинно-патриархальным порядкам — все это жило в сознании наивной патриархальной демократии вплоть до революции 1905 года и порождало те типы «мирских людей», мужиков-правдоискателей, «философов» равенства и мужиков-альтруистов, которые изображались беллетристами-народниками, Некрасовым, Толстым, а позже и советскими прозаиками.

Однако Н. Златовратский не только «прятался» под спасительную сень мужицкого мира и общинного мирозерцания. Идеализируя в общине демократический товарищеский союз, он вместе с тем не забывал и о существовании в ней фискально-крепостнической стороны. Златовратский вовсе не отвернулся от реальных фактов полукрепостнической, капитализирующейся деревни. Разрушение устоев и перерождение общинной психики мужика в психику индивидуалистическую, борьба между альтруизмом и индивидуализмом — таков тот «гордиев узел», который стал предметом романа Златовратского «Устой». Засодимский назвал свой роман хроникой, а Златовратский — историей одной деревни. У Засодимского основой хроники мужицкой жизни явилась борьба передового крестьянина за изменение жизни деревни на основе братской солидарности и просвещения. Основой сюжета романа Златовратского послужила драматическая история распада общинно-патриархальных отношений деревенской жизни. Первая часть романа, «Дедовское гнездо», опубликованная в «Отечественных записках» в 1878 году, воспроизводит патриархальные устои в их чистом виде, как они сложились в диком углу без опеки начальства, без власти барина и кулацкого хищничества. Во главе «гнезда» стоял Мосей Волк, хранитель исконных патриархально-общинных заветов, выразитель мирской психологии. И другие обитатели Волчьего поселка, представители многочисленного семейства Мосея, руководствуются старинными обычаями совместной жизни. Но вот наступил «новый порядок». Златовратский, как Успенский и Толстой, передает настроения народа — его беспокойство и страхи перед лицом надвигающегося на его мирскую жизнь нового и чужого. В деревню пришли «новые люди». Одним из представителей их явился Петр, внук Мосея, в юности оторвавшийся от деревни и прошедший московскую школу жизни. Заслужой Златовратского следует признать воспроизведение им пробуждения чувства человеческого достоинства и гордости в образе Петра. Вторая часть романа и посвящена Петру («Внук»), истории его жизни в Москве. Автор пронизательно заметил, что общинный строй жизни сковывает развитие личности, является препятствием на пути проявления оригинальности и самостоятельности, активного отношения к действительности. Поэтому из общины уходят все те, кто чувствует эту сковывающую опеку общины. Таков образ Строгого. Он-то и увез мальчика Петра в Москву. Но писатель заметил и другое. Пробуждение личности крестьянина приобретает уродливое выражение, он становится индивидуалистом, в нем развивается болезненное самолюбие, надменное тщеславие, презрение к мужикам, к деревенскому «миру». «Умственность» Петра получает коммерческое содержание, ставит его в конфликт с интересами большинства, приводит к трагическому раздлу семьи Волков.

⁷ Ленинский сборник, XIX. Партиздат, М., 1932, стр. 346.

В литературе о Н. Златовратском часто встречается утверждение, что автор «Устоев» пришел к идеализации Петра Вонифатьева, «умственного» мужика, и не заметил, как из среды подобных мужиков вырастают кулаки. Такая позиция писателя обычно оценивалась отрицательно, как переход его на точку зрения либерализма. В данном случае забывался конкретный исторический подход и к русской деревне, и к наследию Златовратского. Если пробуждение самосознания Кряжева (у Засодимского) укрепляло в нем чувство единения с «миром», вело его к борьбе за интересы тружеников против кулаков, то пробуждение чувства личности в Волкемладшем разобщало его с «миром», толкало к замкнутости, к индивидуализму. То и другое было исторической правдой, если принять во внимание судьбы русского крестьянства в капитализирующейся деревне. Златовратский с сочувствием и даже иногда с любовью изображает процесс пробуждения человека в Петре. В конечном счете это пробуждение привело героя к индивидуализму. Но не следует забывать о наличии двух сторон этого индивидуализма в конкретном-исторических условиях того времени. Он был направлен против патриархально-общинных уз, регламентации, крепостнических пережитков. И в этом смысле деревенский индивидуализм имел прогрессивный смысл в эпоху подготовки буржуазно-демократической революции, в которой *все* крестьянство выступило за полную ликвидацию самодержавно-крепостнического строя. В таком случае даже положительное изображение крестьянского индивидуализма еще не свидетельствовало о кулацком либерализме писателя. Но мужицкий индивидуализм имел и другую сторону, он был направлен не только против средневековых стеснений личности, но и против своих же односельчан-общинников, являясь почвой для расцвета хищничества и буржуазной предприимчивости, эксплуатации. Положительное изображение этой стороны деревенского индивидуализма или игнорирование, затушевывание и идеализация ее действительно являются свидетельством связей того или другого писателя с верхушкой деревни, говорят о том, что только в последней пытаются найти настоящую силу деревни.

Как же подошел Златовратский к своему герою? На протяжении всего романа и в его развязке автор не забывает указывать на уродливые проявления чувства личности в Петре, что вполне соответствовало исторической правде и подтверждалось последующей литературой о деревне. Капитализирующаяся, полукрепостническая действительность, подавленность и дикость деревни, забитость крестьян и их подвластное житей заставили Петра думать о том, чтобы найти путь к освобождению своей личности. Связь с «друзьями народа» (Пугаев, сестры Дрекаловы и др.) ничего ему не дала (и не могла дать) в этих поисках. Златовратский иронически изображает народнически настроенную интеллигенцию, ее «забавы» с мужиком. Пугаев, один из главных представителей этой интеллигенции (глава «Сын народа»), отказался от политической борьбы, заменив ее «нравственной проповедью». Петр искал «нового слова», «большого дела», а вместо этого Пугаев призывал его отказаться от своих исканий «новой правды» в «развращенном» городе и вернуться в первобытную деревню, где будто бы сохранились подлинные идеалы, «святые труженики», «счастливые и сильные люди».⁸ Проповедь самоотречения, слияния с народом не могла воодушевить Петра, искавшего «свечильник» и «твердый, прямой путь» совсем не там, куда звал его Пугаев. Поэтому разрывом кончились отношения Петра и народнической интеллигенции, а город продолжал формировать в герое «нового человека».

История Петра дана в связи с общими судьбами Дергачей и Волчьего поселка. Русскую деревню Н. Златовратский взял в ее критический, пере-

⁸ Н. Н. Златовратский. Устой, стр. 220.

ломный момент, когда она оказалась «между старою и новою правдою» (так названа третья часть «Устоев»). Этот «перевал» в жизни русской деревни и явился основным предметом большого романа Златовратского, он определил его сюжетное движение и группировку персонажей. На смену старой деревне (четвертая часть романа так и названа — «На смену») пришли «новые люди», свободные от общинных иллюзий и действующие по законам нового времени. Таким был прежде всего Петр. Он полностью отгородился от «своих людей», порвал всякие связи с общинным миром, купил барскую усадьбу и нашел идеального, с его точки зрения, работника Ефима, породнился с богатым мужиком-индивидуалистом Пиманом, сблизился с «умственными» людьми, стал почепителем, восточным писарем и т. п. Рисуя этот «успех» Петра, романист вновь сталкивает его с народнически настроенной интеллигенцией. Эпилог романа и посвящен этому столкновению «двух правд» — правды «умственного» мужика Петра и правды деревенской учительницы-народницы Лизы Дрекаловой. Ее письма к своему учителю Пугаеву и завершают роман. Они проникнуты разочарованием в народнических верованиях. Постепенное физическое увядание Лизы, измученной неизлечимой болезнью, сливается с иссяканием ее нравственных сил — веры в мужика, в устои деревенской жизни. У нее появляется желание пересмотреть свои взгляды на деревню. Лиза вынуждена признать силу Петра, его авторитет среди крестьян. Видит она и то, что народолюбцы-интеллигенты потерпели полное поражение в своем стремлении к влиянию на ход деревенской жизни («меня и моего там не было!»). Лиза в одном из писем к Пугаеву, рассказывая о своей встрече с Петром в деревне, пишет: «... состязание совершилось. И бедное сердце вашей бедной Лизы разбито, и развеяно по ветру, как дым, все, во имя чего она пришла сюда. И победил ее здесь тот „волчонок“, тот „хороший паренек“, которым она когда-то так ириво играла и забавлялась. И ничто не спасло ее здесь. Что такое она, с своею любовью, с своею жертвой, с своими большими и тревожными думами... За ними (новыми людьми деревни, — *Ред.*) стоит все, а за мной?..»⁹ И в других письмах Лиза говорит о «двух потоках», о жизни мужицкой и жизни самоотверженных Лиз. Эти два потока, две правды не сливаются, и в этом народница видит источник гибели устоев и тех, кто ради них пошел в деревню.¹⁰

«Соревнование» Лизы и Петра обычно также расценивалось исследователями как апофеоз «умственного» мужика. Результаты этого соревнования заставили некоторых историков литературы сделать вывод, что Златовратский, разочаровавшись в народнических планах, стал противопоставлять им того «умственного» мужика, которого он показал в образе Петра. Однако в действительности Златовратский показал не только силу Петра. С ним он не связывает своих идеалов. Успех дела не приводит Петра к внутреннему удовлетворению, индивидуализм «мужицкой личности» заставил его почувствовать внутреннюю пустоту, его тянуло к своим. Это ощущение некоторой опустошенности сопровождает кулацкие земельные операции Петра, появившиеся у него необузданную жестокость и деспотизм в отношениях с беднейшей частью деревни. Наступает раскол деревни. Зажиточные домохозяева поддерживали Петра, радовались его «реформам», освобождающим бедноту от земли. Безземельная голытьба нашла своего защитника в лице крестьянина-пролетария Бориса Пимана. Борьба двух лагерей завершается могучей сходкой всей Вальковщины. Текст бунтарского мирского приговора выражал чаяния крестьянских масс. Мужичьи поиски правды кончились арестом ходоков.

Но и Петр не удержался в этом взбушевавшемся море народного гнева.

⁹ Там же, стр. 514.

¹⁰ Там же, стр. 517.

Он вынужден был оставить деревню и уехать в Москву. Борис погибает от рук кулаков.

Такова драматическая и трагическая история показанной Златовратским деревни. Симпатия писателя больше всего проявляется, когда он рассказывает о жизни бедного крестьянина Мина Афанасьича. Показательно и то, что разочарованная народница Лиза, не признанная деревней, умирает все же примиренная с нею. Она признается, что ее верования были спасены Мином.

Что же это за мужик, которого с любовью изображает Златовратский? Он силен не хозяйственной деятельностью (как Пиман), а согревающими душевными качествами, своим, как говорит Лиза Дрекалова, «беззаветным романтизмом», который одухотворяет и деревенский «мир», и деятельность интеллигенции. Пиман воплощал в крестьянском «мире» хозяйственное начало, суровую борьбу за существование, а Мин в нем был олицетворением начала духовного, мечтательного; в суровую крестьянскую жизнь он вносил поэзию, веру, любовь. Пиман был крепко связан с землей, с трудом на ней. И духовный его кругозор ограничен пределами двора, имущества, скотины, пашни. Мин же любил бродить по Руси, он был порождением «вольницы», «свободного духа», которые всегда жили в народных массах, выражая их неудовлетворение настоящим, тоску по иной жизни.

4

Глеб Успенский писал о деревне не романы, а очерковые циклы. Но перипетии его личных взаимоотношений с мужиком и утопическим мужицким социализмом, отразившиеся в произведениях писателя, имели исключительное значение в истории русского деревенского романа.

В своих очерковых циклах о деревне разночинец Успенский отправился в деревню искать «настоящую правду». В таком сюжете обнаружилась связь писателя с революционно-народнической идеологией 70-х годов, с практикой «хождения в народ». Успенский и явился самым ярким, самым талантливым и правдивым выразителем надежд и разочарований разночинной интеллигенции, отправившейся на поиски социализма в русскую деревню. В соответствии с этим в его очерковых циклах появляется новая характерная черта. Автор в них выступает не только комментатором деревенской жизни, но и пропагандистом социалистических форм жизни. В его образе объективированы типические черты народника-социалиста. Взаимоотношения крестьян и разночинца-социалиста — такова одна из существеннейших и оригинальных сюжетных линий в деревенских очерковых циклах Успенского.

Н. Златовратский тоже становится в прямые отношения со своими героями, он вступает с ними в разговоры о деревенских порядках. Но в этих отношениях он действует не как пропагандист социализма. Ему важно другое. Он стремится убедиться сам и убедить читателей в жизненности общинных распорядков, в том, что крестьяне живут, мыслят и чувствуют не как эгоистические индивидуалисты, а как альтруисты-общинники. И в ряде произведений Златовратском удается создать радующие его картины. Любимец писателя дед Матвей («Деревенские будни») к каждому ответу на вопросы автора непременно прибавлял «знаменитые» слова: «по равеннию, по справедливости, чтобы не обидеть». Например в таком роде:

«— У вас много ведь неудобной, болотистой земли около деревни сверх усадеб?

«— Есть-таки.

«— Может из вас кто хочет обработать эту землю, под огород, например?

«— Может, отчего ж, не стесняем...»

«— А потом он уж все время этим огородом и будет пользоваться?»

«— За что так? Надо по справедливости.»

«— Да ведь он все обработал, расчистил.»

«— За труды он и пользуется. Три года ему даем. Зачем обижать!»

«— А потом?»

«— А потом уж сообща будем пользоваться, потому — земля общая. Так уж по равеннию».¹¹

Таких душевспасительных бесед автора с мужиками нет в очерковых циклах Успенского. Владимирский крестьянин не ставит Златовратского в тупик и не вызывает в нем огорчений. В большинстве случаев он отвечает и ведет себя так, как желательно автору-народнику. Отношения же Успенского с крестьянами сложнее, противоречивее и жизненнее. Его любимец Иван Ермолаевич («Крестьянин и крестьянский труд») тоже обладает «аристократически-крестьянской душой», но это не мешает автору подметить у него и непривлекательные, отталкивающие взгляды на окружающее, в особенности на идею равенния и товарищеской солидарности. Реальная действительность капитализирующейся деревни, собственническая природа научили Ивана Ермолаевича говорить так, что социалисту-автору становится не по себе. От «знаменитых слов» Матвея ничего не остается в неумолимой и жизненной для того времени логике Ивана Ермолаевича, далекого от каких-либо альтруистических чувств. Вот его типические рассуждения: «... а нониче стало таким манером: ты хочешь, чтобы было хорошо, а соседи норовят тебе сделать худо.

«— Да зачем же это надо?»

«— Да вот, стало быть, надо же зачем-нибудь. Тебе хорошо, а мне худо, так пускай же и тебе будет также худо. Поровнять... вот я вырубил свой участок, пни выкорчевал, вычистил, стала у меня пашня. Как только у меня пашни прибавилось — переделять! У тебя, мол, больше выходит земли, чем у другого с теми же душами...

«— Но ведь всякий может расчистить свою лядину?»

«— Только не всякий хочет. Вот в чем дело-то... Один ослабел, другой обнищал, а третий ленив... Таким манером два раза у меня землю-то отобрали, и все по закону; земли прибавилось: „не одному же тебе, надо всем прибавить“... То есть никак не подымешься. Хочу выписаться из общества...».¹²

Такая антиобщинная индивидуалистическая философия Ивана Ермолаевича прямо противоположна и враждебна идеям равенства и солидарности деда Матвея. Успенскому, участнику «хождения в народ», очень хотелось бы видеть в крестьянине ту силу, которая приведет к социализму. Но в своей пропаганде коллективного труда в деревне писатель пришел к горьким, трагическим для него выводам, так как крестьяне той эпохи были еще очень далеки от социализма. У крестьянина находились в то время такие аргументы в пользу индивидуального хозяйства, перед которыми писатель, как и другие деятели «хождения в народ», становился в тупик.

«— Скажите, пожалуйста, — обращался автор к Ивану Ермолаевичу, — неужели нельзя исполнять сообща таких работ, которые не под силу в одиночку?..»

«— То есть, это сообща работать?»

«— Да.»

«Иван Ермолаевич подумал и ответил:

«— Нет! Этого не выйдет...»

«Еще подумал и опять сказал:

¹¹ Н. Златовратский. Деревенские будни, стр. 80—81.

¹² Г. И. Успенский, Полное собрание сочинений, т. VII, 1950, стр. 61—62.

«— Нет! Куда! Как можно... Тут десять человек не поднимут одного бревна, а один-то я его как перо снесу, ежели мне потребуется... Нет, как можно! Тут один скажет: „Бросай, ребята, пойдем обедать!“. А я хочу работать... Теперь как же будешь — он уйдет, а я за него работай! Да нет — невозможно этого! Как можно! У одного один характер, у другого — другой!..».¹³

Не только богатеющий Иван Ермолаевич, но и разорившийся Иван Босых («Власть земли») отвергает дорогую Успенскому идею коллективного труда. «Н-ну нет... — говорит Босых. — Хороший хозяин не доверит своей лошади чужому». Землю нужно удобрить, а навоз, замечает Босых, на разных дворах разный. «Теперь я везу назем конинный, а другой, какой-нибудь плетется с коровьим — какое же тут может быть равновесие?».¹⁴

Автор огорченно недоумевает перед логикой своих собеседников. Безуспешная пропаганда коллективного труда «на общую пользу» привела Успенского к выводу, ставшему роковым для судеб всего «хождения в народ», «Не суйся!». К этому катастрофическому заключению пришли и практики народнического движения. Н. А. Морозов и В. Н. Фигнер подтвердили, что крестьянство того времени не пошло за интеллигентами-социалистами. Н. Морозов в книге «Повести моей жизни» рассказывает о том, как он на практике убедился, что крестьяне предпочитают общинной собственности личную собственность на землю и равнодушны к пропаганде народниками совместной жизни.¹⁵ В. Фигнер почувствовала себя «в крестьянском мире» одинокой и слабой. Ее ужаснули бедность и заброшенность крестьянства. «Возможна ли, — спрашивает она, — при таких условиях даже мысль о протесте: не прония ли говорить народу, совершенно подавленному своими физическими бедствиями, о сопротивлении, о борьбе?».¹⁶

Выдающейся заслугой Успенского в истории революционно-освободительного движения и идейных исканий в России 70—80-х годов является то, что он обнажил несостоятельность и показал крах народнического общинного социализма, способствовал освобождению читателей от народнических иллюзий, уяснению ими новых исторических задач.

Очерковые циклы Успенского в значительной мере вобрали в себя проблемы русской художественной прозы, посвященной деревне. Роковой вывод Успенского «не суйся!» прозвучал и в романе Тургенева «Новь». Исследуя зависимость психики мужика от власти земли и труда на ней, Успенский обращается к образу Платона Каратаева и дает ему свое толкование, направленное против толстовских идей. Созданный Толстым образ Каратаева является, по мнению Успенского, «типическим лицом, в котором наилучшим образом сосредоточена одна из самых существенных групп характернейших народных свойств»; в нем изображены «тишеские, наши народные черты». Успенский считает, что такие «типичнейшие черты духа» могли выработаться только «из самых недр природы, от вековечного, непрерывного соприкосновения с ней, с ее вечною лаской и вечною враждой».¹⁷

Комментарий, даваемый Успенским Платону Каратаеву в заключительной части «Власти земли», превращается в критику ограниченности того типа человека, который порожден, вскормлен и воспитан «матерью-природой». «Не любя никого отдельно, ни себя, ни других, Каратаев годен на все, с чем сталкивала его жизнь: „Возьми и свяжи... Возьми и развяжи“, „застрели“, „освободи“, „бей“... или „спасай“, „бросай в воду, в огонь для спасения погибающего!“ — все принимается».¹⁸

¹³ Там же, стр. 69.

¹⁴ Там же, т. VIII, 1949, стр. 22—23.

¹⁵ Н. Морозов. Повести моей жизни, т. I. М., 1918, стр. 229—230.

¹⁶ В. Фигнер, Полное собрание сочинений, т. I, изд. 2-е, М., 1932, стр. 116—118.

¹⁷ Г. И. Успенский, Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 119.

¹⁸ Там же.

Успенский неоднократно изображал то с юмором, то с недоумением и скорбью каратаевские черты в русском народном характере («Не случись!», «Наблюдения одного лентяя», «Большая совесть», «Маленькие недостатки механизма» и др.). Многие уродливые явления народной жизни Успенский объяснял проявлениями в ней каратаевского характера. Но писатель не возводил его в неизблемую и исчерпывающую сущность русского крестьянства. Он не идеализировал Каратаева и ставил вопрос о необходимости перевоспитания, переделки типа человека, не имеющего своей воли, созданного «матерью-природой», условиями земледельческого труда, ставящего человека в полную зависимость от власти земли. Успенский, как и Салтыков-Щедрин, утверждавший, что каратаевщина укрепляет власть Угрюм-Бурчеевых и Бородавкинских, проницательно заметил, что безропотный Каратаев раскормил другой мир, мир притеснителей и хищников, которые заставляют его умирать ради их кармана. Автор считает, что за Каратаевых необходимо заступиться, что они должны стать иными людьми. Исполнение этих задач, как и приобщение Ивана Ермолаевича к науке, удовлетворение его страстной нужды в земле, облегчение его каторжного труда, ложится, по иллюзорному представлению Успенского, на «образованное общество», на интеллигенцию.

Трактовка идеи служения, исполнения долга включает у Глеба Успенского и полемику («Волей-неволей») с Достоевским и его романом «Братья Карамазовы».¹⁹ Но художественно-публицистические циклы Успенского связаны не только с современной ему романистикой. Проблематика его очерков жила в прозе последующих десятилетий. Выводы Успенского из наблюдений над деревенской жизнью («не суйся!», «жутковато и страшно жить в этом людском океане») ²⁰ повторил и А. П. Чехов: «страшно жить в деревне» («Моя жизнь»), и «жить с ними было страшно» («Мужики»). А бедняцкий крестьянский писатель С. Подъячев высказался еще более решительно, чем Успенский и Чехов: «Будь она проклята, эта наша собачья, темная, грязная, покорная, битая мужичья жизнь!..».²¹ Отвергая старую деревню с ее «нищенским прозябанием», «грязью душевной и телесной» и «проклятой „властью земли“»,²² Подъячев находит путь возрождения трудовой деревни в организованной борьбе трудящихся под руководством пролетариата и коммунистической партии. Конечно, такой перспективы по условиям своего времени не могли нарисовать ни Успенский, ни Чехов, хотя в зарубежной литературе того времени и были романы, рисующие бегство крестьян в города, их приобщение к великой битве труда с капиталом (образ Густава Бютнера в романе В. Поленца «Крестьянин»).

Чеховская художественная трактовка деревенской жизни глубоко противоположна концепции писателей, связанных с народническим движением. В повести «Мужики» уже нет деревенского «мира», общинных распорядков, нет в ней интеллигента-социалиста и крестьянского вожака, составляющих три основных сюжетных узла народнической беллетристики. И такой сдвиг в структуре чеховского произведения отражал существеннейшие изменения в русской деревне. Каули в вечность устоя и рассеялись порождаемые ими социалистические иллюзии. Общинная деревня бесповоротно раскололась на враждебные лагеря, а социал-демократ, представитель научного социализма, в нее еще не пришел. Все это и явилось источником того мрачного тона чеховских повестей о мужиках, который

¹⁹ Подробно об это см.: Н. Пруцков. Глеб Успенский семидесятых — начала восьмидесятых годов. Изд. Харьковского университета, 1955, стр. 193 и сл.

²⁰ Г. И. Успенский, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 40; т. VIII, стр. 210.

²¹ С. Подъячев, Полное собрание сочинений, т. VI, ЗИФ, М.—Л., 1930, стр. 152.

²² Там же, т. IV, стр. 245.

не могли принять либеральные «друзья народа» во главе с Н. К. Михайловским.

Важно отметить, что в народнической беллетристике обнаружались такие тенденции, которым принадлежало будущее. Они говорили о том, что правду следует искать не в деревне, а в городе, что вместо «власти земли» и «поэзии земледельческого труда» пришла власть капитала. Кряжев, герой Засодимского, решает убежать в город. В город уходят и некоторые герои Каронина, они приобщаются к иным интересам и освобождаются от власти земли и общины. В центре внимания Успенского 80-х годов стоит уже не самостоятельный крестьянин, ведущий личным трудом свое хозяйство, а массы безземельных и безлошадных крестьян, батраков, переселенцев, изможденный трудом и недоеданием люд, идущий «за тридевять земель», бегущий «куда глаза глядят». Это та «бродячая» и «виноватая» Русь, к изображению которой обратились многие русские писатели, а среди них и романисты.

Наиболее проникательные художники, связанные с народнической идеологией и вместе с тем разрушающие ее основы, пришли к выводу, что вольнонаемный труд, широкое общение пролетария с миром, его знакомство с городом не только развращают, но и развивают, объединяют, делают его более восприимчивым к просвещению, к пропаганде новых идей, ставят его выше крестьянина, живущего под властью земли и общинных порядков. Такие тенденции в беллетристике вполне соответствовали и новым веяниям в среде практиков народнического движения, многие из которых перенесли свою деятельность из деревни в город и сосредоточили ее в среде рабочего класса. Однако всех надлежащих выводов из этих «открытий» не могли сделать ни революционеры-народники, ни писатели народнического направления. Для правильного решения тех важных вопросов, которые были поставлены русской деревней, судьбами русского крестьянства и судьбами мужицкого утопического социализма, необходимы научно-социалистическое мировоззрение и социалистическая действительность. Вот почему вся основная проблематика народнической прозы о деревне вновь возникла в романе социалистического реализма, но получила переосмысление и решение на основе идей научного коммунизма. Егор Досекин, герой горьковской повести «Лето» (1909), — новый тип молодого крестьянина. Он опирается на учение научного социализма и пользуется поддержкой рабочего класса. Именно это поколение и возглавило борьбу против кулака, помещика, явилось просветителем, организатором трудовых крестьянских масс, т. е. той силой, которую искали и не находили Засодимский, Златовратский и Успенский. Егору Досекину ясны и пути решения проблемы «власти земли»; «Человек должен быть освобожден из плена земли своей».²³

5

Помимо романа о крестьянской жизни, представители народнического общественно-литературного движения создали и роман о типе деятеля в народе. Каким должен быть человек, посвятивший себя служению народу, как следует понимать это служение, каковы конкретные пути его осуществления — данные вопросы с большой остротой обсуждались в народнической публицистике и беллетристике. В понимании этих вопросов определились две основные линии. Одна из них выражена в большой повести Н. Златовратского «Золотые сердца» (1878). Она направлена против «вчерашних» «новых людей». Выше уже говорилось о том, что в произведениях о народе Златовратский довольно резко высказывался против «интеллигентского» подхода «посторонних» людей к деревне, к народной

²³ М. Горький, Собрание сочинений, т. 8, Гослитиздат, М., 1950, стр. 384.

жизни. Такая тенденция получила своеобразное отражение и в повести «Золотые сердца».

«Новые люди» прошлой эпохи — люди идейные, они жили теориями, философией, политикой, социализмом. Одна из сюжетных линий повести Златовратского и посвящена этим «вчерашним» «новым людям» (Морозов и его жена Лизавета Николаевна). «Новые люди» предшествующего периода быстро состарились, они не нашли себя и своего дела, не постигли чувства внутреннего удовлетворения, пытались уйти в узкий мир личной жизни, пристать к «тихой пристани». Но горькое сознание пустоты гнало их все дальше. Что-то рудинское есть в облике и во всей истории жизни Морозова. Сближение «новых людей» 60-х годов с тургеневским героем распутия и рефлексии — не новая тенденция в истории русского романа, но она характерна и для Златовратского. Идейным, но в конечном счете бессильным героем, не нашедшим путей служения народу, Златовратский противопоставляет людей с «золотыми сердцами».

На таком противопоставлении и строится повесть Златовратского. Люди с добрыми сердцами далеки от теорий и отвлеченных идеалов, они натуры непосредственные и цельные, им не свойственны рефлексия, та душевная изломанность, которые столь характерны для Морозова. Вторая сюжетная линия повести характеризует моральный облик, деятельность, философию людей с «золотыми сердцами». В центре этого второго сюжета стоит глава «Обитатели майорской колонии». Они-то и являются подлинными служителями людей. Среди них и представитель народа (няня Кузьминишна), и помещик Маслов. Его дочь Катя ищет «новую веру», она расстается со своим учителем Морозовым и сближается с Башкировым. Последний и является наиболее ярким носителем черт человека с «золотым сердцем». Катя Маслова называет его живым «воплощением веры сердца».²⁴

Какова же сущность этих людей? Они отказываются от политики, идеологии, отдаленных идеалов и посвящают свои силы удовлетворению повседневных нужд народа. Они находятся в прямой близости к народу, живут его жизнью и некоторые из них вышли из народа, прониклись его устоями. Подобное понимание народного деятеля вело к отказу от идей революции и социализма, явилось ответом на крушение передовых идеалов 60—70-х годов, результатом разочарования в них.

Разрабатывалась и другая концепция образа «народного заступника». Представители революционно-народнического движения создали роман о революционере. Народнический роман Засодимского и Златовратского («Хроника села Смурина», «Устой») и очерковые циклы Гл. Успенского («Крестьянин и крестьянский труд», «Власть земли») были связаны с историей «хождения в народ» интеллигенции, с земледельческой пропагандой социализма в деревне. Роман о революционере отражал другие тенденции в народническом движении, главным образом героическое единоборство революционной интеллигенции, ее наиболее выдающихся представителей с самодержавным строем, с царем.

Практика, герои и идеи этой борьбы не могли быть изображены в цензурных условиях царской России. Поэтому роман и повесть, биографические очерки и воспоминания о русских революционерах, революционной русской (и польской) эмиграции 70—80-х годов издавались за границей. Подобные произведения писались и на каторге, обращались в рукописных списках, некоторые из них так и не были опубликованы, а другие затерялись. Известен, например, рукописный журнал «Кара», который выпускался в 1881—1882 годах карайскими политическими каторжанами. В журнале были помещены фантастический роман Н. Позена «Наследство

²⁴ Н. Н. Златовратский, Собрание сочинений, т. 5, СПб., 1912, стр. 103.

нигилиста»²⁵ и роман Костюрина «Гнездо террористов». Над автобиографическим романом «Булгаков» работал на Каре и Ф. Н. Юрковский. Отдельные главы этого романа также были помещены в журнале «Кара». Работу свою Юрковский возобновил в начале 90-х годов в Шлиссельбурге.²⁶

Сюжетной основой романа Юрковского должно было явиться изображение поисков его героями путей революционной деятельности. Споры об этих путях, прежде всего об отношении к народу, сколачивание революционных сил, организация революционной прессы и изыскание материальных средств для революционной борьбы — все это составляет главное содержание романа и определяет его типологические особенности. Главное в нем не психологический анализ, а увлекательный рассказ о событиях, встречах, отношениях, идейных спорах, описание разных типов революционеров и их окружения. В центре романа — главный герой Булгаков, человек необыкновенной жизнерадостности, физической силы, изобретательности и ловкости, незаурядного смелого ума. Булгаков напоминает Базарова по своему нигилистическому отношению к миру, но он от пропаганды словом готов перейти к пропаганде делом. Герой Юрковского вооружен кинжалом и пистолетом, он является революционером «набатовского» толка. Он скептически и иронически относится к «хождению в народ» и ставит вопрос: «откуда революция должна черпать материальные средства для пополнения своей военной кассы?»²⁷ Булгаков считает, что революция «должна употреблять революционные приемы». Конфискация правительственных капиталов, утверждает он, «вот средства, которые лежат перед нами».²⁸ Ф. Юрковский и предполагал в своем романе рассказать автобиографическую историю о том, как Булгаков «упразднил Херсонское казначейство».

Как правило, авторами романов о революционерах были участники революционной борьбы или люди, близко стоявшие к революционно-демократическому движению 60—70-х годов. Так, С. В. Ковалевская не была непосредственной участницей движения «новых людей» 60-х годов или «хождения в народ» 70-х годов. Но она испытала сильное воздействие идей этого движения, была близка к некоторым из ее участников²⁹ и, не будучи революционеркой, сумела создать роман, основная ситуация которого верно воспроизводила особенности революционно-героической эпохи 70-х годов. Речь идет о ее романе «Нигилистка», первое издание которого появилось на русском языке в Женеве (1892).³⁰

Сюжетная канва романа очень характерна для пореформенной эпохи ломки социально-экономического строя и психики, бунта против отжи-

²⁵ Беллетристы рассматриваемой плеяды очень часто своих героев-революционеров называли «нигилистами». Это объясняется не тем, что они трактовали революционера как нигилиста (хотя нигилистические черты и присущи некоторым из них). Слово «нигилист» было широко популярным в России, в зарубежных странах и часто (особенно на Западе) было синонимом слова «революционер».

²⁶ На Каре Юрковский завершил свой роман. Текст этой редакции не сохранился. В Шлиссельбурге автор решил второй раз написать тот же роман, но смерть помешала ему довести свою работу до конца. Эта неполная редакция романа «Булгаков» впервые была опубликована Н. А. Морозовым в сборнике «Под сводами» (изд. «Звено», М., 1909).

²⁷ Федор Юрковский. Булгаков. Воспоминания и письма. М.—Л., 1938, стр. 128.

²⁸ Там же, стр. 130.

²⁹ Сестра Софьи Ковалевской Анна Васильевна, писательница, жена видного французского революционера Жаклара, была участницей Парижской Коммуны. Муж С. В. Ковалевской — В. О. Ковалевский был активным участником движения 60-х годов.

³⁰ Известна и редакция романа на шведском языке. Ее возникновение комментаторы относят к концу 1883—1884 годов. Этот вариант романа назывался «Вера Воронцова». В России «Нигилистка» впервые была опубликована в 1906 году. Роман С. Ковалевской неоднократно выходил в переводах на шведском, французском, немецком, польском, чешском и других языках.

вающих форм жизни и сознания. И сама Софья Ковалевская оказалась в этом водовороте, она лично пережила драматическую историю разрыва с родной средой, поисков новых путей жизни, счастья. Правда, она примкнула не к нигилизму, а посвятила себя науке, но психологически и идейно она оказалась подготовленной к правильному восприятию и пониманию тех, кто не ограничивался наукой, а шел в революцию. Поэтому Ковалевской и удалось создать роман, верно показывающий революционное брожение эпохи и ставший историческим памятником. Не удивительно также и то, что в этом романе история жизни самого автора слилась с художественным вымыслом, с биографией героя. Автобиографизм (в той или другой мере) — существенная, типическая черта романа о революционере. В этом был глубокий смысл.

Революционер становился выразителем лучших чаяний эпохи, он превращался в лицо типическое, а поэтому его личность, жизнь и борьба приобретали общезначимый смысл. Все это «просилось» высказаться в произведениях литературы и искусства. Революционная борьба, ее герои явились источником и предметом поэтического вдохновения, художественного творчества. Создавались благоприятные психологические условия для творчества, для выражения в нем собственного опыта, собственной жизни, собственного внутреннего мира. Однако это обстоятельство не делало произведения писателей-революционеров узко биографическими. История собственной их жизни, исканий, борьбы становилась типической картиной, предметом романа. Эта особенность романов о революционере, создаваемых революционерами, оказала влияние и на тех писателей, которые не были революционерами, но стремились понять свою революционную эпоху. Это сказалось и на романе С. Ковалевской «Нигилистка».

Его героиня Вера Воронцова принадлежала к графской семье, но в родной среде она росла чужой и одинокой. Сперва ее увлекли наивные религиозные идеи подвижничества, жертвенности. Сближение с политическим ссыльным — профессором Технологического института Васильцевым, а затем их трагически оборвавшаяся любовь (профессора сослали в другое место и там он умер) духовно пробудили и закалили героиню, определили ее дальнейший общественный путь. У нее окончательно сложилась и окрепла мысль о необходимости отдать себя борьбе за счастье людей. Идея жертвенности, мученичества, ставшая духовной сущностью Веры, потеряла свою прежнюю религиозную оболочку. Героиня уезжает в Петербург и настойчиво ищет сближения с нигилистами. Она присутствует на процессе 75-ти. Под его влиянием Вера сближается с родственниками и друзьями осужденных, а затем, чтобы спасти от расправы одного из них (Павленкова), вступает с ним в брак и отправляется в Сибирь.

В таком сюжете ошутимы элементы биографии самой С. В. Ковалевской (ее разрыв с родной дворянской семьей). Отразилась в нем и история В. С. Гончаровой, племянницы жены А. С. Пушкина. Она, как и героиня романа, связала свою судьбу с одним из обвиняемых по «процессу 193-х» (Павловским). Но в романе видна существенная переработка всего фактического автобиографического материала. С. Ковалевская приобщает знакомые ей лица к совсем иному духовному миру и говорит об иных судьбах своих героев. В результате такого переосмысления получилась не автобиография, а возник волнующий роман, в котором рельефно воспроизведена типическая картина формирования героического характера. Вера не является участницей революционной борьбы, но присущая ей способность к самопожертвованию, к подвигу обнаруживается во всем строе ее души. Роман Ковалевской раскрывал героические черты русского революционера 70-х годов. Существенно также и то, что автором в полнокровных реалистических тонах воспроизведены та идейно-психологическая атмосфера, та

жизненная почва, которые пробуждали личность и определяли ее путь в революцию.

В пореформенную эпоху такой путь был типическим для передовых элементов русского общества, для лучшей части молодежи. Поэтому русские романисты разных направлений (и далекие от революции, как Гончаров, Лесков) стремились изобразить и осознать, объяснить этот путь. Под влиянием революционной борьбы, под воздействием всеобщей ломки старого происходило пробуждение русского общества. Оно захватило и господствующие сословия, определило «выламывание» их лучших представителей из родной среды и переход на сторону революционеров или сближение с ними. Чернышевский первый уловил типичность такой ситуации. Изображалась она постоянно и его последователями. Откликнулась на этот процесс пробуждения, как мы видели, и С. Ковалевская в романе «Нигилистка».

В 1878 году, до появления романа Ковалевской, в Берлине был издан на русском языке роман «Василиса», автор которого скрыл свою фамилию под инициалами «Н. А.».³¹ Им оказалась Нина Александровна Арнольди. Она тоже совершила свой путь к нигилизму. В середине 70-х годов Арнольди оставила родную семью (из обеспеченных дворян) и уехала за границу, сблизилась здесь с П. Н. Ткачевым и его единомышленниками, субсидировала их журнал «Набат». В истории трудной жизни Василисы, главной героини романа, отразился путь его автора от дворянской семьи к русским революционным эмигрантам бланкистского направления. Этой своей основной коллизией, ее автобиографичностью роман Арнольди может быть поставлен рядом с «Нигилисткой» Ковалевской. Но авторы переосмысливают и типизируют факты своей биографии. Ковалевская в образе Веры показала героический характер, отдающий себя в жертву ради тех, кто борется и строит. В этом смысле она уловила типические черты революционера своего времени, хотя непосредственно его и не изображала. Иначе типизирована Василиса у Арнольди. Героиня представлена в романе как идеальное и глубокое выражение дворянско-аристократической культуры.

Совершенная физическая красота у Василисы Николаевны Загорской сочеталась с богатством духа. Предшествующая ее жизнь — неудачное замужество и разрыв с мужем, бегство за границу — пробудила ее к смутным исканиям чего-то нового, дающего ей самостоятельность, смысл и цель бытия, полноту счастья. Она оказалась способной порвать со своей средой, но ее духовная, психическая организация, ее идеал женского счастья были проникнуты чувствами и понятиями старого мира. И вот такая героиня, с богатыми душевными задатками и запросами, но скованными идеальными представлениями родной среды, встречается на своем пути нигилиста Борисова. Он тоже принадлежал к знатному и богатому аристократическому роду, но сумел до конца переработать свою натуру и полностью освободиться не только от идей, но и от инстинктов, обычаев своего круга.

Н. Арнольди подробно изображает эмигрантский кружок Борисова. Сложная и длительная история идейных и интимных отношений Борисова и Василисы является сюжетной канвой романа и позволяет автору охарактеризовать и показать в действии нравственный кодекс революционера. Б. Н. Козьмин еще в 1927 году пришел к убедительному выводу, что в идейном отношении в образе Борисова изображен П. Н. Ткачев.³² Последний в 1875 году возглавил одну из фракций революционно-народнической

³¹ Под текстом романа имеется пометка: «Ницца, 19 июля, 1878».

³² См. предисловие к изданию романа «Василиса» в издательстве «Пролетарий» (б. г.). В плане биографического образ Борисова восходит к М. Н. Шрейдеру, товарищу Ткачева, сотруднику «Набата».

эмиграции в Женеве. Эта фракция издавала журнал «Набат» (в романе — «Тревога»). Ткачев критиковал мирный характер пропагандистской деятельности лавристов и не принимал анархизма Бакунина. Однако, как и Бакунин, он тоже считал, что русский крестьянин всегда готов к революции. Но освобождение народа, утверждал Ткачев, не является делом самого народа. Вдохновитель «Набата» и его сторонники были бланкистами, проповедниками заговорщических методов борьбы «революционного меньшинства», которое, опираясь на «разрушительно-революционную» силу народа, должно захватить политическую власть и, используя аппарат этой власти, осуществить революционные преобразования во всех областях жизни. Эти ткачевские политические идеи получили широкое документально точное отражение в романе Арнольди. Борисов почти дословно повторяет основные программные положения журнала «Набат». У героя романа нет народнической веры в мужика, он говорит о том, что «хождение в народ» привело интеллигенцию к тяжелому разочарованию и поискам иных путей. И это, считает Борисов, вполне понятно, если принять во внимание самосознание народа: «Самостоятельно действовать он не может. Вековое рабство и вековая нищета слишком обессилили, исковеркали его. Нужно вмешательство другого элемента, который в силу политических и экономических условий может более сознательно отнестись к народному бедствию». Таким элементом, утверждает Борисов, и является «мыслящий пролетариат».³³ Эта антилавристовская тенденция дополняется в романе и высказываниями Борисова против анархизма Бакунина. «Анархический строй общества, — говорит он, излагая программу «Тревоги», — идеал отдаленного будущего... в настоящую минуту принцип анархии не применим. Вся социальная неправда обуславливается неравенством людей между собою; анархия немыслима логически, без предварительного установления абсолютного равенства между всеми членами общества... Достичь такой широкой цели возможно только посредством борьбы; а чтобы борьба велась успешно, необходимы строгие условия дисциплины, иерархии, централизации».³⁴

К этой идее Борисова о захвате власти заговорщической, централизованной партией меньшинства для осуществления социальной революции легко можно провести соответствующую параллель из программных положений Ткачева. В его брошюре «В чем должна состоять ближайшая, практически осуществимая цель революции» (она явилась программой ткачевского журнала «Набат») сказано: «Все общественные бедствия, вся социальная неправда обуславливаются и зависят исключительно от неравенства людей... Следовательно, пока существует неравенство, хотя в какой-нибудь сфере человеческих отношений, до тех пор будет существовать власть. Анархия немыслима, немыслима логически (не говоря уже о ее практической невозможности) без предварительного установления абсолютного равенства между всеми членами общества... Отсюда само собою следует, что никакая революция не может установить анархию, не установив сначала братства и равенства».³⁵

Можно было бы привести и другие параллели между политическими идеями литературного героя Борисова и революционера Ткачева. Однако роман Арнольди нельзя рассматривать лишь как трактат по вопросам программы и тактики ткачевской группы или как иллюстрацию в образах к истории этого направления революционной мысли 70-х годов. В образе Борисова воспроизведен типический характер русского разночинца, в котором получили своеобразное развитие базаровские черты. П. Н. Ткачев, собственно, и был таким типом разночинца. И в его программе действий,

³³ Н. А. [Арнольди]. Василиса. Берлин, 1879, стр. 37—38.

³⁴ Там же, стр. 283.

³⁵ П. Н. Ткачев, Избранные сочинения, т. III, М., 1933, стр. 223—227.

в его этике ничего специфически народнического, присущего подавляющему большинству деятелей 70-х годов, не заключалось. Лавров, говоря о русском революционере, требовал: «Нам нужны мученики». В народнической среде и литературе популярными были идеи «отказа от себя», чувство жертвенности. Борисов же отвергает «мученический венец» для революционера, считая, что борьба идет не во имя смерти, а ради счастья жизни («Мы жить хотим», — говорит он).³⁶ Такая оптимистическая философия совсем в духе 60-х годов. Борисов, конечно, имеет черты, сближающие его с поколением 70-х годов. Герой романа «Василиса» более чем скептически относится к революционерам-теоретикам. Им он противопоставляет революционеров-практиков, людей дела. Но все же образ Борисова, повторяем, не ограничен рамками идей 70-х годов, он выходит за эти границы и становится обобщенным изображением русского разночинца-нигилиста. Это со всей отчетливостью обнаруживается, когда автор из области политических программ переходит в область этики, в сферу психологии, интимных отношений Борисова и Василисы. Сердцевиной романа явился завершившийся трагически спор героев по вопросу о счастье. В Борисове очень сильно базаровские и волоховские черты.

Как и Базаров, герой Арнольди утверждает: «Жизнь не храм, а мастерская и человек в ней работник».³⁷ И подобно Волохову, он не обещает единственной любви на всю жизнь. Борисов беспощадно отрицает дворянскую культуру, так называемую душевную сложность, всякого рода сомнения, скептицизм или рефлексию. На этой почве у него и происходит настоящая «война» с Василисой. Утилитаризм для него является альфой и омегой человеческого прогресса, основой человеческих отношений. Он, подобно Базарову, восхищается физической красотой «барыни» Василисы, иногда бывает цинически откровенен в обнаружении физической сущности отношений мужчины и женщины. Он не признает любви в том ее возвышенно-поэтическом, идеальном смысле, который был дорог Василисе. Обличает он и эгоизм, сковывающие обязательства в любви. Борисов провозглашает предельно утилитарную этику любви. Его идеал счастья — «сильная работа и, для отдыха, сильная страсть!». Такое «упоенье страстного счастья дает рабочей энергии свежий импульс».³⁸ Герой Арнольди называет себя «ужасным реалистом», он отбрасывает всякие иллюзии и мечтания, условности и прихоти, противопоставляя им правду, рассудок и строгий анализ. Исходный пункт его философии — труд и борьба за счастье всех. Нравственно то, что служит борьбе, революционному делу. С этой точки зрения Борисов подходит и к любви, к своим отношениям с Василисой. Он борется за то, чтобы освободить любимую женщину от условной дворянской морали, приобщить к своему делу. Здесь Борисов высказывает нечто волоховское, обнаруживает волоховские черты характера. Подобно герою «Обрыва», Борисов говорит о том, что он мог бы легко овладеть Василисой, заставить замолчать ее рассудок. Но он этого не сделал, обнаружив огромную силу самообладания. «Я этого не сделал, — говорит Борисов, — потому что я настолько же люблю в вас женщину, как и уважаю свободного, мыслящего человека. Я не хочу вас увлечь, пользуясь минутной слабостью. Мне дорого вас убедить. Вы должны прийти сами, прямым путем анализа, к тем же заключениям, как и я, сознательно хотеть того же».³⁹

* Василиса попадает в положение, несколько напоминающее положение Веры в романе «Обрыв». Борисов не обещает «вечной» любви, он «не возводит женскую любовь в перл создания», а Василиса живет лишь любовью и стремится в любви к личному счастью на всю жизнь. Она полюбила

³⁶ В. А. [Арнольди]. Василиса, стр. 49.

³⁷ Там же, стр. 150.

³⁸ Там же, стр. 47.

³⁹ Там же, стр. 89.

в Борисове человека, она даже готова служить его делу, но не может принять его этики. И когда герой обнаруживает, что любовь Василисы становится оковами для его революционной деятельности, он без сожаления и без колебания отвергает ее.⁴⁰ Это и привело к катастрофической развязке. Героиня кончает жизнь самоубийством. Оценивая такой трагический итог, Борисов говорит: «Этот хороший человек был вполне непригоден к самостоятельной нравственной жизни; его заедал и заел до конца внутренний анализ... Пора Гамлетов, Чайльд-Гарольдов и Оберманов прошла; они сошли со сцены; их терзания и душевные боли, не выступавшие за пределы узкой субъективности, никому более не кажутся интересными; трезвый критический анализ развенчал этих страдальцев идеализированного эгоизма и непомерной жажды счастья. Современная жизнь создала новые стремления, выработала новые идеалы; Гамлетам в юбках и во фраках нельзя уже пристроиться ни к какой ее стороне; действительность со своими требованиями втягивает их в общий водоворот и рано или поздно, окончательно сломив их, выбрасывает как ненужных на берег. Мир их праху!».⁴¹

Эта декларация очень важна для понимания смысла отношений героев романа. Она еще раз подтверждает глубокую связь Борисова с идейным наследием 60-х годов. Достаточно вспомнить статью Щедрина «Напрасные опасения», выраженный в ней идеал положительного героя, чтобы убедиться в этом. Говоря о «новом человеке», великий сатирик указывал на недопустимость привнесения в его образ черт гамлетизма и вертеризма, особенностей старозаветного «лишнего человека», заедаемого рефлексией. Борисов свободен от этих черт, воспринимаемых им как принадлежность старой дворянской культуры.

6

С. Ковалевская и Н. Арнольди не были революционерами, непосредственными участницами революционной борьбы. Поэтому «душевная природа» революционера им, как художникам, была не вполне доступна. Заслугой С. Степняка-Кравчинского, выдающегося деятеля революционно-народнического движения и талантливого писателя, является то, что он в истории русского романа впервые обратился к изображению «сердечной и душевной сущности... восторженных друзей человечества», т. е. революционеров.⁴²

Роман Кравчинского «Андрей Кожухов» впервые появился в печати отдельной книгой на английском языке в Лондоне в 1889 году под заглавием «Карьера нигилиста».⁴³ Кравчинский написал также серию художественно-биографических очерков о революционерах «Подпольная Россия», которые являются своеобразной подготовкой романа и образуют с ним нечто единое в трактовке образа революционера как героя и мученика.

Характерная особенность романа о «новых людях» 60-х годов выражалась в изображении демократа-разночинца, революционера в широких связях с народной жизнью. Единение «нового человека» с народом имело в ро-

⁴⁰ Статья П. Н. Ткачева «Люди будущего и герои мещанства» очень точно комментирует смысл этой основной ситуации романа Арнольди.

⁴¹ Н. А. [Арнольди]. Василиса, стр. 455.

⁴² См. предисловие автора к изданию «Андрея Кожухова» 1890 года: С. Степняк-Кравчинский, Сочинения, т. I, Гослитиздат, М., 1958, стр. 622.

⁴³ Отдельные главы романа (четыре из третьей части) печатались в переводе В. Засулик в журнале «Социал-демократ» — органе марксистской «Группы освобождения труда» (1890, № 2). В «Социал-демократе» роман Кравчинского впервые был назван «Андрей Кожухов». Полный русский перевод романа появился в Женеве в 1898 году под названием «Андрей Кожухов» (редактор П. Кропоткин). В России роман был опубликован в 1906 году.

манах шестидесятников принципиальное значение в идейном пафосе и в самой структуре романа. Это особенно заметно в романах Слепцова «Хороший человек» и «Трудное время», Гирса «Старая и юная Россия», Куцевского «Николай Негорев...», Берви-Флеровского «На жизнь и смерть», Омудевского «Шаг за шагом» и в некоторых других произведениях о «новых людях».

Герои-революционеры у Кравчинского не даны в отношениях с народом, хотя их не оставляют думы о благе народа, а некоторые из них непосредственно работают в народе (пропагандистская деятельность Андрея и его жены среди рабочих). Народ в романе «Андрей Кожухов» не является активно действующей силой. Поворотным моментом в развитии сюжета романа и в судьбе его главного героя является публичная казнь Бориса и его товарищей. На эту казнь собралась народная толпа. Среди нее оказался и революционер Андрей, получивший возможность «подслушать» народное мнение о революционерах и их борьбе, понять те чувства, которые заставили народ выйти на улицы. В народных чувствах и суждениях не было симпатии, сочувствия к обреченным, понимания смысла их борьбы. Народ пришел на «отвратительное зрелище». «Их общее пугало — смерть — должна была явиться там воочию, страшная, но для них безвредная, и начать свою адскую пляску, на которую они будут смотреть, цепenea и замирая от ужаса и любопытства, как смотрит обезьяна в глаза змей».⁴⁴ Человек в синей чуйке, объясняя вину осужденных, утверждал, что «господа на господ пошли».⁴⁵ В другом месте деревенский мужик рассказывал нелепую легенду о том, что один из революционеров во время ареста обернулся рыжим котом.⁴⁶ И тот же самый мужик, по-своему «взволнованный видом осужденных, встал посреди улицы на колени и, положив земной поклон вслед им, принялся читать за них какие-то молитвы».⁴⁷ «Равнодушная толпа» — так Кожухов оценивает отношение народа к революционерам.⁴⁸

Источником трагического положения Андрея Кожухова и других революционеров того времени явилось то, что они боролись во имя блага и счастья народа, но в этой борьбе не были поддержаны и поняты народом, оказались одинокими и бессильными. Трагедия революционной борьбы без народа была исчерпывающе постигнута и во всей полноте изображена Кравчинским. В этом заключается выдающееся значение его романа. Об исключительной правдивости «Андрея Кожухова» говорят самые различные авторы — и Г. Брандес, и П. Кропоткин, и В. Засулич. Глубоко правдивое постижение драмы «безнародности» определило (помимо высоких художественных достоинств) интерес к роману Степняка со стороны деятелей марксистской «Группы освобождения труда».

Если Гл. Успенский, участник «хождения в народ», обнаружил с болью для себя крах социалистической пропаганды в деревне, то Степняк-Кравчинский, участник народовольческой борьбы, показал обреченность революционеров, не имеющих опоры в народе. И это он обнажил, раскрывая душевную сущность революционера-террориста Андрея Кожухова. Внутреннему миру героя присущи глубокие и непримиримые противоречия, отражающие противоречивость и бессилие революционно-народнического движения.

Герою романа о «новых людях» 60-х годов, как и революционерам-шестидесятникам, не был присущ «эгоизм самопожертвования»,⁴⁹ поглащающий духовный мир революционера и определяющий все его поведение.

⁴⁴ С. Степняк-Кравчинский, Сочинения, т. I, стр. 238.

⁴⁵ Там же, стр. 239.

⁴⁶ Там же, стр. 239—240.

⁴⁷ Там же, стр. 243.

⁴⁸ Там же, стр. 276.

⁴⁹ Там же, стр. 293.

Революционер в романе и в жизни в эпоху 60-х годов не осознавал себя мучеником, обреченным человеком, поглощенным мыслью о своей готовности умереть. Революционеру этой эпохи был присущ оптимизм — не «жажда мученичества», а жажда жизни, победы, торжества. Революционер Борисов у Арнольди также решительно отвергает попытку Василисы сравнить его с мучеником эпохи первоучителей христианства. И это обстоятельство, как и многие другие, связывает его с традицией 60-х годов. Но уже у Оммулевского в романе «Шаг за шагом» (1870) появилась, как говорилось, нота (сравнения революционера с Христом), которая позволяет сказать, что этот романтист в трактовке образа революционера в некоторой степени предвосхитил Степняка-Кравчинского.

Показательно, что чувство жертвенности, обреченности и одиночества у Кожухова начинает проявляться со все более возрастающей силой с того момента, когда он после трагической развязки в Дубравнике (провал попыток освободить товарищей) решил один пойти на царя, главного виновника всех злодейств. В этот момент и наступает перелом в духовном мире Кожухова. До этого перелома он порицал чувство жертвенности у других, он не был рожден мучеником,⁵⁰ а жил единой мыслью с товарищами, общался с ними, с воодушевлением готовился к совместной с ними борьбе за свободу революционеров-узников, чувствовал себя членом организации единомышленников. После краха этого замысла у Андрея возникает состояние отрешенности. Более того, связи с друзьями и соратниками не только не воодушевляют его, но тяготят и терзают. Он как бы перестал быть личностью с богатым миром человеческих чувств, а превратился в бесчувственный автомат, потерял даже ощущение того, что он боец. Чувство жертвенности и мученичества трудно отграничить от эгоцентризма. И такое слияние Кравчинский уловил в своем герое. Для Андрея «самым существенным было то, что он должен умереть. Покушение было делом второстепенным, о котором он будет думать, когда очутится на месте. А покамест он не мог заставить себя интересоваться им. Он думал о своем: он готовился умереть. Остальное как будто его не касалось».⁵¹ Во всем этом сказалось неумолимое, опустошающее действие природы индивидуального террора.

Вся логика душевного мира революционера-террориста, с беспощадной правдивостью раскрытая романистом, такова, что она приводит его к крайнему субъективизму, ставит успех задуманного дела в зависимость от самых разнообразных случайностей. Погруженный целиком в мысли о предстоящей роковой развязке, Андрей не проверил исправность подаренного ему пистолета, должен был до крайних пределов напрягать свою физическую силу и волю, чтобы не опоздать к месту совершения террористического акта, так как из-за той же сосредоточенности на собственной личности не рассчитал время. В результате Кожухов стрелял мимо цели. Такой финал был подсказан автору не только конкретным случаем неудавшегося покушения,⁵² но и осознанной им обреченностью народовольческого движения в целом.

Было бы, однако, односторонним считать, что в образе Андрея Кожухова писателя интересует лишь та сфера его душевной жизни, в которой наиболее сильно сказались его ущербность, непоследовательность, обусловленность обстоятельствами террористической борьбы. Автору не свойственно любование «святым мучеником революции», так как он хорошо видит противоречивость и ограниченность его действий. Но анализом этой сферы своего героя Кравчинский и не ограничивается. Его роман имеет не

⁵⁰ Там же, стр. 242, 289.

⁵¹ Там же, стр. 293.

⁵² Можно предполагать, что при изображении этого случая Кравчинский исходил из реальных обстоятельств неудавшегося покушения А. Соловьева.

только историческое значение, как памятник определенного периода борьбы, но и более общий смысл. В образе Андрея Кожухова есть такие черты, которые были присущи революционерам 60-х годов, эпохи Чернышевского, и такие, которые в несколько измененном под влиянием новой эпохи виде будут характеризовать тип революционера пролетарского периода. Примечательно, что Э. Войнич, создавая свой роман «Овод» вскоре после возвращения из России (над романом она работала в период с 1889 по 1895 год), отправлялась не только от героев и событий итальянского национально-освободительного движения периода «Молодой Италии». Для понимания сущности характера революционера ей много дало личное общение с русскими революционерами, дружба с Кравчинским. Оказали на автора «Овода» воодушевляющее влияние и роман Кравчинского «Андрей Кожухов», и его художественно-очерковый цикл «Подпольная Россия». И это вполне понятно, если принять во внимание, что именно в России, еще в допролетарский период борьбы, сложился такой тип революционера (как определенный характер), который имел общечеловеческое значение. Это объясняется особенностями русского революционно-освободительного движения. Английская писательница, создавая роман об итальянском национально-освободительном движении 30—40-х годов прошлого века, обращается к русским революционерам-народникам и в их характерах находит живое воплощение черт, которые были присущи и итальянским борцам за национальную свободу.⁵³ В этом отношении важно, что Э. Войнич была увлечена и воодушевлена задачей постижения характера революционера, а не программы или тактики его борьбы. Но именно Кравчинский, опираясь на опыт борьбы героической плеяды русских революционеров 70-х годов, впервые поставил перед собой задачу понять и объяснить характер революционера. И здесь он, как художник, проникающий в суть душевного и сердечного мира человека, одержал блестящую победу, создав образ, который мог стать и становился образцом и для художников других народов, иных эпох.

Следовательно, в Андрее Кожухове заключены черты не только исторически ограниченные, непосредственно отражающие особенности народно-вольческого движения. В нем в известной мере воплощены и черты, присущие всякому подлинному революционеру и, шире, всякому прогрессивному и глубоко думающему человеку. И это вполне понятно. Народовольческое движение, при всех своих заблуждениях, создало действительных рыцарей революции. В «Что делать?» В. И. Ленин так характеризует отношение молодых социал-демократов (и свое собственное) к героям «Народной воли»: «Почти все в ранней юности восторженно преклонялись перед героями террора. Отказ от обаятельного впечатления этой героической традиции стоил борьбы, сопровождался разрывом с людьми, которые во что бы то ни стало хотели остаться верными Народной воле и которых молодые социал-демократы высоко уважали».⁵⁴

Концепция характера революционера у Степняка-Кравчинского отмечена рядом особенностей. Весь роман построен как чередование интимных, домашних, личных сцен и боевых эпизодов, картин общественной жизни, деятельности революционных организаций. Такое чередование позволяет романисту в характере революционера слить личное и общее, сердечное и революционное. Самоотверженное служение революции органически озаправляет всю его натуру, преобразует всю его человеческую природу, делает революционера человеком нового, высшего типа. Поэтому в среде револю-

⁵³ Более подробно о связях романа Э. Войнич с творчеством Степняка-Кравчинского и с русской действительностью см.: Е. Таратута. Этель Лилиан Войнич. Гослитиздат, М., 1960.

⁵⁴ В. И. Ленин, Сочинения, т. 5, стр. 483—484.

ционеров сложились новые, подлинно человеческие отношения. В этой среде возник новый тип мышления и чувствования. Служение революции, повседневная революционная деятельность совершенствуют человеческую природу, обогащают психику, создают новое понимание дружбы и товарищества, любви. Радости и горести личной жизни с любимой женщиной, их совместная верность избранному пути революционной борьбы — таков идеал Кожухова и Тани. «Что они больше всего ценили и любили друг в друге — была именно эта безграничная преданность родине, эта готовность каждую минуту пожертвовать всем ради нее. Они и любили друг друга беззаветной любовью, полную юного энтузиазма и веры потому только, что находили друг в друге олицетворение высокого идеала, к которому стремились. Так как верность самим себе, своим идеалам и самой их взаимной любви налагала на них жизнь, полная опасностей, — они не отступали. Пусть свершится неотвратимое: они не потупят глаз, что бы ни случилось».⁵⁵

На этой почве развиваются величайшая деликатность революционера в отношениях с женщиной, рыцарское почитание женщины как товарища и друга в революционной среде. Любовь не портит революционера, а делает его жизнь полнее, она вдохновляет на борьбу, укрепляет веру в людей, преданность делу.

Таким образом, революционное служение и любовь органически слились в образе Андрея Кожухова. Революция пробуждает в людях и поэтическое вдохновение. Революционер становится поэтом, он глубоко понимает прекрасное, так как в самой сущности прекрасного заключено нечто, что роднит его с революцией и особенно доступно и понятно именно революционерам. Такой революционно-поэтической натурой в романе Кравчинского выступает Жорж, друг Кожухова (глава «Стихи Жоржа»). Но и Андрей обладает верным и тонким эстетическим чувством, в душе он также поэт.

Революция наполняет новым содержанием любовь и творчество, открывает их новые возможности. Героизация и поэтизация революционера присущи роману Кравчинского. Автор не делает своего героя «бесчувственным бревном», тем «мрачным чудовищем», каким представлялся на первый взгляд Рахметов. Отсутствует в образе Андрея Кожухова и титанизм, столь характерный для многих романов и повестей о «новых людях» 60-х годов. Автор показывает революционера, говоря словами Чернышевского, в «простых человеческих чертах».⁵⁶ Но это обыкновенное проникнуто героическим началом, пафосом революционера. Кравчинский сумел решить задачу, которая неоднократно возникала перед авторами романов о «новых людях», — открыть в повседневном бытии революционера как человека необыкновенное, революционно-героическое.

В романе Кравчинского нет дискуссий по программным и тактическим вопросам революции, в нем отсутствуют мечтания о социалистическом идеале общественного устройства. Правда, в романе обрисованы разные народники — и пропагандисты, и террористы. В нем сказано об отказе Андрея и Жоржа от пропагандистской деятельности и переходе их к террору. Андрей иногда задумывается о путях и средствах революционной борьбы. Но этот политический аспект романа приглушен, на первом плане в нем аспект индивидуально-психологический, нравственный. Установка на изображение «человеческих элементов в жизни революционеров» подчеркнута и в предисловии к роману. В этом смысле «Андрей Кожухов» отходит от традиций Чернышевского, от романистов «новых людей» 60-х

⁵⁵ С. Степняк-Кравчинский, Сочинения, т. I, стр. 203.

⁵⁶ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIV, Гослитиздат, М., 1949, стр. 480.

годов. Произведение Кравчинского противоположно и роману Арнольди «Василиса». В этом сказалась одна из особенностей народовольческого движения — сужение политики пределами борьбы небольшой группы революционеров с самодержавием. Но это не значит, что Кравчинский отказался от создания программного романа и отошел от пропагандистских целей в романе. Страстная, проникнутая горячей любовью и сердечностью пропаганда революционных целей и революционной борьбы — вот в чем состоит программность романа Андрея Кожухова, его политический смысл. Роман Кравчинского, проникнутый революционно-романтической патетикой, сыграл выдающуюся роль в деле ознакомления зарубежного и русского читателя с типом русского революционера, в развенчании всякого рода клеветнических измышлений по адресу борцов с самодержавием.

И очень характерно, что образ Андрея Кожухова воспринимался зарубежным читателем как нечто противоположное тургеневским героям. Именно под этим углом зрения оценила роман Кравчинского английская буржуазная газета «Star». «Тургенев, — писал рецензент этой газеты, — обрисовал нам нигилиста так, как он сам его себе представляет: натура, подобная Гамлету, впечатлительная, импульсивная, эмоциональная, слишком слабая для цели, которой герой посвятил свою жизнь. Герой Тургенева легко впадает в отчаяние, сенсуализм, колебания.

«Степняк дает совершенно другой взгляд на жизнь, взгляд подпольного общества, которое он воссоздал. Он показал этих необычных людей, молодых мужчин и женщин большой культуры, эти странные, но очень впечатляющие типы... Да, были причины, почему они стали такими... Над их головами висел дамоклов меч. Живя каждый час с таким ощущением, но бесстрашно глядя в глаза смерти, они крепили узы верности друг другу и жили каждый день так, как если бы этот день был их последним днем».⁵⁷

Традиция народнического романа о революционере 70-х годов, как и традиция романа о «новых людях» 60-х годов, имела существенное значение для тех романистов, которые обратились к созданию образа пролетарского революционера. Богатство духовного мира и глубина чувств революционеров, непреклонная воля и удивительная выдержка, всеисильный авторитет разума и неистребимая вера в конечное торжество правого дела — все это было завещано пролетарскому поколению революционных борцов.

⁵⁷ См. заметку В. Воронова и В. Земскова «Английская пресса об „Андрее Кожухове“» («Новый мир», 1956, № 6, стр. 274).



РУССКИЙ РОМАН 1880^х-НАЧАЛА 1900^х ГОДОВ

ГЛАВА I

РОМАНИСТЫ 1880—1890-Х ГОДОВ

Отличительной особенностью периода 80—90-х годов в истории русского романа является его переходный характер. Это были годы окончательного крушения идеалов народничества 60—70-х годов. Бурное развитие капиталистических отношений в России в конце века повлекло за собой активизацию массового рабочего революционного движения и широкое распространение марксистских взглядов, как среди рабочих промышленных предприятий, так и среди передовой части русской интеллигенции.

Общее оживление во всех областях русской жизни 90-х годов, которое лишь смутно угадывалось в конце предшествующего десятилетия, возникновение новых общественных интересов и устремлений — все это не могло не сказаться на общем состоянии литературы конца века. 90-е годы были временем подведения итогов и одновременно завязывания всех узлов литературы предреволюционного двадцатилетия.

Форма и содержание русского классического романа, складывавшегося на протяжении XIX столетия, претерпевают на рубеже двух веков серьезные изменения, всецело обусловленные особым характером новой эпохи.

Возникший на рубеже 80-х и 90-х годов последний роман Л. Толстого «Воскресение» — этот гениальный итог всего развития русского критического реализма XIX столетия и вместе с тем дальнейшее его совершенствование — чрезвычайно показателен именно в этом отношении.

Отрицание Толстым современного государственного устройства и всего социального уклада достигает в «Воскресении» невиданной ранее остроты и художественной силы, оно основывается на осознанном до конца желании вмешаться в жизнь людей и показать им пути исправления. Все это приводило Толстого к необходимости по-новому решать сложнейшие вопросы о человеке и его роли в общественной жизни.

Иную обрисовку, чем в предшествующих романах Толстого, получают в связи с этим образы людей «из народа». Мир униженных и обездоленных занимает в «Воскресении» такое значительное место, какого он не занимал ни в одном из прежних его романов. Появляется целая галерея новых для Толстого образов революционеров. Значительно изменяется и художественная структура толстовского романа. Все ее стороны и элементы подчиняются теперь лишь одной цели — решению основной нравственной и социальной проблемы: взаимоотношения человека и общества, которое калечит и убивает людей.

Первыми романами, в которых был создан художественный образ человека, активно, всем содержанием своей жизни и всей своей судьбой протестующего против бесчеловечности существующего строя, бросающего вызов всему буржуазному обществу, явились «Фома Гордеев» (1897—1899) и «Трое» (1900—1901) М. Горького. Это были произведения, занявшие особое место в истории русского романа. Горький сыграл исключительную роль, оказав огромное влияние на формирование романа XX века.

Во взгляде на характер отношений человека и общества, в изображении конфликта, естественно возникающего из столкновения гуманистических устремлений личности и бесчеловечности общественного устройства, Горький следовал традициям Толстого, развитым им в его последнем романе. Но в вопросе о путях переделки мира точка зрения Горького была совершенно иной, чем у Толстого. Это и было то новое, что внес Горький в русскую литературу, в историю русского романа.

Основной проблемой русского романа 80—90-х годов по-прежнему остаются взаимоотношения человека и среды, личности и общества. Но данная проблема теперь решается по-новому и приобретает новый смысл. В той или иной трактовке этот вопрос находил свое отражение и в художественно-публицистическом творчестве Салтыкова-Щедрина, и в «Воскресении» Толстого, и в произведениях наиболее крупных романистов этих лет — Боборыкина и Мамина-Сибиряка, Эртеля и Станюковича, Гарина-Михайловского и многих других менее значительных писателей. Этими романистами на протяжении двух последних десятилетий XIX века была создана целая галерея художественных типов русской жизни, в которых воплотились наиболее характерные и значительные черты духовного облика русского человека переходного времени.

Социально-психологический анализ приобретал исключительно большое значение. Вот почему наиболее интересными оказывались те романы, в которых этот анализ находил широкое применение.

В решении этой проблемы, имевшем свою богатую традицию, восходящую еще к героическим 60-м годам, принимали участие как писатели «восьмидесятники» и «девяностые», так и романисты, начавшие свою творческую деятельность еще в 60—70-е годы, но наиболее полно выявившие свою писательскую индивидуальность в 80—90-е годы.

Среди последних в первую очередь должен быть назван П. Д. Боборыкин — один из самых плодovitых романистов поколения 60-х годов.

1

Боборыкин — виднейший представитель натурализма в русском романе XIX века. Русский натурализм, проявившийся в ряде произведений Ольги Шапир, Виктора Бибикова, князя Голицына (Муравлина) и других писателей, никогда не приобретал того ярко выраженного и программного характера, какой наблюдался во французской литературе 1860—1880-х годов. Вместе с тем оба эти вида натурализма в равной мере исходили из философии позитивизма и в связи с этим стремились к «научности», документированности. Тем самым художественный рассказ о судьбе человека превращался в своего рода клиническое, криминалистическое или социологическое исследование. Особенности русского натурализма сказались не только на творчестве, но и на теоретических построениях Боборыкина, суммировавшего свои взгляды в области литературы и эстетики в двухтомном исследовании об европейском романе XIX века.¹

Высказывания Боборыкина в качестве теоретика натуралистического романа представляют несомненный интерес. Он настойчиво пропаганди-

¹ П. Д. Боборыкин. Европейский роман в XIX столетии, т. I. Роман на Западе за две трети века. СПб., 1900. Второй том не вышел и сохранился в верстке (Рукописный отдел ИРЛИ).

ровал в России произведения не только таких писателей-натуралистов, как Золя и братья Гонкуры, но и создателей французского реалистического романа — Стендаля, Бальзака, Флобера, которых настойчиво старался интерпретировать в духе натурализма.

«Задачи литературного творчества, — писал Боборыкин, — стали теперь так значительны и обширны, что только у истинных ученых, у натуралистов, исследующих жизнь природы, или у социологов, занимающихся развитием человеческих обществ, художник-романист может найти истинные приемы работы, очистить себя от всякой личной примеси, от болезненных порывов воображения, от переименования жизни по своему произволу, — словом сказать, от всего того, чем романтизм и всякое формальное символическое и морализующее искусство грешили и грешат до сих пор».²

Ранние романы Боборыкина значительно отличаются от его произведений 80-х и 90-х годов. В них писатель во многом еще являлся ищущим, в связи с чем даже в произведениях, написанных в одни и те же годы, могут быть констатированы очень большие различия.

Первый роман писателя, «В путь-дорогу!» (1862—1864), служит хорошим введением в его идейные и художественные искания. Роман этот сугубо автобиографический, и поэтому для Боборыкина, сознательно шедшего от субъективизма к принципиальному объективизму, он остался единственным в своем роде. Большая часть глав центральных книг романа, начиная с третьей (а их всего шесть), написана почти в жанре воспоминаний. Мелькающие в них образы студентов никакого развития не получают и в памяти читателя, как правило, не задерживаются. Назначение этого пестрого калейдоскопа событий и лиц только одно: дать суммарное представление о той среде, в которой происходило развитие героя. С характерной для натурализма откровенностью писатель вводил читателя в перипетии любовной связи героя-гимназиста с воспитывавшей его теткой. Работая над своим первым романом, Боборыкин уже формировал в себе будущего натуралиста. Но первые две книги романа посвящены жизни патриархальной дворянской семьи, в освещении которой еще очень мало признаков нового, хоть сколько-нибудь «научного» мировоззрения. Последнее сказывается лишь к концу романа, где не только идеи позитивизма, но и вытекающие из него принципы атеизма соединяются с идеями социального переустройства, служения обществу.

Начиная с этого момента никаких резких идейных переломов в развитии Боборыкина не было. Он всегда был сторонником позитивизма и при всей неопределенности своих политических взглядов защищал идеи демократии и прогресса. Он резко отрицательно относился к буржуазно-дворянской монархии. В октябре 1905 года Боборыкин вел особый дневник революционных событий и под 18-м числом, в частности, записал: «Вечер 17-го октября 1905 года связан будет с памятью о событии, с которого пойдет полное раскрепощение русского государства от ненавистного полицейского режима».³

Вскоре после событий 1905—1906 годов писатель создал значительное произведение о первой русской революции, всколыхнувшей всю страну. В романе-хронике «Великая разруха» (1908) были даны положительные образы революционеров, и в их числе большевиков.⁴

² П. Д. Боборыкин. Писатель и его творчество. «Наблюдатель», 1883, № 11, стр. 50.

³ Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 29, оп. 1, ед. хр. 9, л. 4.

⁴ Ранее, в 1897 году, Боборыкин неудачно пытался нарисовать образ молодого марксиста, полемизирующего с народниками (роман «По-другому»). Суровый анализ этого произведения был дан в статье В. И. Засулич («Плохая выдумка»). В. И. Ленин солидаризировался с этой оценкой романа в работе «От какого наследства мы отказываемся?».

Но стремление к «объективности», как высшему типу художественного творчества, толкало Боборыкина к позиции «всеядности», выжидания и примирения. Идеиная «промежуточность» молодого Боборыкина наиболее наглядно проявилась в незавершенном романе «Земские силы» (1865). Герой романа, мировой посредник граф Севский, скорее тяготеет к «безумному коммунисту» Бочарову, чем к его ожесточенному врагу Ипполиту Благово — предводителю дворянства, «чистому представителю аристократического элемента». Свообразие расстановки общественных сил в романе «Земские силы» проявилось преимущественно в позиции представителей правительства. Так, земец Кострикевич принадлежит к наиболее активным демократам, соратникам Бочарова; губернатор Мягков, как глава антидворянской партии, также блокируется с последним. Стремление к позиции «золотой середины» в Севском несомненно. Автор разделяет эту позицию своего героя, хотя он и рисует «красных» в более привлекательном свете, чем представителей партии «сословных предрассудков».

В «Земских силах» мы находим и другой элемент, тесно связанный с позднейшим романом о петербургской «легкой» жизни — «Жертва вечерняя» (1868). Картина петербургской оргии здесь еще лишена признаков натурализма.⁵ Но прошло всего лишь два-три года и Боборыкин в Париже пишет о петербургских оргиях уже целый роман.

«Жертва вечерняя» — значительное и серьезное произведение. Форма романа — дневник «беспутной и больной бабенки» — не помешала автору дать яркую идейную характеристику эпохи. Поэтому никак нельзя упрекнуть писателя в нарочитой концентрации изображения «жизненной грязи». Боборыкин не только поставил вопрос о борьбе с проституцией, но и сопоставил проституцию с деморализацией, возникающей на почве праздности и тунеядства.

Демократическая критика, однако, в то время оценила роман Боборыкина отрицательно. В статье «Новаторы особого рода» М. Е. Салтыков-Щедрин писал, что «автор задался целью очень непохвальною: он хотел перенести на русскую почву „Liaisons dangereuses“ и возбудить в нашей публике вкус к подобным произведениям. На этот гнуснейший из всех современных хламов он взглянул даже не как на материал, могущий, в связи с другими материалами, служить для характеристики общества в данный момент; нет, он увидел в нем нечто достолюбезное, обладающее способностью привлекать и притягивать своим собственным содержанием. Быть может, попытка его и будет иметь успех, но во всяком случае этот успех можно и должно назвать прискорбным».⁶

Салтыков и в дальнейшем сохранял к «Жертве вечерней» отрицательное отношение, что не мешало ему печатать под своей редакцией на страницах «Отечественных записок» другие произведения Боборыкина. Из этих произведений особенно выделяются романы «Солидные добродетели» (1870) и «Дельцы» (1872—1873).

В «Солидных добродетелях» нет и следов программного натурализма «Жертвы вечерней». Здесь все построено на сложных и тонких нюансах, нет ничего резкого и грубого. Герой романа, кающийся дворянин Крутицын, робок, слабоволен, но постоянно тянется к демократизму. Конфликт его с героиней романа Ксенией, своим антиподом, приобретает в связи с этим почти комический характер. Ксения представляет собой «пробудившуюся» и сознавшую свою свободу и независимость женщину. Она энергична и деловита, но совершенно лишена столь свойственного Крутицыну

⁵ П. Д. Боборыкин. Земские силы, кн. 1. СПб., 1865, стр. 155.

⁶ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. VIII, Гослитиздат, М., 1937, стр. 80.

лиризма. Образ Ксении, несмотря на присущий ей авантюризм, необходим автору как важный общественный симптом. Весь роман посвящен последним, еще трудно уловимым тенденциям общественного развития, в связи с чем Боборыкин не случайно все время перебрасывает действие своего произведения из России за границу (Париж, Вена) и обратно.

Отсутствие прямолинейности — основная особенность «Солидных добродетелей» как публицистического романа. В этом его важнейшее отличие от произведений Шеллера-Михайлова, Омулевского и др.

К числу особенностей романа «Солидные добродетели» следует отнести и выход автора за пределы собственно русской тематики. Говоря, например, о парижской жизни, писатель не ограничивается русскими эмигрантами, а много внимания уделяет и французам. Из созданных Боборыкиным образов парижан наиболее значителен образ химика Рике — узника одной из парижских тюрем. Образ Рике вносит в роман философский элемент.

Второй из названных романов, «Дельцы», может быть признан наиболее зрелым и капитальным из ранних произведений писателя. Вместе с тем этот роман уже предвосхищает и ряд особенностей творчества позднего Боборыкина.

В «Дельцах» Боборыкин впервые решительно отошел от обычных представлений о романе как повествовании о судьбах героя и героини. На широком жизненном полотне главные персонажи произведения действуют в качестве автономных и равноправных величин, не подчиненных какому-то определенному центральному образу. Поэтому действующие в романе пары — Борщов и Повалишина, Карпов и Тимофеева, Прядильников и Авдотья Белаго, Бенескриптов и Загарины (мать и дочь) — пользуются в равной мере вниманием автора и ни в каком отношении друг другу не уступают. То обстоятельство, что главную интригу романа составляет гражданский процесс по поводу наследства Загариных, никоим образом не способствует выдвижению на первый план именно Загариных или связанного с ними Бенескриптова. Своеобразное функциональное «равноправие» основных образов, не исчерпывающихся названными парами, реализовано в романе слишком отчетливо, чтобы у читателя могли возникнуть в этом какие-либо сомнения.

Из названных персонажей только Борщов может быть причислен к «дельцам». Основные же воротилы делового мира — Саламатов, Воротин и Малявский — не образуют устойчивых пар. Так, содержанка Саламатова Авдотья Белаго с ним порывает, домогательства его в отношении Зинаиды Тимофеевой остаются безуспешными. Это «одиночество», «неудачливость» главных «дельцов» не случайны: они необходимы автору для осмысления той сложной социальной картины, которая развернута в романе.

Не менее важной особенностью романа «Дельцы» является динамика его образов. Никогда еще в творчестве Боборыкина эта особенность не имела такого определяющего значения, как здесь. Динамично и внутреннее содержание образа (особенно это относится к образам Зинаиды Тимофеевой, Авдотьи Белаго, Бенескриптова, Алексея Карпова, Прядильникова), и его житейская история (особенно важна она для Саламатова, Тимофеевой, Прядильникова, Бенескриптова, Карпова).

В изображении романиста Зинаида Тимофеева долгое время подвигается в роли одной из многочисленных кандидаток на звание кокетки. Автор тщательно следит не только за внешними событиями ее жизни, но и за внутренним ее состоянием. Здесь роман «Дельцы» явно решает те же проблемы, что и «Жертва вечерняя», но на значительно более высоком художественном уровне. В «Дельцах» больше общественного оптимизма, и поэтому не случайно Зинаида Тимофеева проходит мимо всех

искушений и находит свое счастье в служении искусству и замужестве с Карповым.

Идеологическое содержание романа «Дельцы» не менее сложно, чем романа «Солидные добродетели». Не лишен двойственности прежде всего Павел Борщов, один из главных героев романа: он нигилист и «делец». Сам себя он называет «чернорабочим». В романе особенно видное место занимает история его «гражданского брака» с Катериной Повалишиной, женою «одного из самых видных людей нового судебного мира».⁷ Казалось бы, что освобождение Повалишиной от брака с духовно чуждым ей мужем и гражданский брак с Борщовым — это счастливый исход. Но Боборыкин чужд прямолинейной программности: новый союз также оказался не из счастливых. Нужно думать, что двойственность социального и идейного облика Борщова играла в этом случае также немаловажную роль.

Идейная направленность романа определяется в первую очередь образами приехавших из-за границы матери и дочери Загариных. Мать находится на особом счету у полиции. Лиза Загарина — достойная дочь своей матери: «Иногда ей хотелось быть очень богатой, чтобы освободить всех, кто морит себя работой, дать им свободно вздохнуть, а себе оставить столько, чтобы не быть жертвой».⁸ Образ Лизы перекликается с образом девочки-нигилистки из эпилога хорошо известного Боборыкину романа С. Д. Хвоцинской «Домашняя идиллия недавнего времени» (1863).

Трудности, стоявшие перед молодой русской демократией, символизированы не только в сцене смерти Загариной-матери, но и в судьбе Федора Бенескриптова. Псаломщик одной из православных церквушек за границей, он возвращается на родину с намерением трудиться и быть полезным. Неудачи деморализуют его, и он становится запойным пьяницей. Но общественный оптимизм Боборыкина сказывается и в изображении судьбы Бенескриптова: совсем уже, казалось бы, погибший, он вновь находит в себе силы для возрождения.

Демократическая критика по-прежнему относилась к писателю с немолимой строгостью. Вот как характеризовал творческий метод Боборыкина П. Н. Ткачев после появления романа «Дельцы»: «Он прекрасно схватывает чисто внешние признаки того или другого лица, и чем мельче и несущественнее признак, тем лучше он его замечает, тем живее воспроизводит. Наружность, одежду, манеры, интонацию голоса он опишет вам с самою тщательною обстоятельностью, но особенности характеров, процессы внутренней, психической жизни доступны его наблюдательности в несравненно меньшей степени. К тому же и наблюдательность его в этой сфере страдает какою-то отрывочностью: читая о его многообразных героях, так и кажется, что имеешь дело с „случайными“ заметками, выхваченными из записной книжки автора, — книжки, в которую он заносил различные факты как из внутренней, так и чисто внешней жизни людей, сталкивавшихся с ним на житейском поприще. Факты эти почти сырыми преподносятся читателям, и из них кое-как склеиваются некоторые подобию человеческих характеров. Конечно, характеры, созданные таким замысловатым образом, не могут не представлять весьма близкого — иногда даже близкого до неприличия — сходства с теми живыми образцами, с которых они списаны; но они в то же время не могут быть типическими. Типический характер есть продукт художественного синтеза — способности, которой г. Боборыкин совершенно не имеет, а если и имеет, то только в очень слабой степени. Он наблюдает, но не обобщает».⁹

⁷ П. Д. Боборыкин. Дельцы, т. I. СПб., 1874, стр. 108.

⁸ Там же, т. II, стр. 254.

⁹ П. Н. Ткачев, Избранные сочинения на социально-политические темы, т. III, М., 1933, стр. 137.

Однако полностью согласиться с этим мнением нельзя. Нельзя признать, что рисуемая Боборыкиным картина поверхностна и случайна. Напротив, анализ таких романов, как «Солидные добродетели» и «Дельцы», оправдывает помещение их в «Отечественных записках». Что творчество Боборыкина не было индифферентно в идейном отношении, признал и Ткачев.¹⁰

Правильнее говорить о том, что стремившийся к натуралистической «объективности» Боборыкин часто не совсем ясно раскрывал свои замыслы, недостаточно отделял основное от второстепенного.

Недостаточная ясность замысла особенно заметна в романе «Полжизни» (1873). Как и в программно-натуралистической «Жертве вечерней», изложение в нем ведется от имени героя — плебея Николая Гречухина, «худородного сына магистратского секретаря». Герой записок — нигилист, ненавистник барства. Но жизненный путь Гречухина едва ли может быть признан характерным для нигилиста и демократа: он преуспевает в жизни, оказывая услуги тому самому барству, которое ненавидит (являясь главным управляющим имениями графа Кудласова), и вступает в связь с графиней. История этой связи и составляет основное содержание романа.

Неясность замысла романа «Полжизни» усугубляется наличием в нем черт, пародирующих известный роман Н. Д. Хвощинской «Первая борьба» (1869). Но границы и цели этого пародирования неясны, что еще более затемняет идеологию романа.

Таким образом, первый период литературной деятельности Боборыкина-романиста не принес ему ни подлинной славы, ни признания. Известность его в то время трактовалась часто как «скандальная».¹¹

В начале второго периода деятельности Боборыкина им написано произведение, во многих отношениях представляющее вершину всего его творчества. Тема «дельцов» здесь перенесена на московскую почву и почти полностью освобождена от посторонних мотивов.

Основных тем в новом романе Боборыкина «Китай-город» (1882) две: деловое сердце Москвы, Китай-город, как некое целое, с одной стороны, и ожесточенная борьба за существование в нем — с другой. Цель героя романа, родовитого дворянина Андрея Палтусова, сформулирована в романе предельно отчетливо: «Явится он, Палтусов, а за ним другой и третий — люди тонкие, культурные, все понимающие, и почнут прибирать к рукам этот купецкий „город“, доберутся до его кубышек, складов и амбаров, настроят дворцов и скупят у обанкротившихся купцов их дома, фабрики, лавки, конторы».¹² Так рисуется дело в мечтах. В более реалистическом освещении это значит, что герой «пускается на выучку к Титам Титычам», что его «тянет к наживе» и он только еще ожидает того момента, когда «станет членом той же семьи приобретателей и денежных людей».¹³

Состязание «дельцов» из дворян с купечеством сразу же ставит вопрос о средствах и путях, которыми можно пользоваться в ходе соперничества. Отсюда внимание Боборыкина к вопросам этическим.

Начинает Палтусов свою деловую карьеру в Китай-городе в качестве подручного агента у подрядчика-строителя и прожектера Калакуцкого, такого же выходца из дворянства, как и он сам. Калакуцкий в романе почти не фигурирует, но выполняет в нем очень важную функцию. Уже

¹⁰ Там же, стр. 137—138.

¹¹ В 1868 году цензурное ведомство преследовало роман «Жертва вечерняя» за «наглый цинизм». См.: ЦГИАЛ, ф. 777, оп. 2, ед. хр. 25 (за 1868 год).

¹² П. Д. Боборыкин, Собрание романов, повестей и рассказов, т. I, СПб., 1897, стр. 26.

¹³ Там же, стр. 334.

вскоре Палтусову становится ясно, что Калакуцкий — авантюрист, не брезгающий никакими средствами. И тогда же герой Боборыкина принимает решение оставить своего патрона и ориентироваться на солидного дельца Осетрова. Но Палтусов одновременно понимает и выгодность сотрудничества с Калакуцким. Поэтому он покидает последнего лишь накануне катастрофы, доведшей его патрона до самоубийства.

Роман построен таким образом, что на ошибках Калакуцкого Палтусов должен учиться. Казалось бы, созерцая труп недавнего миллионера, он мог бы сделать самый простой деловой вывод. Но Боборыкин с большим мастерством достигает убедительности противоположного вывода своего героя: у трупа жертвы собственного уголовного преступления Палтусов принимает решение пойти по тому же пути. Благодаря такому сгущению красок роман приобретает особую смысловую выразительность, обычное же для писателя натуралистическое накопление многочисленных деталей отходит в нем на второй план.

Композиция романа своеобразна. Боборыкин поочередно вводит в действие большое количество персонажей — представителей делового мира, останавливаясь на каждом из них с такой же обстоятельностью, как и на главном герое. Поэтому читатель долгое время не может еще определить, кто же именно главный герой, а кто — второстепенный персонаж. Но большая часть из этих обрисованных в первой половине романа образов к дальнейшему ходу действия не имеет почти никакого отношения. Они представляют собой самодовлеющую ценность не в качестве героев романа, а в качестве столпов Китай-города. Этим самым название романа получает обоснование в его композиции.

Важное композиционное и смысловое значение приобретают в связи со сказанным и общие жанровые картины жизни Китай-города. Таких картин три, но наиболее значительна из них первая, открывающая собой роман. Она занимает более двух глав. Ее цель — дать представление о сложности, многообразии и масштабах деловой жизни центра Москвы, о незначительности в ней роли отдельной воли, отдельной личности. Именно на фоне этой сложной картины капиталистического предпринимательства воспринимаются как нечто закономерное катастрофы, постигающие аферистов типа Калакуцкого и Палтусова.

Однако крах карьеры дворян Калакуцких отнюдь не означает, что Боборыкин ориентируется на купечество и в какой-то мере идеализирует его. Такие образы, как прожигатель жизни Виктор Станицын или племянница его жены Любаша, лучше всего свидетельствуют об отсутствии у писателя каких бы то ни было иллюзий. Речь идет о констатации превосходства особого рода, прежде всего материальной силы. Ничтожество же отдельных представителей купеческого капитала особенно подчеркнуто в лице коммерции советника Нетова, впадающего в идиотизм.

Как и всегда в своих романах, Боборыкин в «Китай-городе» не ставит перед собой сатирических целей. Его интересуют социальные процессы и художественное отображение обновляющейся и возрастающей динамики жизни.

Боборыкин меньше всего склонен к упрощению и схематизации. Созданная им картина и сложна, и разнообразна, в ней нет отбора одних уродливых и отталкивающих явлений. Образы Таши Долгушиной, Рубцова, Анны Станицыной, Пирожкова свидетельствуют о стремлении писателя преодолеть односторонность и пессимизм невольной возникающей картины.

В связи с этим следует сказать, что и образ главного героя, Андрея Палтусова, лишен односторонности и схематизма. Во второй половине романа Пирожков (демократ из дворян) называет Палтусова Чичиковым, что вполне оправдано текстом романа. Уже в самом начале его говорится

о юркости Палтусова. «Он точно чуял в воздухе рост капиталов и продуктов».¹⁴ При виде больших сумм наличных денег глаза его разбегаются: «В такой стране и не нажиться?.. — Да надо быть кретином!».¹⁵

В «Китай-городе», может быть, Боборыкин в наибольшей мере преодолевает слабые стороны своего натуралистического метода. В этом романе не только значительнее роль художественного обобщения, но вместе с тем существенно проявления таких средств выразительности, которые лежат за пределами натурализма.

Зато в последовавшем за «Китай-городом» романе «Из новых» натурализм Боборыкина вновь принимает программный характер. В центре внимания здесь проблемы наследственности, невропатологии и психиатрии.

Монографически исследуемая романистом ненормальная личность Зинаиды Ногайцевой не вызывает никакого интереса со стороны идеологической. Перед нами неуравновешенная и наследственно отягощенная антиобщественная личность. Окончательно сформировался характер Ногайцевой под руководством авантюристки и опытной прожигательницы жизни сама Зинаида, по с существенным отличием: ее личность неполноценна и болезненна. После смерти матери она пытается покончить жизнь самоубийством. Развитие болезни Зинаиды и составляет содержание романа Боборыкина.

К общественной проблематике Боборыкин вновь вернулся в романе «Василий Теркин» (1892). Вопросы, разрабатываемые в этом романе (борьба между купечеством и дворянством), близки к тем, которые освещены в романе «Китай-город». Однако на этот раз на первом плане находятся «дельцы» из купечества, представители же дворянства принижены и освещены более односторонне.

Оценка деятельности различных сословий в «Василии Теркине», в отличие от «Китай-города», дается не в свете отвлеченной морали или уголовного законодательства (таков именно подход к сравнительной оценке поведения Палтусова и Осетрова), а с точки зрения интересов национальных и государственных.

Со стороны отвлеченной морали или даже по отношению к действовавшим тогда уголовным законам поведение Василия Теркина так же, если не еще более, сомнительно, как и поведение Палтусова. Теркин участвует в присвоении чужого капитала его сожительницей Серафимой Рудич; на эти средства он обогащается и становится крупным дельцом. Казалось бы, перед нами герой уголовной хроники и бульварного романа. Действительно, бегство с чужой женой, авария парохода, покушение на жизнь Калерии (которой принадлежит упомянутый капитал) и тому подобные события, играющие видную роль в «Василии Теркине», сближают его с бульварной беллетристикой конца XIX века.

Но на протяжении всего романа Боборыкин подчеркивает, что существуют два Теркина. С одной стороны, Теркин — хищник и зверь. Этот Теркин «любит успех сам по себе, он жить не может без сознания того, что такие люди, как он, должны идти в гору и в денежных делах, и в любви».¹⁶ Этот Теркин — «бездушный жох».¹⁷ Вместе с тем Теркин стремится победить в себе зверя, хочет «очиститься».¹⁷ Вместе с тем Теркин смиренно просит прощения у Калерии. И самое главное в том, что Теркин «не для „кубышки“ работает, а для общенародного дела».¹⁸ В конце романа он возглавляет

¹⁴ Там же, стр. 18.

¹⁵ Там же, стр. 15.

¹⁶ Там же, т. XI, 1897, стр. 160.

¹⁷ Там же, стр. 28.

¹⁸ Там же, стр. 225.

кампанию, одна из целей которой — спасение русского леса и Волги, защита России от хищнического истребления природных богатств.

Следует признать, что отношение автора к своему герою не лишено поэтизации. Представители дворянства (Черносопный, особенно Зверев) в такой мере ничтожны по сравнению с Теркиным, что его личность временами приобретает символическое значение. Он предстает в качестве какой-то новой и мощной силы, способной вывести Россию на еще небывалый и надежный путь общественного развития.

Но если признать, что в «Василии Теркине» Боборыкин становится жертвой самообмана, если он вступает на ложный путь идеализации буржуазии и ее «благих намерений», то все же необходимо оговорить, что в качестве носителя высшей правды в романе фигурирует немолодой уже и больной народник Михаил Аршаулов (ему присуща «чистая, ничем не подмешанная преданность народу»¹⁹).

Образ Теркина заполняет собой все произведение. Остальные персонажи романа играют по существу сугубо служебную роль. Исключительное внимание к образу Теркина выражено во второй половине романа (с 24-й главы второй части).

Иные принципы построения в следующем романе Боборыкина — «Перевал» (1894). Главного героя, как и в «Дельцах», здесь нет, а имеется также несколько равноценных «пар». Можно говорить лишь о том, что связь, существующая между разрозненными «парами» и отдельными персонажами, в «Перевале» более заметна, чем в романе «Дельцы».

Центром, к которому тяготеет большинство персонажей, является дом фабриканта-миллионера купца Кумачева. Образ «культурного» капиталиста Кумачева, как и весь роман «Перевал» в целом, свидетельствует о том, что буржуазные иллюзии в основном остались писателю чуждыми. Народническая идеология, представители которой в романе занимают видное место (Лыжин, археолог Акридина), как бы подкрепляется антикапиталистическими мотивами романа. Попутно развенчивается нищество на русской почве (образ «Амбарного Сократа» — разночинца Ивана Кострицына).

Интерес писателя к теме противоречий капиталистического производства привел его к созданию романа «Тяга». Наряду с «Китай-городом» это — крупнейшее произведение второго периода творчества Боборыкина. Оно посвящено вопросам формирования русского пролетариата. Изображаемая писателем провинциальная текстильная фабрика окружена деревнями, поставляющими фабриканту дешевую рабочую силу. Но это не пролетариат в полном смысле слова. Такие рабочие не только не порывают связи с селом, но и работают часто не полный год, а только зимой, в месяцы, бесполезные для сельского хозяйства. И этих «пролетариев» тянет обратно к земле. Так возникают две «тяги»: к фабричным заработкам и к земле. В образе одного из двух главных героев романа, Ивана Спиридонова, глубоко раскрыта психологическая и социальная основа этой неистребимой привязанности к клочку своей земли. Идейная ограниченность Спиридонова всесторонне и отчетливо вскрыта писателем. Ему противопоставлен квалифицированный текстильщик Бобров, представляющий чисто пролетарскую прослойку среди фабричных рабочих, в большинстве своем связанных еще в той или иной мере с деревней. Бобров не имеет солидной политической и теоретической подготовки, но классовое самосознание в нем неуклонно повышается. Ему в романе отведено сравнительно мало места, однако значение его выражено отчетливо. Гораздо больше внимания уделяет Боборыкин специалисту по росписи тканей Антону Меньшову. Это второй по значению герой

¹⁹ Там же, стр. 180.

романа. Широко образованный, этот своего рода идеолог страдает скептицизмом и своеобразным индивидуализмом. «До тех пор, пока фабрика не переделает мужицкую душу — ничего не будет путного!»²⁰ — говорит он. «Пройдет целая сотня лет, — философствует он в другом месте, — а они по-прежнему будут крестить лоб двумя перстами и препираться о своем „окружном послании“. Проймете вы их идеей прав труда на полное обладание „орудий производства“!».²¹ Такова постоянная точка зрения Меньшова. Но и этот гордый своими личными достижениями человек испытывает колебания: «И была минута, когда он всем своим существом почувствовал почти негодование на самого себя за то, что сторонится от „активного дела“ из-за своих презрительных взглядов на фабричный „люди“».²² Меньшов страдает от своего одиночества, отщепенства и кончает тем, что, умирая, содействует организации стачки текстильщиков. Сообщением о возникающей стачке текстильщиков и заканчивается роман.

В «Тяге» Боборыкин глубоко и правильно, с прогрессивных позиций, анализирует социальные процессы первостепенной важности. Именно они его интересуют, а не какая-нибудь характерная для бытового романа интрига. Как натуралист, он обсуждает в своем романе и вопросы наследственного алкоголизма, вспоминая в связи с этим Золя, но не они находятся на первом плане. С большой выразительностью и с обычным для него знанием дела он рисует самый процесс текстильного производства и действие его на организм и психику рабочего. Особое внимание Боборыкин обращает на механизм капиталистического присвоения результатов труда рабочего, на размеры прибавочной стоимости. Как и «Перевал», роман «Тяга» объективно направлен против буржуазной идеологии. Но вместе с тем, критикуя слабости рабочего класса, писатель не защищает и народническую точку зрения.

Последующие романы из жизни интеллигенции по своему значению не могут быть даже сопоставлены с «Тягой», хотя и они содержат критику нищезанятия и других проявлений буржуазной идеологии.

2

Своеобразное место занимает в истории русского романа яркий и талантливый писатель Д. Н. Мамин-Сибиряк.

При определении места Мамина-Сибиряка в общем развитии русской литературы нельзя основываться только на учете традиций шестидесятников в его творчестве, необходимо иметь в виду и отношение писателя к народничеству. Если рассматривать его творчество с этой точки зрения, то прежде всего бросается в глаза антинародническая направленность центральных произведений Мамина-Сибиряка. В «Приваловских миллионах» и «Горном гнезде», в «Трех концах» и «Хлебе» писатель прослеживает неуклонный процесс роста промышленности, проникновения капитала во все области хозяйственной, общественной и даже семейной жизни, подчеркивая тем самым, что, как бы этого ни хотели народники, остановить развитие капиталистических отношений в стране, прочно вставшей на путь капиталистического развития, невозможно. Мамин-Сибиряк расходится с народниками и по другим основным вопросам их теории. В романе «Приваловские миллионы» он вскрывает несостоятельность народнического учения о роли общины; в романе «Три конца» опровергается и другой основополагающий догмат народнической теории — тезис об исключительной роли личности в истории.

²⁰ «Вестник Европы», 1898, № 3, стр. 61.

²¹ Там же, стр. 68.

²² Там же, № 4, стр. 501.

Несмотря на яркий антинароднический элемент в творчестве Мамина-Сибиряка 80-х годов, народники часто причисляли писателя к «своим».²³ Это объясняется как внешними причинами (долголетняя дружба с Михайловским, Златовратским и другими выдающимися деятелями народнического движения, участие в народнических изданиях и т. д.), так и внутренними (отражение в его творчестве отдельных народнических иллюзий, которые, наложив свой отпечаток на ряд произведений Мамина-Сибиряка, как «Хлеб», «Без названий», не затронули главного в его творчестве).

Творчество Мамина-Сибиряка всеми своими корнями связано с русской реалистической литературой. Непосредственным же его предшественником в литературе, родоначальником уральской темы, которую Мамин-Сибиряк поднял до уровня общероссийской, был, конечно, писатель-шестидесятник Федор Решетников.

Романы Мамина-Сибиряка, в отличие от решетниковских, более объемны и глубоки по содержанию. Они дают всестороннее представление о послереформенном Урале, о процессах и особенностях его исторического развития. Если Решетников являлся бытописателем начального этапа капиталистического развития на Урале, то Мамин-Сибиряк обратился к художественному осмыслению этого же процесса, взяв его в момент полного расцвета. В отличие от Решетникова, он не ограничился показом тяжелой и беспросветной жизни горных рабочих и наряду с этим изобразил другую, диаметрально противоположную часть общества.

Более широк у Мамина-Сибиряка и охват событий по времени; он стремится представить их в историческом развитии, а поэтому и эпоха, отразившаяся в его романах, не ограничивается узкими рамками нескольких предреформенных и послереформенных лет, как у Решетникова, а захватывает период с середины XVIII века («Приваловские миллионы») до 80-х—начала 90-х годов XIX века («Хлеб»).

Романы Мамина-Сибиряка отличаются от романов Решетникова не только шириной охвата действительности и глубиной содержания, но и своими художественными достоинствами. Четко разработанный сюжет, стройная композиция, живой и яркий язык резко отличают их от решетниковских романов, характеризующихся избытком длинот и композиционных промахов, которые, как заметил Салтыков-Щедрин, «делают чтение романа утомительным».²⁴

Если говорить о предшественниках Мамина-Сибиряка на Западе или об отношении его творческого метода к творческому методу других современных ему писателей Запада, то, конечно, нельзя обойти вопрос об отношении его к Эмилию Золя. Такое сопоставление вполне закономерно, ибо в мировоззрении и творческом методе Мамина-Сибиряка и Золя немало общих черт. «Правда», давая в 1912 году высокую оценку творчеству Мамина-Сибиряка, недаром сравнивала его именно с Золя.²⁵ Рассматривая Мамина-Сибиряка как «натуралиста», писателя, не уступающего во многом Э. Золя, «Правда» тем самым подтвердила правильность той параллели, которая настойчиво проводилась между творчеством этих писателей русской критикой. При этом отмечалось, что по многим своим качествам бытописатель Урала стоит выше знаменитого создателя «экспериментального романа».

²³ Следует отметить, что не только народники, но и многие исследователи безоговорочно причисляли писателя к либеральным народникам. Лишь в конце 1930-х годов эта точка зрения была окончательно опровергнута (см.: Н. В. Здобнов. Идеологические позиции Мамина-Сибиряка. «Сибирские огни», 1940, № 1, стр. 118—125).

²⁴ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 353.

²⁵ Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе. М., 1937, стр. 167.

В автобиографическом романе «Черты из жизни Пепко» Мамин-Сибиряк сам говорит о своем отношении к Золя: «Мной была задумана целая серия романов на манер Ругонов Золя». И действительно, в творчестве Мамина-Сибиряка, особенно в 80-е годы, проявились некоторые черты, позволяющие сопоставить его с Золя. В своих романах Мамин-Сибиряк отдал дань и теории наследственности («В водовороте страстей», «Приваловские миллионы», «Горное гнездо» и др.), которая в его творчестве ведет начало несомненно от Золя. Характерное для Золя внимание к деталям, подробнейшие описания обстановки, быта, портрета — все это, хотя и в меньшей степени, есть и у Мамина-Сибиряка. На первый взгляд эти частные элементы как будто бы сближают Мамина-Сибиряка с натуралистами. На самом же деле постоянное и последовательное обличение капитализма, создание обобщающих типических образов уральских капиталистов, убежденность в необходимости изменения жизни — все это делает Мамина-Сибиряка одним из важнейших представителей реализма в русской литературе конца XIX века.

«Особый быт Урала» (В. И. Ленин), нашедший высокохудожественное воплощение в творчестве Мамина-Сибиряка, делает его произведения неповторимо оригинальными, придает им характерный и своеобразный колорит. Однако нельзя ограничивать содержание творчества Мамина-Сибиряка узкими областными границами. Вопросы, которые ставит и рассматривает в своих произведениях писатель, выходят за пределы этих границ.

Действительно, бурный рост капиталистических отношений на Урале, судьбы и перспективы развития уральской промышленности, обезземливание и разорение крестьянства после реформы 1861 года — это вопросы общегосударственного масштаба, рассматриваемые в произведениях Мамина-Сибиряка на материале Урала. Значение же творчества писателя определяется не только материалом, на основе которого написаны его произведения, но и значимостью вопросов, поставленных в них, позицией, с которой решаются эти вопросы. И с этой стороны творчество Мамина-Сибиряка составляет неотъемлемую часть русской классической литературы последней четверти XIX века. Обращение же Мамина-Сибиряка к знакомой ему с детства уральской действительности вполне закономерно, ибо Урал, являвшийся в то время одним из наиболее развитых промышленных районов страны, давал писателю необычайно широкие возможности для постановки, осмысления и решения вопросов, связанных с общим процессом развития капитализма в России.

Путь Мамина-Сибиряка к роману значительно отличается от того пути, каким шли к этому жанру многие другие русские писатели, начинавшие свою писательскую деятельность обычно с малых форм повествовательного жанра (рассказ, очерк, повесть и т. д.). Для Мамина-Сибиряка характерно иное. В самом начале своего творческого пути он сразу же обратился к жанру романа. Приехав в начале 70-х годов с Урала в Петербург, он почти тотчас же приступил к работе над большим произведением, которое, по его замыслу, должно было состоять из трех романов, изображающих в историческом развитии судьбы одного семейства уральских заводчиков (позднее на этом материале были созданы «Приваловские миллионы»). Мамин-Сибиряк обращается к жанру романа, увлеченный заманчивой перспективой широкого охвата действительности и постановки больших социальных вопросов. К этому жанру толкал его и характер материала, совершенно нового и почти незнакомого в русской литературе. Избранная Маминым-Сибиряком тема была настолько широка и значительна, что она не умещалась, как ему тогда казалось, в узкие жанровые рамки повести или рассказа, а требовала более широких полетов.

Однако в процессе работы над большим произведением Мамин-Сибиряк понял всю ценность малых форм в литературе — рассказа и очерка. Поэтому одновременно с работой над романом он приступает, сначала робко и неуверенно, а затем все более и более последовательно и умело, к созданию рассказов, очерков и их циклов, в которых ставит и раскрывает те же вопросы, что и в крупных своих произведениях. Работая над очерками и рассказами, Мамин-Сибиряк совершенствует свое мастерство, собирает и концентрирует в руках огромный материал, учится искусству овладения сюжетом и композицией произведения.

Но прежде чем перейти к рассмотрению уральских романов Мамин-Сибиряка, составляющих главное содержание его творчества, несколько слов следует сказать о его первом романе, написанном и опубликованном в 1877 году. Роман «В водовороте страстей» был напечатан под псевдонимом Е. Томский; он является самым несовершенным из крупных произведений Мамин-Сибиряка и находится в стороне от его романов зрелой поры. Уже в этом романе Мамин-Сибиряком использован уральский материал. В нем автор попытался отразить жизнь одного из уральских заводов времен реформы. В романе намечена постановка ряда острых социальных вопросов, но они не находят здесь полного своего разрешения, теряясь в бесконечной веренице эпизодов, свойственных литературе авантюрно-развлекательного типа. Едва затронутые в первом романе, эти вопросы найдут более полное и яркое воплощение в зрелых произведениях писателя. Так, например, намеченный здесь в общих чертах характер уральского заводоладельца будет позднее развернут в обобщающий образ Лаптева в романе «Горное гнездо»; намеченная здесь же тема ссыльно-каторжных найдет свое наиболее полное выражение в рассказе «Летные», и т. д.

«Приваловские миллионы», первый из собственно уральских романов Мамин-Сибиряка, появился в 1883 году. В это время в русской литературе на первый план выступили малые прозаические формы (рассказ, очерк, небольшая повесть). Из писателей, создававших в 60—70-е годы классические образцы русского романа, в 80-е годы одни завершали свой творческий путь и к жанру романа уже не обращались; другие, продолжая активно работать, отдавали все свои силы иным формам. Молодые писатели, пришедшие в литературу в 80-е годы (Короленко, Чехов), также не внесли значительного вклада в развитие романа как жанра, в области которого в эти годы развернули кипучую деятельность десятки третьестепенных, теперь уже забытых, писателей-романистов. На этом фоне произведения Мамин-Сибиряка явились продолжением и развитием демократической линии в романистике.

Если рассматривать творчество Мамин-Сибиряка-романиста в целом, то прежде всего бросается в глаза явное подразделение его романов на две группы, отличающиеся друг от друга в идейном, тематическом и художественном отношениях. К первой из них относятся так называемые уральские романы, написанные в 80-х—первой половине 90-х годов. В них на первый план выдвигается проблема развития капитализма на Урале («Приваловские миллионы», «Горное гнездо», «Дикое счастье», «Три конца», «Золото», «Хлеб»). Вторая группа охватывает романы из жизни интеллигенции, в которых ставится проблема положительного героя. В них ослаблена, а чаще всего исключена совсем уральская тематика, характерная для Мамин-Сибиряка вообще. Романы из жизни русской интеллигенции написаны преимущественно в 90-е годы. К числу их относятся «Именинник», «Весенние грозы», «Без названия», «Черты из жизни Пепко», «Ранние всходы», «Падающие звезды»; сюда же примыкает по своему содержанию и «Бурный поток» («На улице»), созданный значительно раньше (1884).

В свою очередь романы первой группы по своему материалу подразделяются на «горнозаводские» («Приваловские миллионы», «Горное гнездо», «Три конца») и «золотоприсковские» («Дикое счастье», «Золото»). К первой группе относится и роман о сельскохозяйственном Зауралье («Хлеб»).

Уральские романы в творчестве Мамина-Сибиряка занимают основное место. Именно в них поставлены вопросы, волновавшие не только Мамина-Сибиряка, но и всю передовую общественность того времени. Большинство из них, в отличие от более поздних, имеет свою фактическую основу. Действие их разворачивается не в какой-то неопределенной местности, а в географически точном, определенном пункте (городе, заводе, прииске и т. д.).

Установлено, что под именем Шатровских заводов в «Приваловских миллионах» выведены известные на Урале Кыштымские заводы, а Уезд, где разворачивается действие, — это город Екатеринбург; фактическую основу «Горного гнезда» составили события, развернувшиеся в после-реформенные годы на Нижне-Тагильских заводах, принадлежавших Демидовым; в «Трех концах» и в «Золоте» также изображены заводы, существовавшие в действительности, — Балчуговский и Висимо-Шайтанский; в «Хлебе» нашли отражение события, имевшие место в начале 90-х годов в Шадринском уезде. Главные и второстепенные его герои также по большей части имеют своих прототипов в реальной жизни (Лаптев — это Демидов, Май-Стабровский — это Поклевский-Козелл и др.).

Особенностью построения сюжета уральских романов является и то, что в них действие разворачивается обычно вокруг какого-либо события, имеющего большое общественное значение. В «Приваловских миллионах» борьба идет вокруг приваловского наследства, т. е. вокруг Шатровских заводов, к обладанию которыми стремятся Ляховский и Половодов; в «Горном гнезде» развитие действия концентрируется около уставной грамоты; в «Хлебе» в центре внимания голод в сельскохозяйственном Зауралье, и т. д.

Важной особенностью творчества Мамина-Сибиряка-романиста является стремление писателя к созданию цикла романов. Общая уральская тематика настолько сближает их друг с другом, что они представляют как бы отдельные главы большого произведения об Урале. Одни звенья этого произведения связываются между собой более тесно, другие несколько обособляются. Правда, законченного цикла романов у Мамина-Сибиряка нет, но попытки к созданию такого цикла он предпринимал неоднократно. «Приваловские миллионы» — первый из уральских романов Мамина-Сибиряка. Тема его первоначально была задумана очень широко. Автор предполагал сделать этот роман заключительным звеном большой трилогии, в которой он намеревался «в исторической последовательности очертить преемственность развития типов уральских заводчиков». ²⁶ Впоследствии это намерение осуществлено не было. История приваловского рода, которая, по первоначальному замыслу, должна была составить содержание двух первых романов, вошла в «Приваловские миллионы» в качестве небольших главок, представляющих собой экскурсии в историю рода Приваловых. Именно эти отступления исторического характера и помогают уяснить облик последнего из Приваловых, помогают читателю понять содержание того исторического долга, который гнетет его душу.

Подобное стремление к созданию цикла романов, какое мы наблюдаем на примере «Приваловских миллионов», в творчестве Мамина-Сибиряка

²⁶ Д. Н. Мамин-Сибиряк, Собрание сочинений, т. VIII, Гослитиздат, М., 1955, стр. 432. Все последующие ссылки на это издание (тт. I—VIII, 1953—1955) даются в тексте (том и страница).

не единично. В виде цикла была задумана не только приваловская тема, но и тема «Горного гнезда». Роман, известный нам под этим названием, по мысли автора, должен был служить лишь введением к другому роману. Однако «Отечественные записки», где было напечатано «Горное гнездо», в 1884 году были закрыты, а Мамин-Сибиряк не считал возможным печатать продолжение романа в другом издании. Этим объясняется странная, на первый взгляд, расстановка действующих лиц в романе «На улице», действие которого происходит в Петербурге. Рядом с героями, перешедшими из «Горного гнезда», здесь неожиданно появляются новые герои, герои улицы. Подобное построение привело к смешению двух тем, из которых ни та, ни другая не была окончательно решена.

Над «Приваловскими миллионами» писатель работал около десяти лет. Наконец, в 1883 году роман был напечатан в журнале «Дело». В нем автор затронул две важнейшие проблемы: во-первых, проблему развития вступающего в свои права капитализма с его неизбежными хищничеством, обманом, эксплуатацией и, во-вторых, вопрос о судьбах, путях и перспективах народничества. Первая линия нашла свое выражение в многочисленных образах узловских промышленников, предпринимателей, дельцов, вторая — в образе главного героя Сергея Привалова.

Знакомство читателя с Сергеем Приваловым происходит на первых же страницах. Приезд его в Узел дает необходимый толчок для развития действия. Следует отметить, что прием, посредством которого Мамин-Сибиряк вводит в действие Сергея Привалова, характерен для писателя вообще. Так, в «Приваловских миллионах» действие начинается с приезда Привалова в Узел; в «Горном гнезде» — с вести о предстоящем приезде Лаптева; в «Золоте» — с прихода Кишкина в Фатьянку; в «Хлебе» — с появления старика Колобова в окрестностях Суслона; в «Ранних всходах» — с приезда Маши Честюиной в Петербург.

Что же представляет собой Сергей Привалов, выдвинутый в романе на первый план? Потомок богатейших уральских заводчиков, он получил в Петербурге университетское образование, здесь же приобщился к народническим воззрениям, следуя которым он считает, что фаза капитализма не характерна для России, что в России капитализм не имеет под собой почвы, а следовательно, не имеет и перспектив будущего развития. Отрицая капиталистический путь развития России, Привалов тем самым отрицает и факт появления и развития пролетариата. Он сам объясняет Бахареву, «что он не любит заводского дела и считает его искусственно созданной отраслью промышленности» (II, 92). Привалов серьезно мечтает об претворении в жизнь своих народнических иллюзий. Он думает об организации хлебной торговли на рациональных началах, стремясь тем самым избавить мелкого производителя от капиталистической эксплуатации.

Как же относится Мамин-Сибиряк к своему герою? Если проследить за формированием образа Привалова и эволюцией его взглядов, то станет ясно, что автор не разделяет взглядов своего героя, подчеркивая их беспочвенность и неосновательность. «Торговать мукой... Му-кой!.. Привалов будет торговать мукой... Василий Бахарев купит у Сергея Привалова мешок муки...» (II, 94), — уже одна эта реплика Бахарева, к которому автор относится не без симпатии, настораживает читателя и вселяет сомнение в реальность приваловских планов и мечтаний. Окончательно же несостоятельность замыслов Привалова обнаруживается в конце романа, когда выясняется, что приваловская мельница ничем не отличается от других капиталистических предприятий, основанных на эксплуатации чужого труда. Правда, антинародническая направленность романа в редакции 1883 года была значительно сильнее, чем в 90-е годы, когда Мамин-Сибиряк выпустил роман отдельным изданием, изъяв при этом

из него ряд глав последней части, в которых даны намеки на процесс проникновения капитализма в деревню. На примере Дорони Мамин-Сибиряк показал зарождение и формирование в деревне кулачества. «Дороня был типом „нового мужика“. Сосредоточенная и расчетливая натура до крайности, он ждал только подходящего случая, чтобы „стать на настоящую точку“. Это была та сила, которая страшнее всяких других зол, какие сыпались на деревню извне. Свое, домашнее зло, как скрытая болезнь, в сто раз хуже наружных язв, которые у всех на виду. Городской человек во всяком случае наживается и рвет куши только при благоприятных обстоятельствах: нет сплоченной организации, нет системы. Даже такие дельцы, как Ляховский, при всей своей последовательности, ничего не стоили рядом с тысячами таких „становящихся на точку“ мужиков, каким являлся Дороня. Посторонний человек сорвал свое, взял куш и ушел, а свой человек всегда останется дома, завяжет всю деревню узлом и будет бесконечно сосать своего брата мужика».²⁷ Картина проникновения капиталистических элементов в деревню резко подчеркивает и капиталистический характер приваловского предприятия.

Другая тема, развернутая Маминим-Сибиряком в «Приваловских миллионах», — это тема капитализации Урала, которая сама по себе служит наглядным опровержением народнических иллюзий Привалова. Капитализм в России — не миф, а реальность; он везде — в промышленности, в торговле, в банковском деле, в сельском хозяйстве и даже в быту.

Стремясь более полно и глубоко отразить процесс капитализации Урала, Мамин-Сибиряк берет не какой-то отдельный завод или прииск, а охватывает в романе более широкий комплекс явлений и событий. Действие романа разворачивается в Узле, крупном административном и хозяйственном центре Урала. Это позволяет Мамину-Сибиряку сразу же ввести читателя в гущу событий, являющихся как бы концентрированным выражением уральской жизни вообще, познакомить его с самыми различными представителями капиталистического мира. Здесь и богатейшие промышленники Урала Ляховский и Бахарев, и делец новейшей формации Половодов, и деревенский кулак Дороня, и предприимчивый делец Пуцилло-Маляхинский. Такое разнообразие типов воспроизводимого Маминим-Сибиряком капиталистического мира характерно для писателя. Он видит неоднородность нарождающейся буржуазии, ее дифференциацию, что приводит к контрастам и противоречиям внутри самого класса буржуазии. Эти конфликты в основном возникают из-за дележа дивидендов между отдельными представителями буржуазии. Намереваясь поживиться за счет приваловского наследства, Половодов входит в соглашение с Оскаром Шпигелем, стремясь тем самым устранить с дороги своего соопекуна и конкурента Ляховского. В свою очередь возникает конфликт между Ляховским и Бахаревым; сначала основой для него становятся дела опеки, а позднее — отказ Ляховского помочь в трудную минуту Бахареву.

Именно в «Приваловских миллионах» Мамин-Сибиряк вплотную подошел к теме капитализма, ставшей одной из основных в его творчестве. В романе наиболее ярким и выразительным среди хозяев капиталистического мира является, конечно, образ Ляховского. В молодости он был сослан на Урал, где и остался после ссылки. При помощи Бахарева Ляховский завел свое дело и вскоре стал одним из крупнейших уральских промышленников. Дополнением к образу Ляховского в романе является Половодов, «делец новейшей формации», второй опекун приваловского

²⁷ Д. Н. Мамин-Сибиряк, Собрание сочинений, т. II, Свердловск, 1948, стр. 375.

наследства. Хищническая суть Половодова и его деятельности вскрывается в романе постепенно. Кульминационными моментами являются назначение Половодова на должность директора узловско-моховского банка и его участие в опекуновском совете, завершившееся вскоре окончательным ограблением Шатровских заводов и бегством Половодова за границу.

В своих уральских романах Мамин-Сибиряк показал проникновение капитализма не только в сферы промышленности, торговли, но и в семейные отношения, в искусство и т. д. Процесс разложения семейных устоев и морали можно наблюдать в «Приваловских миллионах» на примерах Виктора Бахарева и младшего поколения Ляховских.

Несколько особняком стоит в романе Василий Бахарев. Уральский старожил и крупный промышленник, он вызывает явные симпатии автора. Однако, наделяя Бахарева умом, честностью, деловитостью и многими другими положительными качествами, Мамин-Сибиряк в то же время не может не заметить те черты и качества Бахарева, которые роднят его с Ляховским и Половодовым. С одной стороны, Бахарев противопоставлен капиталистам типа Ляховского и Половодова, ибо он не грабит открыто, но, с другой стороны, он сближается с ними, так как его богатство создано тем же путем, что и богатство Ляховских и Половодовых, т. е. посредством эксплуатации трудящихся масс. Настойчивые поиски положительного идеала русской буржуазии и интеллигенции кончились неудачей. Ни Привалов, ни Бахарев, ни его сын Костя, выступающий с идеей преобразования действительности на основе технического прогресса, ни пропагандист теории внутреннего самоусовершенствования Лоскутов не являются теми людьми, которые способны найти выход из создавшегося положения, подсказать правильные и прямые пути к преобразованию действительности. Тема народа в «Приваловских миллионах» еще не получила полного развития. Народ в романе остается пока в тени, он не является еще действующим лицом, фигурируя главным образом в историческом отступлении, посвященном приобретению заводских земель у башкир.

Если проследить за построением сюжета «Приваловских миллионов», то выявятся две линии в нем. Первая (и основная) связана с борьбой за приваловское наследство. Эта сюжетная линия привлекает основное внимание автора, она позволяет ему ввести в роман богатейший материал, разоблачающий капиталистическое хищничество; наконец, она определяет место и роль отдельных персонажей в романе, вскрывает их моральный и общественный облик. Другая линия занимает подчиненное положение. Она связана с народническими увлечениями и планами Привалова. Эта линия в романе оттеснена на второй план и должного развития не получила.

Четкое и ясное выделение основной сюжетной линии позволило придать действию романа целеустремленность и напряжение. Организующую и связующую роль в развитии сюжета играет образ Хионии Алексеевны Заплатиной. Он позволяет автору очень быстро включить в действие значительный круг лиц и событий. Умело вводя в действие этот образ, Мамин-Сибиряк на первых же страницах романа знакомит читателя и с Бахаревым, и с Веревкиным, и с Ляховским. В «Горном гнезде» подобную же роль играет Раиса Павловна.

Первая часть романа, заканчивающаяся разговором Привалова с Бахаревым, в котором он излагает свои социальные планы, является экспозицией романа. В ней уже наметились основные линии борьбы за приваловское наследство, определились два лагеря в этой борьбе; наконец, выяснились взгляды самого Привалова; здесь же выявилась и вторая сюжетная линия романа, толчок для развития которой дан именно столкновением

Привалова с Бахаревым. Слияние первой и второй сюжетных линий в заключительных строках первой части и является завязкой романа.

Стремясь более рельефно показать читателям существо приваловского плана преобразования жизни, Мамин-Сибиряк ставит рядом с ним Константина Бахарева и Максима Лоскутова с их программами. Таким образом, вторая сюжетная линия отражает три программы, три проекта изменения существующей действительности.

Важной составной частью уральских романов Мамина-Сибиряка, в том числе и «Приваловских миллионов», являются многочисленные отступления или вставные очерки публицистического характера. Эти отступления, прерывая местами развитие сюжета, обращены непосредственно к читателю. В них писатель дает освещение тех или иных социальных моментов, требующих серьезного объяснения по ходу действия, в них же освещаются вопросы, связанные с историей Урала или отдельных его районов, где развивается действие романа. Так, в «Приваловских миллионах» есть целый ряд экскурсов в историю уральской промышленности, особенно в связи с историей рода Приваловых; в «Трех концах» — подобные же экскурсы, объясняющие историю возникновения «концов», и т. д. Обращаясь в этих вставных очерках непосредственно к читателю, Мамин-Сибиряк тем самым использует художественный прием, получивший широкое распространение в произведениях Салтыкова-Щедрина, Чернышевского, Г. Успенского. Здесь сказалась, конечно, и длительная практика Мамина-Сибиряка как журналиста. Вставные очерки характерны лишь для уральских романов 80-х годов; в романах 90-х годов они исчезают вместе с уральской тематикой.

«Приваловские миллионы» — роман монографический, в центре его стоит главный герой, с которым связано все развитие действия. Постепенно в творчестве Мамина-Сибиряка-романиста главный герой уходит на второй план, а на первое место выдвигается народ. Это особенно ярко сказалось в «Трех концах», а также в «Золоте». Своеобразным переходом к роману о народе является «Горное гнездо», создававшееся почти одновременно с «Приваловскими миллионами». В нем отразилась эпоха 60—70-х годов, классовая борьба, обострившаяся после реформы. Мамин-Сибиряк не только прозорливо рассмотрел и правильно уловил противоречия, терзавшие русское общество, не только определил расстановку борющихся сил, но и дал оценку совершающимся событиям с подлинно демократических позиций.

Как и «Приваловские миллионы», «Горное гнездо» построено на основе переплетения нескольких сюжетных линий. На первом плане находится, конечно, проблема непримиримых противоречий между капиталистами и народом. Она определяет остроту и нарастание действия, от нее же зависят конфликт и построение произведения. В частности, именно с этой проблемой связано введение в роман серии вставных очерков и отступлений исторического характера, с ней же связан и широкий историко-экономический фон, на котором более рельефно и ярко вырисовываются непримиримые противоречия двух антагонистических классов.

Народ в «Горном гнезде» представлен значительно шире, чем в «Приваловских миллионах», где он фигурирует главным образом в отступлениях исторического характера. В «Горном гнезде» он играет уже более активную роль, в романе раскрыты его огромные возможности. Это особенно сильно сказывается в эпизоде с прокатом рельс, свидетелем которого становится Лаптев. Мамин-Сибиряк заостряет внимание читателя на образах рабочих, раскрывает их лучшие человеческие черты.

Связывая пореформенную жизнь народа с дореформенной, Мамин-Сибиряк тем самым стремится к наиболее полному и глубокому объяс-

нению закономерностей и явлений, нашедших свое отражение на страницах романа; это же помогает ему полнее и глубже вскрыть грабительскую сущность реформы 1861 года и оценить ее с тех же позиций, с каких оценивалась она Чернышевским и Салтыковым-Щедриным.

Основная проблема романа — непримиримость интересов народа и капитала — находит свое яркое выражение в подчеркнутой контрастности Лаптева, с одной стороны, и рабочих горных заводов — с другой. Мамин-Сибиряк стремится как можно ярче отразить полную несовместимость интересов своего героя с интересами народа. При характеристике Лаптева романист сознательно заостряет ряд черт, которые делают его типичным представителем своего класса. В образах представителей капиталистического мира автор прежде всего выдвигает на первый план их хищничество, неустойчивое стремление к наживе, безразличие в выборе путей и средств для достижения цели.

Судьбы народа в романе рассматриваются в неразрывной связи с судьбами других слоев капиталистического общества. Мамин-Сибиряк прослеживает отношение к народу либеральной интеллигенции, давая сатирически заостренные образы генерала Блинова и земского деятеля Тетюева. Показывая стремление Блинова к мирному решению острых социальных конфликтов, его мягкотелость и беспринципность, автор вскрывает антинародную сущность либерализма.

В «Горном гнезде» народ становится уже заметным двигателем в развитии сюжета произведения. Однако наиболее широкое изображение народа и народной жизни мы находим лишь в романе «Три конца», занимающем особое место в творчестве писателя.

Роман «Три конца» по своим жанровым особенностям стоит несколько в стороне от других романов Мамин-Сибиряка. Писатель прекрасно понимает, что законы жанра неразрывно связаны с жизнью. Сама жизнь характеризуется непрерывным изменением человеческих характеров и общественных отношений. Соответственно с этим Мамин-Сибиряк и пытается найти подходящую форму для воплощения новых явлений действительности, попавших в его поле зрения. «Есть такие вопросы, лица, события, — пишет он, — которые, по-моему, должны быть написаны в старохудожественной форме, а есть другой ряд явлений и вопросов, которым должна быть придана беллетристико-публицистическая форма» (VIII, 634—635).

Если в «Приваловских миллионах» главным героем являлся Сергей Привалов, то в «Горном гнезде» их скорее всего два — Лаптев, олицетворяющий кучку уральских капиталистов, и противостоящий ему народ. В «Трех концах» основным действующим лицом является не отдельный герой, а народ в целом, и в этом одна из основных особенностей романа. Таким образом, в своем творчестве Мамин-Сибиряк идет по пути от романа об одном герое к роману о народе. Высшим достижением на этом пути являются, конечно, «Три конца».

Роману «Три конца» Мамин-Сибиряк дал подзаголовок «Уральская летопись», подчеркнув тем самым его жанровое отличие от других его романов. Обращаясь в нем к событиям недавнего прошлого — 60—70-х годов, Мамин-Сибиряк ставит вопросы, актуальные для эпохи 80-х годов. И, конечно, главным среди них является вопрос о результатах и последствиях реформы 1861 года: что дала реформа трудящемуся народу и что она принесла капиталистам?

Следует отметить несомненное сходство «Трех концов» с романом Эртеля «Гарденины», который был напечатан годом раньше в той же «Русской мысли». Общие черты, сближающие эти романы, определяются прежде всего тем, что оба писателя одновременно обратились к изображению одного и того же периода русской истории, один — на материале

Урала, другой — на материале юга России. Именно в этом и нужно искать источник черт, сближающих эти произведения друг с другом.

Сходство романов Эртеля и Мамина-Сибиряка сказалось прежде всего в общей теме, в их сюжете, построении и образах. В том и другом романе на сцену выступают три поколения, каждое из которых включает в себе особенности, свойственные определенной социальной группе. Если взять для примера старшее поколение Гардениных и Устюжаниновых, то это прежде всего люди эпохи отживающего крепостничества, облик и взгляды которых несут на себе все особенности, свойственные крепостникам дореформенной эпохи. То же самое можно сказать и относительно характерных фигур управителей в романах Эртеля и Мамина-Сибиряка. На смену им приходит новое поколение, появляются новые хозяева и сопутствующие им новые управители, являющиеся характерным порождением эпохи бурного развития капитализма.

По широте охвата действительности «Три конца» занимают первое место в творчестве писателя. В романе затрагиваются самые разнообразные стороны послереформенной жизни (старообрядчество, разбойничество и т. д.). Центральным и организующим моментом в нем является, конечно, уход всех жителей туляцкого конца в башкирские земли. В первой его части идет лишь подготовка к действию, которое развернется во второй части. Роман захватывает огромный период времени. Действие его начинается в 1861 году и продолжается свыше 20 лет, но эти хронологические рамки значительно расширяются за счет введения целого ряда вставных глав, посвященных историческим экскурсам. Мамин-Сибиряк не излагает последовательно историю предшествующих поколений или историю Мурмосских заводов, а приводит лишь отдельные моменты или эпизоды, которые в той или иной степени помогают раскрыть образы или охарактеризовать совершающиеся в романе события. Так, для более полной характеристики Луки Назарыча и для более полного раскрытия подневольного положения крестьянской массы Мамин-Сибиряк подробно излагает случай с «французами», т. е. крепостными инженерами, некогда обучавшимися во Франции, а теперь беспощадно эксплуатируемыми на самых тяжелых работах в рудниках. Впервые рассказ о «французах» появляется в «Горном гнезде», потом в «Трех концах» и, наконец, превращается в самостоятельную повесть под заглавием «Братья Гордеевы». Таким образом, некоторые эпизоды романа у Мамина-Сибиряка иногда подвергались дальнейшей обработке и выливались в самостоятельное произведение, и наоборот, сцены и эпизоды, составляющие ранее рассказ или очерк, позднее переносились писателем в роман в качестве вставных очерков или непосредственно включались в его сюжет.

Как и многие из уральских произведений Мамина-Сибиряка, роман «Три конца» построен на основе действительного случая, который писателю пришлось наблюдать на Урале. В роли главного героя здесь выступают рабочие заводов и рудников, населяющие туляцкий, хохлацкий и кержацкий концы. Вместе с тем в «Трех концах» выведен целый ряд образов, которые, не являясь главными, играют в то же время важную роль в построении сюжета. Так, Лука Назарыч, Груздев, Нюрочка и другие связывают действие воедино, выполняя организующую роль в развитии сюжета романа. На его страницах живут и действуют люди трех поколений — старшего (Устюжаниновы и Лука Назарыч), среднего (наследники Устюжаниновых и Голиковский) и младшего (Вася Груздев и Нюрочка). Устюжаниновы и Лука Назарыч — типичные представители крепостной России; наследники Устюжаниновых и Голиковский характеризуют послереформенный период в развитии России; наконец, Вася Груздев и Нюрочка представляют интересы разночинной интеллигенции 70—80-х годов.

Подобное многообразие типов и образов позволяет автору дать широкую картину жизни заводов, прибегая к многочисленным косвенным характеристикам. Примечателен в этом отношении прием характеристики господ при помощи образов их ближайших помощников — управляющих. Мамин-Сибиряк использует этот прием не только в «Трех концах», но и в других своих произведениях. Хищничество Ляховского в «Приваловских миллионах» более выпукло и резко подчеркивается образом его управителя Пуцилло-Маляхинского; этой же цели служит и управитель в «Горном гнезде», ярко оттеняющий паразитические черты Лаптева; наконец, в «Трех концах» Лука Назарыч и Голиковский — два представителя разных эпох — дополняют и полнее раскрывают образы своих господ, их отношение к народу.

В своих уральских романах Мамин-Сибиряк создал яркий и правдивый образ рабочего. «Кто хочет познать историю существования отношений на Урале двух классов — горнозаводского рабочего населения и хищников Урала, посессионеров и иных, — тот найдет в сочинениях Мамина-Сибиряка яркую иллюстрацию к сухим страницам истории», — писала «Правда» в 1912 году.²⁸ И действительно, в рассказах, очерках, романах, в художественном и публицистическом творчестве Мамина-Сибиряка рабочий Урала не сходит со сцены, лишь в одних произведениях ему уделяется больше внимания, в других он остается несколько в тени. Рабочий класс выступает на первый план в тех романах, где дается наиболее широкий охват народной жизни. И особенно это заметно в «Золоте» и «Трех концах».

Всесторонне охарактеризовав положение рабочих, Мамин-Сибиряк вместе с тем не показал должным образом борьбу рабочих с хозяевами за переустройство жизни, за лучшие условия труда, уже имевшей место в то время. Правда, в «Горном гнезде» он не без сочувствия говорит о рабочих, которые не боятся барина, но это не создает еще общей картины протеста уральских горнорабочих. В «Трех концах» писатель идет дальше: здесь он повествует о забастовке, являющейся уже выражением организованной борьбы. Однако Мамин-Сибиряк не воспринимал рабочий класс как главную силу в разворачивающейся борьбе за перестройку жизни. В «Горном гнезде», в «Трех концах» и в «Золоте» он дал картины бедственного и бесправного положения горнорабочих, но не разглядел будущих судеб формирующегося на его глазах рабочего класса.

Наибольшей силы критика капиталистических порядков достигает в романе «Хлеб», последнем из уральских романов Мамина-Сибиряка. Он был опубликован в 1895 году. Творческая история его сложна, ибо отдельные наброски и заготовки к нему были сделаны еще в 1884 году и с тех пор начался процесс длительной и сложной подготовительной работы, которая завершилась лишь в 1891 году, когда Мамин-Сибиряк приступил к окончательному оформлению произведения.

Роман «Три конца», воспроизводя общую картину уральской пореформенной жизни, дает яркое представление о результатах крестьянской реформы на Урале; на первый план здесь выступают представители народной массы. В «Хлебе» же центральное место занимают хлебные торговцы, винные заводчики, банковские воротилы. Уделяя основное внимание капиталистической верхушке общества, Мамин-Сибиряк в то же время обращает внимание читателя на бедственное положение народа, на его полное обнищание, которое является непосредственным результатом деятельности этой верхушки. Голод, разразившийся в начале 90-х годов в Зауралье, явился неминуемым следствием деятельности Май-Стабровского и группы буржуазных дельцов и предпринимателей, объединив-

²⁸ Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе, стр. 166.

пихся вокруг него. Немногочисленные, но выразительные сцены народной жизни превосходно иллюстрируют идею романа, еще раз подтверждая антинародный характер капитализма.

Роман захватывает 70-е, 80-е и начало 90-х годов, т. е. в нем нашел отражение тот период развития России, когда начался процесс монополизации капитализма, слияния промышленного, торгового и банковского капиталов.

Тема вырождения буржуазной семьи, прозвучавшая в романе «Хлеб», получила дальнейшее развитие в творчестве Горького. В «Деле Артамоновых» разрабатывается комплекс проблем и вопросов, уже поставленных Маминым-Сибиряком в его уральских романах («Приваловские миллионы», «Горное гнездо», «Дикое счастье», «Три конца»). Однако сходство романов Мамина-Сибиряка и Горького не ограничивается постановкой общих вопросов. Оно идет, как отмечают исследователи, значительно дальше. Романы близки по своему построению, ситуации их первых глав во многом совпадают — приезд Артамонова на новое место в «Деле Артамоновых» и появление старика Колобова в «Хлебе» и т. д.; в образах сыновей Колобова и Артамонова также можно проследить некоторые общие черты.

Разложение семьи в романе «Хлеб» дано на широком социально-бытовом фоне и теснейшим образом связано с разорением деревни, повальным ограблением крестьянства в эпоху развивающегося капитализма.

По своей художественной форме «Хлеб» — один из наиболее совершенных романов Мамина-Сибиряка. Обращает на себя внимание искусство, с которым писатель владеет диалогом, живой народной речью. При помощи ее он вводит читателя в гущу событий, создает яркие и красочные образы сильных и волевых людей, запоминающихся читателю в силу своей яркости и оригинальности. Среди них особенно выделяется образ Галактиона Колобова, сильного, энергичного и талантливого русского человека, вся жизнь которого стала самым непосредственным отражением противоречий буржуазного общества. Постепенно, по мере погружения в капиталистические спекуляции, увлечения погоней за небывало высокими торговыми и банковскими прибылями, Галактион Колобов теряет человеческий облик, а вместе с тем разрушается и его семья, изменяется его отношение к народу.

Еще в 80-е годы одновременно с уральской линией в творчестве Мамина-Сибиряка-романиста складывается и с начала 90-х годов успешно развивается другая линия, отличающаяся от первой почти полным отсутствием уральского колорита и концентрированием внимания писателя на вопросах о роли и путях развития русской интеллигенции. По своему художественному уровню и по глубине социального содержания эти романы о жизни русской интеллигенции стоят значительно выше уральских произведений писателя. Среди них выделяется лишь автобиографический роман «Черты из жизни Пепко», появившийся в 1894 году в журнале «Русское богатство». Он ценен тем, что в нем писатель высказывает свои душевные мысли об искусстве, дает свои суждения о художественном творчестве, о писательском труде, о литературе, вкладывая их в уста своего двойника — начинающего писателя Василия Попова, главного героя романа. На страницах романа нашли свое отражение основные положения реалистической эстетики самого Мамина-Сибиряка. Уделив им основное место, Мамин-Сибиряк в то же время почти совершенно не затронул целый ряд важнейших вопросов, связанных с идейно-политической жизнью молодежи 70-х годов. Главное внимание писателя сосредоточено на различных сторонах творческой работы начинающего писателя, а учебные занятия в Академии художеств, участие в общественно-политической жизни того времени — все это выпало из его поля

зрения, поэтому и общая картина жизни и работы разночинной молодежи 70-х годов получилась несколько обедненной.

Проблема положительного героя ставится писателем во многих романах, посвященных интеллигенции. Наделенные лучшими человеческими качествами, положительные герои его произведений («Без названия», «Весенние грозы», «Именинник» и др.) или предпринимают утопические попытки перестройки жизни («Без названия»), или приходят к сознанию того, что вся их деятельность бесперспективна и недостаточна («Весенние грозы», «Именинник», «Ранние всходы»).

Таким образом, разрабатывая в 90-х годах проблемы, связанные с судьбами русской интеллигенции, Мамин-Сибиряк ясно сознавал бесперспективность того пути, по которому пошли многие ее представители. Хотя в романах 90-х годов писатель и затрагивает существенные вопросы развития страны, но общая их социальная острота уже во много раз меньше, чем уральских романов 80-х годов. Острота конфликта в романах об интеллигенции значительно снизилась, а вместе с этим снизился и их художественный уровень.

Поэтому не случайно, что романы из жизни интеллигенции не вызвали сочувственного отклика со стороны передовой русской критики. Но Мамин-Сибиряк дорог для читателя не столько этими последними романами, сколько произведениями, написанными на близком и родном ему материале Урала. Именно своими уральскими романами вошел он в историю русского романа 80-х годов и занял в ней одно из первых мест. С этими романами в русскую литературу пришли новые темы и образы, ранее в ней почти незаметные. Его произведения впервые дали почувствовать русскому читателю весь размах капиталистического развития страны и перспективы этого развития.

3

К плеяде романистов, духовно сформировавшихся в условиях народнического движения, но вошедших в историю русского романа главным образом произведениями 80—90-х годов, принадлежит и А. И. Эртель.

А. И. Эртель впервые выступил в литературе, опубликовав рассказ «Переселенцы» (1878) и «Письмо из Уманского уезда» (1879) — публицистический очерк о крестьянском кредите.²⁹ Уже в этих произведениях он сделал попытку проникнуть в самую сущность современных экономических процессов. Писатель показал разрушение старых основ жизни, развитие капиталистических отношений в деревне, расслоение крестьянства и «самый жалкий вид экономического бедствия — батрачество».³⁰

Опубликованные в народнических журналах, выдержанные в духе народнической литературы по тону, настроению, манере изложения, ранние произведения Эртеля в то же время отличались от нее. Эртелю самому многое было неясно, над многим он напряженно думал, но в возможность предотвращения капитализации деревни, например, он совершенно не верил.

Наряду со стремлением разобраться в характере огромных перемен в судьбах крестьянства, вызванных пореформенным развитием страны, у Эртеля возникает другая тема: «вопрос осознания честным интеллигентом несостоятельности жизнеустройства, возникшего в результате реформ». Эти две неразрывно связанные друг с другом темы пройдут через все его творчество, то сливаясь, то существуя параллельно, оттеняя и дополняя одна другую. Для всего творчества Эртеля характерно напряженное, мучительное размышление о своем времени, о внутренних законо-

²⁹ «Русское обозрение», 1878, № 3—4; «Слово», 1879, № 2.

³⁰ «Слово», 1879, № 2, стр. 23—24.

мерностях исторического процесса, о том, как изменить (и возможно ли изменить вообще) сложившееся после реформы положение.

Чрезвычайно характерно, что через все творчество Эртеля проходит своеобразная «мечта о романе», стремление к созданию монументального, эпического произведения. Это связано с ощущением огромной значимости данного жанра, с глубоким осознанием того, что в романе, способном дать цельную картину мира, наиболее емкое изображение эпохи и человека, возможно поставить и разрешить коренные вопросы общественной жизни. «Форма романа, — писал Эртель, — несомненно благодарней, чем форма очерка, рассказа. Я всегда буду осуждать писателя, который по силе таланта мог бы написать роман, но пишет очерки и рассказы, в которых бесознательно дробит крупные типы».³¹ Еще в период работы над «Записками степняка» (1882) Эртель стремился к созданию крупного («приблизительно в 23 листа») социально-политического романа из русской жизни 70-х годов. Он несколько раз принимался за него. В «памятной книжке» под заголовком «В романе» он набрасывал план, детали, записывал имена будущих героев, наметил, наконец, даже проект, канву произведения, с разделением по главам и обозначением всех действующих лиц.³²

19 апреля 1881 года Эртель сообщал А. Н. Пыпину: «Я решительно принимаюсь за роман, я теперь не хочу писать дюжинной вещи... Канва задумана давно. Это — провинция. Замысел вообще таков, чтобы представить романом галерею типов, имеющих отношение к политической жизни России».³³ Однако до создания подобного произведения было еще очень далеко. 13 июня 1881 года Эртель пишет «Отрывок из дневника», который, по его словам, нужен ему «как регулятор помыслов», «как средство... разобраться в веренице типов и фотографий, осаждающих мозг»: «Долго и упорно колебался я, начинать ли мне роман, и решил, что необходимо нужно начать. Чего робеть? Я не вижу таланта из молодых, который выполнил бы эту задачу лучше меня. Гаршин? Но он плохо знает народную жизнь, и вообще, кажется, общественный, *политический* роман не дело его таланта. Успенский? — Он никогда не напишет романа... Но роман мой до сих пор втайне надо мной тусклый и туманный. Вот уже слишком год, как я упрямо отстранял образы, долженствующие занять в нем место. И благодаря этому образы эти завлакивались какой-то мглой. Теперь пришла, наконец, пора дать этим слабым силуэтам обрисоваться ясно и резко. Нужно допустить их в мою душу... Первое слово — роман непременно должен быть *политический*. Он *должен* иметь значение. И для этого в нем должны изображаться судьбы нашей интеллигенции. Главный герой — *Евдоким Николаич Разманин*. И главная в нем задача».³⁴ Далее следовали характеристика «фигур и типов», набросок биографии главного героя, затем подробный «проспект» романа, состоящий из 27 глав, а также список материалов, которые, по-видимому, в какой-то мере предполагалось использовать: «„Современная глушь“ В. Назарьева (март. 1880 г., *Вестник Европы*)», „Довольно!“ И. С. Тургенева, „Новь“ его же, „Ни пава, ни ворона“ Осиповича, „Овца без стада“ Г. И. Успенского, „О социализме“, статьи Градовского (*Русская Речь*, 1879), „Дневник писателя“ Достоевского».³⁵

Но проект, столь детально и тщательно разработанный, наполненный «фигурами и типами», оживленный метками зарисовками наблюдатель-

³¹ Цит. по: В. Буш. Очерки литературного народничества 70—80-х годов. М., 1931, стр. 26.

³² См.: Н. Л. Бродский. Из литературных проектов А. И. Эртеля. По неизвестным материалам. «Русская мысль», 1911, № 9, стр. 50—51.

³³ В. Буш. Из переписки А. И. Эртеля с А. Н. Пыпиным. Саратов, 1929, стр. 147.

³⁴ Н. Л. Бродский. Из литературных проектов А. И. Эртеля, стр. 51—52.

³⁵ Там же, стр. 53.

ного художника, так и остался проектом. Причин для этого было много, как чисто внешних (болезнь, ломка семейных отношений, арест и заключение в Петропавловской крепости, а затем ссылка и т. д.), так и глубоко внутренних. Творческий процесс Эртеля вообще отличала слишком скрупулезная «обдуманность», «сознательность» творчества, доходящая иногда до чрезмерной рассудочности. Ему безусловно повредило то, что он сам «передержал» свой роман.

Кроме того, именно в это время происходит окончательный крах народнических идей и настроений в мировоззрении Эртеля. Эти годы, от замысла романа о Рахманине до создания «Гардениных», были периодом душевной борьбы и, пользуясь определением Герцена, «вырабатывания».

Существо этого процесса в духовной жизни Эртеля заключалось в том, что чисто теоретические, философские и религиозные вопросы, которые раньше мало интересовали его, начали приобретать в его глазах особое значение. Этому во многом способствовали интерес к Л. Н. Толстому и знакомство с ним, сближение и дружба с В. Г. Чертковым, а также со «старым гегельянцем» П. А. Бакуниным, критиком-народником П. Ф. Николаевым, известным философом-позитивистом В. В. Лесевичем и др. Жизнь в ссылке в Твери, общение с этими людьми, хотя ни с одним из них у Эртеля не было полного «теоретического согласия», помогло писателю утвердить свое «мировоззрение на гораздо более широких основаниях, чем прежде, и найти смысл в этой кажущейся сумятице жизни», хотя и теперь Эртель отмечал: «... во многом это мое мировоззрение кажется мне смутным и во многом я еще не разобрался».³⁶

Тем не менее, возвратившись после ссылки на родину, в Воронежскую губернию, Эртель, так долго вынашивавший свой замысел, теперь считает возможным приступить к его осуществлению и в очень короткий срок (лето 1888 года) создает двухтомный роман «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги», опубликованный в 1889 году в журнале «Русская мысль». Роман был связан с печатавшейся в начале 1888 года в «Русских ведомостях» серией очерков под общим названием «Последние барские люди», в которых Эртель хотел показать, как «приверженные разночинцы», усилиями которых сохранялся «вотчинный дух» в старых усадьбах, теперь превратились в «чудаков» и особого рода «лишних людей».³⁷ Цель Эртеля попрежнему заключалась в создании общественного романа. Замысел романа — изображение того «смутного, сложного и хлопотливого роста новообразований, возникновения новых мыслей, понятий и отношений, которое происходило в то время (в 70-х годах) в деревне». «Следуя за работой этих пореформенных течений, — писал автор, — мне пришлось и придется представить длинный ряд бытовых картин из крестьянской жизни, из жизни двора, купечества и, отчасти, духовенства и дворянства. Все вместе связано так называемым „героем“ из разночинцев и судьбою помещичьей семьи Гардениных».³⁸ Работая над романом, Эртель с радостью сообщал друзьям, что может писать все, что жизнь и люди становятся для него «как-то прозрачнее», что он «живее воображает и представляет себе типы и логическое развитие характеров».³⁹ Разумеется, сыграло здесь свою роль и значительное накопление чисто профессионального литературного опыта — к этому времени Эртель уже опубликовал повести «Волхонская барышня» (1883), «Минеральные воды» (1886), «Две пары» (1887).

Эртелю удалось достичь в «Гардениных» значительной широты в обрисовке действительности. Он взял на себя большую ответственность —

³⁶ Письма А. И. Эртеля. М., 1909, стр. 35.

³⁷ «Русские ведомости», 1888, № 128, 11 мая.

³⁸ Н. Л. Бродский. Из литературных проектов А. И. Эртеля, стр. 61.

³⁹ Там же.

изобразить сложный и очень противоречивый период русской истории, для которого классическая формула Л. Толстого «все... перевернулось и только укладывается» была, по словам В. И. Ленина, самой «меткой характеристикой».⁴⁰ Это было время 70-х—начала 80-х годов, когда народничество, достигнув своего наивысшего подъема и исчерпав себя, стало клониться к упадку, а правительство переходило к политике контрреформ.

В романе показаны Петербург и провинция — столь любимая Эртелем Воронежская губерния, «степь», выведено большое количество людей самых разнообразных характеров, положения, образа мыслей. Это дало возможность А. Фадееву сказать, что Эртелю удалось изобразить «всю пореформенную Россию в разрезе».⁴¹ «Мне хотелось, — писал Эртель о сущности «Гардениных», — изобразить в романе тот период общественного сознания, когда перерождаются понятия, видоизменяются верования, когда новые формы общественности могущественно двигают рост критического отношения к жизни, когда пускает ростки иное мировоззрение, почти противоположное первоначальному».⁴²

На первых страницах романа, где речь идет о начале 70-х годов, отношения между помещиками Гардениными и их «людьми» столь же патриархальны, как и при крепостном праве. Та же «старина-матушка», фактически та же барщина, та же власть «приверженных разночинцев», верных барских слуг — управителя и конюшего. В. И. Ленин писал, что в этот период «усиленного роста капитализма снизу и насаждения его сверху» «следы крепостного права, прямые переживания его насквозь проникали собой всю хозяйственную (особенно деревенскую) и всю политическую жизнь страны».⁴³ Но в самых различных слоях общества все больше нарастал стихийный протест. Тяготится привычной жизнью, страдает, но не находит выхода наследница Гардениных — Элиз; она зачитывается Достоевским, пытается спасти падшую женщину, не зная, что делать, чтобы «всех спасти и за всех умереть». Нарушает древние традиции, отказывается от почетной должности коновала сын конюшего Ефрем; он уезжает в Петербург в Военно-медицинскую академию, ночи напролет спорит в студенческих кружках о кризисе, банкротстве государственности, долге народа, капитализме, пауперизме. Нарушается привычный, установившийся уклад жизни, совершается то, что дворецкий Климон характеризует словами: «Ну, времечко наступило!». Каждый по-своему пытается найти смысл жизни. Сын управителя Николай Рахманый ищет его в книжках («возмечтал нечто совсем неподходящее о могуществе типографской краски»). Начинают восставать против власти семьи молодые крестьяне. Носителями нового в среде народа являются, по мнению Эртеля, правдоискатели, мужики-сектанты. «Весь замысел романа в том и состоит, — писал Эртель, — чтобы показать подводное течение новых мыслей и новых понятий, воспрянувших и забродивших в нашей глуши после великой реформы (разумею освобождение крестьян), мыслей и понятий хороших и дурных. Замысел романа — как эти новые, и хорошие и дурные, мысли возрастали и брали соки из старой дореформенной, униженной и развращенной крепостничеством почвы, и из почвы, и под ярмом рабства до великой степени сохранившей чистоту и целостность».⁴⁴

⁴⁰ В. И. Ленин, Сочинения, т. 17, стр. 29.

⁴¹ А. А. Фадеев. Субъективные заметки. В кн.: А. А. Фадеев. За тридцать лет. Изд. «Советский писатель», М., 1957, стр. 857.

⁴² Письма А. И. Эртеля, стр. 172.

⁴³ В. И. Ленин, Сочинения, т. 16, стр. 300.

⁴⁴ Письма А. И. Эртеля, стр. 128.

Эртель шаг за шагом прослеживает «в отношениях и судьбах людей процесс ухода старых времен». В конце романа уже нет прежних гардеинских оплотов, своего рода трех китов, на которых держалась усадьба. Превращается в «чудака», гордящегося своим сыном, которого раньше стыдился, прозный управитель Мартин Лукьяныч. Кончает самоубийством конюший Капитон, всю жизнь отдавший верному служению господам и в конце концов отвергнутый ими. Ищет в монастыре спасения от сомнений в «правильности жизни» экономка Фелицата Никаноровна. Это же происходит и в крестьянской среде — распадается семья крепкого хозяйственного мужика Веденея. Новый управляющий Гардениных Перверзев организует хозяйство на капиталистических основах. Изменяется и патриархальная жизнь деревни: кабацкий флаг развеивается над каменной избой кулака-миродея Максима Шашлова, прибыльное «ремесло» содержательницы публичного дома возносит над односельчанами солдатку Василису. Обнищавшая деревня пытается найти выход в переселении — «хочет идти на новые места».

Ценность историзма «Гардениных», как и написанного позднее романа «Смена», заключалась в том, что, правильно оценивая ход исторического развития, Эртель считал капитализм, при всех теневых сторонах его, прогрессивным явлением. Движение вперед совершается, но содержание его Эртель видел не в социальной борьбе, борьбе классов, а в идейной борьбе между хорошими и дурными людьми вообще. Носителями же прогресса для Эртеля являются главным образом люди двух типов — сектанты из народа и интеллигенты, поставившие своей задачей «деятельность на благо общества».⁴⁵

«Вот эти-то „типы“ развития, — писал автор, — мне хотелось выразить с возможною полнотою в двух фигурах романа: в столяре Иване Федотыче и Николае Рахманном. Мне хотелось показать, что во взаимодействии этих типов развития — залог наибольшей прочности, наибольшего успеха всяких преуспеваний правды (или сказать по-газетному — прогресса). Вот „красная нить романа“».⁴⁶ Но Эртель сам чувствовал, что эта «красная нить» представляет собой «едва мигающий свет огня изнутри», а роман включает в себя огромное количество материала о судьбе классов в эту переломную эпоху, о судьбах людей различных поколений. Роман был буквально перенасыщен, перегружен материалами и наблюдениями по истории, этнографии, коннозаводству и т. д., которые чрезвычайно интересны даже сами по себе. Но «умение писать — это умение сокращать». Все это нужно было творчески переработать, лишнее устранить, а у Эртеля «не налегла рука совершить такое кровопролитие».⁴⁷

В результате не получилось романа, стройного по планировке, четкого по композиции; главное в нем не отделено от второстепенного. Одна из интереснейших линий романа, линия Элиз Гардениной и Ефрема — народников, посвятивших себя революционной работе, не получила своего развития; недостаточно прояснены и образы сектантов, искателей социальной правды, — Ивана Федотыча и Арефия. Правда, тут сыграла свою роль и «печальная тень цензуры», которая повлияла на многое, сделав роман невразумительным. Но существовали, видимо, и внутренние причины, кроющиеся в самом авторе, в его творческой индивидуальности. Композиция произведения вообще была наиболее уязвимым местом Эртеля-художника. Роману «Гарденины» в целом свойствен этот же недостаток.

⁴⁵ Позднее Эртель сформулировал это так: «... все спасение, как на Западе, так и у нас, в источниках живой воды, сверху, с вершины здания, и в материале непочатой целостности чувств снизу, со стороны народа» (там же, стр. 301).

⁴⁶ Там же, стр. 173.

⁴⁷ Там же.

Тип интеллигента, воплощенный в образе Николая Рахманного, включал в себя много автобиографических черт. Его жизненный путь в основном конструирует сюжет, через него или его глазами показана большая часть событий в романе. Это был «не-герой», вернее — «герой безгрешного времени», в котором отразились черты интеллигенции, не связанной с революционным народничеством, «культурнической» и одновременно демократической по убеждениям. Ленин говорил о типе такого общественного деятеля: «Такие культурники есть во всех слоях русского общества, и везде они... ограничиваются маленьким кругом профессиональных интересов, улучшением данных отраслей народного хозяйства или государственного и местного управления, везде они боязливо сторонятся „политики“, не различая... „политиков“ различных направлений и называя политикой все и вся, относящееся до... формы правления. Слой культурников всегда являлся... широким основанием нашего либерализма».⁴⁸

От Ефрема, как уже отмечалось в литературе, Рахманный воспринял идею демократизма, но без революционности, от Ивана Федотовича — любовь к людям без мистики и сектантства, от Ефремова — просветительство, прибавив к этому свое собственное убеждение в необходимости повседневной практической общественной деятельности. «Надо долбить! Жизнь все-таки вертится», — в этих словах Николая — убеждение самого Эртеля, верящего в добрые начала человеческой природы вообще и в то, что в народе вырастает еще неопределенное, но явно «здоровое, крепкое зерно».

В романе изображены различные слои общества, большое количество действующих лиц, созданы яркие, запоминающиеся образы. Несмотря на рационалистичность, на склонность слишком много рассуждать о романе вообще и отдельных его деталях, Эртелю-художнику присущ своеобразный лиризм, особенно когда ему приходится высказывать задушевные мысли о судьбе народа, об интимных переживаниях и размышлениях человека, о близкой ему среднейрусской природе. Но эклектичным было не только мировоззрение Эртеля, не только положенный в основу его романов взгляд на окружающую его русскую действительность. Эклектичной была и сама художественная манера Эртеля. В романе «Гарденины», задуманном как роман политический, как бы соединились характерные черты многих разновидностей этого жанра — романа исторического и социального, философского и семейно-бытового и в особенности романа-хроники. А для того чтобы быть романом политическим, «Гардениным», несмотря на остроту социальной проблематики, не хватало... политики. Не хватало ясной идейной устремленности, организующей роман, четкой концепции русского исторического процесса, современной общественной жизни. Эртель сам признавался: «... не ищите в „Гардениных“ воплощение „идеалов“. Этого там нет. Я просто старался описать наличную действительность с ее идейными течениями, с тем, хотя и смутным, но несомненно существующим стремлением к правде, которое оживотворяет нашу деревенскую нищету, забитость, невежество. Идеал мой не в Николае и не в других персонажах романа».⁴⁹

В следующем 1890 году было написано своеобразное продолжение «Гардениных» — роман «Смена» (опубликован в «Русской мысли» в 1891 году),⁵⁰ в котором изображалась русская жизнь 80-х годов. Но если

⁴⁸ В. И. Ленин, Сочинения, т. 7, стр. 30.

⁴⁹ Архив А. Эртеля в Гос. Библиотеке СССР им. В. И. Ленина, папка № 2.

⁵⁰ Первоначально Эртель замыслил небольшую повесть «Ночи безумные», материал которой впоследствии вошел в «Смену». В этой повести он хотел показать «как родилась, как разрослась даже до неистовства, и увяла любовь. — Тема старая как мир» (Письма А. И. Эртеля, стр. 176). Эртель, однако, надеялся придать этой теме интерес и даже «некоторое общественное значение».

в «Гардениных» речь шла об одной «смене» — смене одного общественного строя другим, феодального уклада жизни капиталистическим, то во втором романе Эртеля речь идет о дальнейшем процессе развития русского общества — о смене культур. На место старой, дворянской культуры приходит новая, более демократическая, буржуазная: «...под „сменой“ разумеется та культурно-общественная метаморфоза, силой которой сходят со сцены интеллигентные люди барских привычек, барского воспитания с их нервами, традициями, чувствами, отчасти и идеями, уступая свое место иным, далеко не столь утонченным, но гораздо более приспособленным к борьбе — в хорошем значении слова — людям».⁵¹

События «Смены» происходят в тех же местах, что и в «Гардениных», герои — представители тех же социальных кругов (можно предположить даже некоторое своеобразное «перенесение» образов или отдельных — внешних и внутренних — черт: Елизавета Мансурова — это вернувшаяся из ссылки Элиз Гарденина, Андрей Мансуров — выросший Раф, с его умным, красивым лицом и явными признаками неврастении, Алферов во многом близок Николаю Рахманному). Композиция «Смены» более стройна, материал четче организован, свободно сменяющие друг друга картины жизни заменены более определенным и напряженным сюжетом.

Тем не менее и в «Смене» концепция Эртеля, несмотря на всю остроту постановки вопроса, достаточно неопределенна. Недаром сразу же после выхода романа вопросы, затронутые в нем, начали оживленно обсуждаться с самых различных сторон. Н. К. Михайловскому, например, было неясно, «в чем именно состоит смена в романе г. Эртеля, что именно и чем сменяется, в которую сторону смена направляется, к добру или к худу ведет».⁵²

Рассказывая о замысле «Смены», Эртель писал: «В Андрее Мансурове будет изображен отнюдь не какой-либо „положительный“ тип... В его лице мне хочется „объективировать“ модную ныне импотенцию в перьях философского пессимизма; это — человек с некоторым „поэтическим гвоздем“, с изрядно развитым вкусом ко всему честному, изящному, тонкому, умному, но... и т. д. Мне ужасно хочется возможно ярче написать этот портрет — эту жалкую апофеозу вымирающего культурного слоя, этот итог многолетней нервической работы и привилегированного существования. Он будет занимать центральное место... а из его сближений, связей и столкновений с старыми и новыми людьми должен обнаружиться перед читателем процесс „смены“. А рядом с этим процессом „смены“ в культурной среде — в народе будет происходить свое, отчасти нелепое и фантастическое, отчасти живое и весьма новое, но пока без всякого отношения... и к новому, и к старому культурному типу. Только в конце романа образуется некая связь между „новыми“ и деревней».⁵³

Один из героев романа, интеллигент-разночинец, так формулирует эту идею: «Дела всем много, и все дело в интересах народа. Но это не оттого, что тот народник, тот социалист, а ты, Афанасий Лукич, по Толстому, но оттого, что сами-то мы тот же народ. То есть ежели нельзя прожить без душевного дела, так для нашего брата оно только и есть, что вокруг народа».⁵⁴ В этом смысле и предстает «смена» старой интеллигенции, оторванной от народа, новой интеллигенцией, идущей навстречу народу.

⁵¹ См. письмо А. И. Эртеля В. А. Гольцеву от 6 декабря 1890 года: сб. «Памяти Виктора Александровича Гольцева», М., 1910, стр. 230.

⁵² Н. К. Михайловский, Полное собрание сочинений, т. VI, СПб., 1909, стр. 971.

⁵³ Сб. «Памяти Виктора Александровича Гольцева», стр. 231—232.

⁵⁴ А. И. Эртель. Волхонская барышня. Смена. Карьера Струкова. М.—Л., 1959, стр. 330.

Эртелю-романисту безусловно свойственно одно из главных достижений русского реалистического романа — умение уловить существо связи между характерами и событиями, определить и связать нравственно-психологические черты характеров с общественно-экономическими условиями и, наоборот, экономические отношения между людьми раскрыть на основе психологического анализа характеров. Процесс распада дворянской культуры в романе «очеловечен», раскрыт через образ Андрея Мансурова, такого обаятельного, но внутренне опустошенного человека, самим складом своего характера обреченного на бессмысленную гибель вместе со своим классом. Но и представители второго типа культуры — разночинской, ставшей фактически буржуазно-просветительской, превращаются в романе в «лишних людей» новой формации — земских статистиков. Органической связи между культурой и народом, которую хотел увидеть и показать писатель, в «Смене» не получилось.

Вслед за созданием «Смены» у Эртеля возникает новый замысел, новая «заветнейшая мечта», которая идет, впрочем, в русле проходящего через все его творчество стремления «воссоздать различные умственные течения в среде нашей интеллигенции». Он собирается написать роман о «„молодом движении“, начиная с 19 февраля и кончая казнью после 1 марта».⁵⁵ Эртель понимает, что создать подобный роман возможно исключительно «не в условиях русской цензуры»,⁵⁶ хочет на два-три года уехать за границу, чтобы дополнить имеющиеся у него многочисленные материалы и наблюдения знакомством с некоторыми русскими изгнанниками, с целью «объяснить себе, во что превратились известные течения русской политической и философской мысли, подвергнутые закупорке в банке со спиртом, т. е. в условиях отчуждения от родной действительности».⁵⁷ Но и этому замыслу не суждено было осуществиться.

Эртель всю жизнь пытался ставить и разрешать в своем творчестве те же вопросы, порожденные сменой двух укладов русской жизни, которые стояли перед Тургеневым, Глебом Успенским, Л. Толстым и были разрешены ими во многих случаях более успешно. Своеобразный художественный эклектизм Эртеля как бы сконцентрировал, соединил в его творчестве отдельные черты этих писателей, их темы и мотивы, их идейные искания и даже художественные манеры.

С Тургеневым Эртеля объединяли чуткость к основным общественным вопросам русской жизни, к важнейшим «веяниям времени», попытки уловить и запечатлеть в художественных образах едва уловимые, только зарождающиеся общественные настроения, стремление к созданию политического романа.

С Глебом Успенским Эртеля роднит своеобразный очеркизм творчества, стремление исследование народной жизни сделать предметом художественного творчества. Для Эртеля, как и для Успенского, искусство не существовало, если оно не было «сущей правдой», обладающей научной достоверностью. Их связывало также страстное отношение к человеку, отзывчивость к человеческой нужде, стремление нарушить спокойствие читателя рассказами о социальном зле, о бесчеловечности существующего строя. О народной нужде, по мнению Эртеля, так же как и Успенского, надо было писать, даже если художник-исследователь не пришел еще к вполне определенным выводам, если впечатление еще не оформилось окончательно в художественных образах. Отсюда публицистичность их творчества, соединение в пределах одного жанра элементов публицистики и исследования, эпических образов и лирики.

⁵⁵ Письма А. И. Эртеля, стр. 249.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Н. Л. Бродский и др. Из литературных проектов А. И. Эртеля, стр. 63.

С Л. Толстым автор «Гардениных» роднило осознание «невозможности продолжения жизни на прежних основах и необходимости установления каких-то новых форм жизни».⁵⁸ Жизнь господствующих классов с ее неправдой, злом, низменными интересами, лживой моралью представлялась равно нестерпимой им и их героям. Подобно Толстому, Эртель противопоставлял извечную красоту природы безобразию общественного устройства. Подобно Левину, герои Эртеля чувствуют, что их интересы чужды, непонятны, а иногда и прямо противоположны интересам крестьянства, которому они хотят прийти на помощь. Как и Толстой (разумеется, не всегда и не совсем в его духе), Эртель присматривался к правдоискателям из народа. Он обратил внимание и на «факт роста в крестьянской среде сектантства и рационализма»,⁵⁹ но, справедливо считая его формой политического протеста народа против угнетения, писатель не смог до конца разобраться в нем и осознать революционность зреющих в народе настроений. Появляющийся в «Смене» иной тип искателя социальной правды — бунтарь Листарка — только начало новых поисков Эртеля, которым, в силу его трагически сложившейся писательской судьбы, не суждено было иметь продолжения. Следуя за Толстым, Эртель стремился изображать внутренний мир, «диалектику души» своих героев во всей ее сложности и противоречивости. Так он раскрывает, например, внутренний мир Элиз Гардениной с ее большими духовными запросами, непрерывным горением, жертвенностью и невозможностью самостоятельно, без чьей-либо помощи подняться над окружающей ее суетой, противопоставить ей что-либо, кроме истерического отрицания, неловкой благотворительности и фантастических грез. Подобно Толстому, Эртель показывает это состояние во всей совокупности внешних и внутренних обстоятельств, от самых главных до самых ничтожных.

Следуя за Толстым, Эртель стремился к художественному синтезу всех вопросов, волновавших современное ему общество, стремился к созданию многопланового эпического романа, на построении которого безусловно сказался опыт автора «Войны и мира», и в особенности к созданию романа общественно-политического, отдельные черты которого наметились в «Воскресении».

Остался нереализованным последний замысел Эртеля (получивший затем столь блестящее воплощение в романах Горького) — создать большой и значительный по своему историко-социальному звучанию роман о промышленнике эпохи первоначального накопления, вышедшем из народа, великодушном организаторе, незаурядном человеке, сочетающем в себе самые резкие крайности — безудержный разврат и религиозные порывы, жестокую эксплуатацию народа со свидетельствующей об определенной широте души крупной благотворительностью, любовь к своим детям со зверским истязанием их и т. д.⁶⁰ Дело не только в том, что последние годы жизни Эртель вынужден был служить из-за заработка, что, «раздираемый на части разными „делами“, он... не нашел досуга воплотить в „типах и фигурах“ накопившиеся материалы своих наблюдений над русской жизнью».⁶¹ Трагизм положения Эртеля, обусловивший его уход из литературы, заключается в том, что он не имел идеала, не смог определить ведущих тенденций развития русского общества на рубеже XIX—XX веков, что у него не было той главной идеи, которая смогла бы оплодотворить многочисленные материалы и наблюдения писателя, организовать их и

⁵⁸ Л. Толстой, Полное собрание сочинений (юбилейное издание), т. 28, Гослитиздат, М., 1957, стр. 285.

⁵⁹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 4, стр. 223.

⁶⁰ См.: «Современный мир», 1908, № 5, стр. 32. Подробно об этом: Н. Л. Бродский. Из литературных проектов А. И. Эртеля, стр. 63—64.

⁶¹ Н. Л. Бродский. Из литературных проектов А. И. Эртеля, стр. 64.

превратить в «имеющий значение» общественно-политический роман, в то художественное произведение большого масштаба, о котором он мечтал всю жизнь. «Время наше, — писал Эртель, — представляется мне мучительно трудным и загадочным; те или иные решения задач малоудовлетворительными».⁶² «В сущности остается два пути: революция и жить в сфере нравственного, личного самоусовершенствования. Для меня, например, такая дилемма неразрешима: к революции в смысле насилия я чувствую органическое отвращение, второй путь мало меня интересует... Приходится искать еще третьего пути, и пока я его еще не вижу, не нашел. Не могу также уйти и в искусство, что для некоторых тоже выход. Я его люблю лишь относительно, как средство, а не как цель».⁶³

В этих условиях Эртель сам признавал для себя невозможность продолжения литературной деятельности: «Поймите же, мой дорогой, — писал он П. Ф. Николаеву, — всю невозможность писать с таким мусором в голове и с таким настроением, как мое теперешнее. И к чему? К чему писать? Вот от какого вопроса я никак не могу избавиться».⁶⁴

4

В плеяде романистов конца века видное место принадлежит К. М. Станюковичу. Он вошел в историю литературы как автор знаменитых «Морских рассказов», блестящий успех которых заслонил от последующих поколений значение произведений, написанных им в других жанрах.

Однако для своего времени романы Станюковича были заметным и примечательным литературным явлением. По сравнению с романами, вышедшими из-под пера других писателей-демократов 70—80-х годов (Н. Ф. Бажина, И. В. Федорова, Н. Д. Хвоцинской), они отличаются большей жизненной конкретностью, богатством отраженных в них реальных наблюдений и фактов. Схематизм и отвлеченный дидактизм некоторых романов о «новых людях», за которые их авторов упрекали Н. Щедрин и Глеб Успенский, были в основном чужды Станюковичу, который стоял близко к освободительному движению эпохи, но в то же время не разделял многих иллюзий, свойственных народническим революционерам.

В своих романах верность демократическому направлению, злободневность и публицистическую заостренность Станюкович умел сочетать с интересом к углубленной психологической обрисовке героев, с широкими реалистическими картинами русского города и деревни пореформенной эпохи. Эти идейно-художественные особенности определяют типологию романов Станюковича, в которых проявилась специфика публицистически-психологического романа демократического лагеря литературы 70—80-х годов.

Одной из центральных тем романов Станюковича был вопрос о судьбах разночинно-демократической интеллигенции, ее исканиях и путях общественно-полезной деятельности в условиях пореформенной России. Другой стержневой темой в романах писателя являлось разоблачение коренных пороков антагонистического классового общества, обличение его государственного аппарата, законов, религии и морали.

Герой первого романа Станюковича, «Без исхода» («Дело», 1873), — разночинец Глеб Черемисов. Это образ благородного, честного, недюжинного, но негероического человека, павшего в неравной борьбе с торжествующей мерзостью жизни. Испытав неудачи в открытой борьбе за общественное переустройство жизни, Черемисов решил испытать иные,

⁶² Письма А. И. Эртеля, стр. 290.

⁶³ Там же, стр. 334.

⁶⁴ Там же, стр. 348.

«скрытые» ее формы. Будучи домашним учителем заводчика Стрекалова, Глеб занимался с рабочими своего хозяина, обучал их грамоте, разъяснял их права, организовал медицинскую помощь. Однако «новая тактика» Черемисова была разгадана Стрекаловым. Состоялось решительное объяснение, и Черемисов в сопровождении жандарма покинул город.

Еще ранее, во время работы на заводе, Глеб испытывал порой сознание шаткости, непрочности избранного пути и «с каждым днем... более и более убеждался, что самое его дело — какое-то эфемерное, непрочное, в зависимости от каприза богатого барина».⁶⁵

Но Черемисов не сложил оружия. Он решил ехать в деревню, где «люди теперь нужны», где, как он надеялся, «травли» будет меньше. Но и там его постигла та же участь. В конце романа мы застаем когда-то сильного и самоуверенного Глеба в нищенском одеянии, голодного и одинокого. Подводя итоги своей жизни, он безжалостен к ней: «Ты мечтал воевать с людьми, а осужден на битву за кусок хлеба, да и тут ты плохой, брат, воин!..». «И вся его деятельность с начала до конца показалась ему такой ничтожной, такой микроскопической, что ему становилось совестно за те минуты, в которые он, бывало, прежде считал себя чем-то вроде бойца за правду» (II, 321).

Однако, признав свое поражение, Черемисов не отказался от самой идеи борьбы за лучшую жизнь, за большую человеческую правду. Перед смертью он радостно слушает о надеждах и намерениях своей невесты Ольги и выражает уверенность, что та не отступит от избранного ею тернистого, трудного, но благородного пути.

В том, что хорошие качества Черемисова — его ум, знания, честность, благородные устремления — не получили развития, Станюкович видит «знамение времени». Жизнь безысходна для людей типа Черемисова, в ней торжествуют взяточники, мошенники и карьеристы. В этом отношении история Черемисова — живой упрек писателя обществу того времени. Люди 30—40-х годов (инспектор гимназии, отставной учитель истории) рассказывали юному Глебу о тяжелых в прошлом условиях борьбы за высокие человеческие идеалы и считали, что теперь, когда «расчищена дорога», жить и бороться будет легче. Хотя в романе нет точных хронологических дат, определяющих действие, читателю ясно, что речь идет об эпохе 60-х годов, времени пореформенном. На это косвенно намекают отдельные места романа: действие его начинается «утром 186* года»; предводитель дворянства Колосов снискал расположение петербургского начальства, предупредив возникшее между крестьянами «недоразумение» «вскоре после освобождения», и т. п. Следовательно, годы учения Черемисова совпали с эпохой общественного подъема в стране, когда многого ждали от готовящихся реформ. Именно в эти 50-е годы Глеб слушал исполненные радостных надежд на будущее речи инспектора гимназии, пророчества учителя истории, сам принимал активное участие в собраниях студенческих кружков, готовил себя к бескорыстному служению «всему честному, хорошему». Но, как показывается в романе, пореформенная Россия бесконечно далека от идеала. 60-е, как и 40-е годы, говоря словами инспектора Реброва, «время тяжелое, мрачное», и теперь, как и ранее, «много нужно... воли, чтоб не свихнуться, не пасть». Да и воли-то одной оказывается недостаточно.

Реакция второй половины 60-х годов, капитализация страны способствовали выработке у многих людей из мещанской среды эгоистического сознания, вели к отказу от вольнолюбивых устремлений. В романах Станюковича, начиная с первого, детально прослежен процесс перерождения

⁶⁵ Станюкович, Полное собрание сочинений, т. II, Изд. А. Ф. Маркса, СПб., 1906, стр. 191. Все последующие ссылки на это издание (тт. I—XII, 1906—1907) даются в тексте (том и страница).

в прошлом благородной молодежи в преуспевающих дельцов буржуазного типа. Мотив ренегатства, эволюции либерализма — один из центральных у писателя.

В критической направленности, проявляющейся не только в образах Стрекалова, Колосова и их окружения, но и в обличении преуспевающей беспринципности, буржуазного эгоизма, заключается сильная сторона романа. В этом плане «Без исхода» следует оценивать как глубоко реалистическое произведение прогрессивного писателя.

Что касается положительных персонажей романа — тех, кому отданы авторские симпатии (образы Черемисова, Крутовского и др.), то их следует рассматривать в двух аспектах. Один из них опять-таки связан с личительным характером произведения. Наделенные глубоко привлекательными чертами, эти герои голодают и гибнут. Плохо то общество, где преуспевают не люди типа Черемисова, а Стрекаловы, Колосовы и иже с ними — вот вывод, к которому автор подводит читателя.

Другой аспект в оценке положительных образов связан с горькими раздумьями писателя о судьбе борцов за лучшую жизнь, о путях развития России. Название романа следует отнести не только к судьбе положительных персонажей, не нашедших действенных путей борьбы, но и к авторским размышлениям о том, что капиталистический путь, на который вступала страна, не был исходом для народа, для лучших людей России.

О народе говорят, думают, оценивают его положение многие персонажи романа. «Рабочий после реформ не одумался, разорен, рук много и дешево; теперь только не зевай и пользуйся временем, дело можно делать!» — говорит словами щедринского Дерунова капиталист Стрекалов (II, 62). В другом месте произведения содержится такая авторская характеристика положения трудящихся масс в новых исторических условиях: «...и крестьяне, и рабочие, на самых законных основаниях, находились в положении не лучше, чем при крепостном состоянии» (II, 79). С негодованием отвергаются в романе мнение господствующих классов об исконной якобы лени и пьянстве русского народа, который «только и может работать из-под палки», а также доводы либералов, что «народу вовсе не скверно» (II, 100), так как запросы у него иные, чем у интеллигентных людей.

Показав тяжелое положение трудящихся, которые живут «хуже стрекаловских собак», автор выдвигает мысль о необходимости борьбы за такое общество, в котором «не будет богатых и бедных» и «труд человеческий не станет питать одних избранных» (II, 25).

Станюкович трезво смотрел на жизнь и видел, что в буржуазной действительности победителями выходят не благородные герои-борцы, а ловкие предприниматели, беспринципные люди. Вот почему, несмотря на горячее авторское сочувствие к положительным персонажам, судьба их складывается трагически. С особой рельефностью это проявляется в романе «Два брата» («Дело», 1879). В центре повествования находится история жизни Николая и Василия Вязниковых. Первый из них, произносивший в свое время горячие речи в духе освободительных идей 60-х годов, позже становится ренегатом, типичным представителем «новых веяний», и преуспевает в жизни. Младший брат, Василий, оставаясь верным высоким идеалам и борясь за их торжество, гибнет на своем посту борца за народную правду. Ему, подобно Некрасовскому Грише Добросклонову, судьба готовила «путь славный, имя громкое народного заступника, чакотку и Сибирь».

Одной из характерных особенностей романов Станюковича является то, что личные, семейные конфликты происходят в них на почве конфликтов общественных. Этим характеризуется, например, роман «В мут-

ной воде» (1879), обличительная направленность которого явилась причиной его издания под псевдонимом.⁶⁶ Здесь описываются события русско-турецкой войны 1877—1878 годов и выводится целая галерея дельцов-предпринимателей буржуазно-монархического типа. В то время как русские солдаты героически сражались за свободу славян и, «сами голодные, делились последним с болгарами», их обкрадывали чиновники и офицеры, думавшие только о наживе. В романе действует орда «патриотов», произносящих пылкие речи об освободительной миссии России, отваге «бедных солдат», а в действительности «жаждущих только случая ограбить этого самого бедного солдата». Автор вскрывает фальшь и лживость лицемерной морали господствующих классов, высмеивает показное «недовольство» либералов настоящим положением дел. На самом же деле они тайком мечтают о том, чтобы война, приносящая многим из них барыши, затянулась подольше. Многие страницы произведения, вскрывающие пути преуспеяния типичных представителей буржуазного мира, носят памфлетный характер.

Станюкович подчеркивает антагонизм, царящий в обществе, а также постепенное пробуждение народного самосознания. В письме к брату в деревню солдат пишет: «... тоже и у нас свои мироеды есть, только они здесь прозываются не так, как у вас... И тоже нашему брату, солдату-христианину, прижимка отовсюду большая, а надежда малая... господа нашего брата любят, как кошка собаку».⁶⁷

В 70—90-е годы писатель создает цикл романов, посвященных разоблачению коренных пороков современного ему общества. Социальная направленность и злободневность данного цикла проявляются уже в самих названиях входящих сюда произведений: «Наши нравы» (1879), «Омут» (1881), «Не столь отдаленные места», (1886), «Первые шаги» (1891), «Откровенные» (1893), «История одной жизни» (1895), «Жрецы» (1897), «Равнодушные» (1898).

Идейно-художественной особенностью этих романов является смелое и последовательное разоблачение беспринципности и карьеризма высших административных сфер Петербурга, их равнодушия к общественным вопросам, развенчание морали и религии «хозяев жизни», критика экономических и политических основ буржуазно-дворянского общества.

Одним из лучших произведений цикла являются «Первые шаги». Это роман об утраченных иллюзиях. Молодой провинциал Стрепетов приезжает в Петербург в поисках места, полный наивной веры, что образованные, энергичные люди нужны стране и что он заработает кусок хлеба для себя и матери, не идя ни на какие компромиссы со своей совестью и убеждениями. Но буржуазная действительность глубоко разочаровывает его. В поисках службы Стрепетов сталкивается с протекционизмом, приспособленчеством, беспринципностью, ренегатством прогрессивных в прошлом литераторов. Он узнает о сотнях таких же, как он, молодых людей, которые тщетно ищут работы, так как не образование и личные достоинства определяют положение в сословно-классовом обществе.

Ценой унижения и позора Стрепетов получает, наконец, долгожданное место, потеряв, однако, веру в прежние идеалы, омраченный горьким скептицизмом. Вымученной улыбкой встречает он наивные слова матери провинциалки, не знающей путей преуспеяния сына и по-прежнему думающей, что «честные и порядочные люди везде нужны».

Постоянно жившая в писателе вера в неизбежность изменения существующего порядка отражена в эпилоге романа, где говорится, что впе-

⁶⁶ К. Т е л е ф о н о в. В мутной воде. Оригинальный роман из последних событий. СПб., 1879.

⁶⁷ К. М. Станюкович. В мутной воде. Гослитиздат, М., 1961, стр. 153.

реди у Стрепетова целая жизнь и в душе его не угасла «бодрая надежда, что все же он не извернется до конца» (VI, 565).

По настоянию редактора журнала «Вестник Европы» М. М. Стасюлевича, где печатался роман, автор вынужден был смягчить особенно резкие обличительные места, во многом изменить характеристику второстепенных персонажей. Но и в такой редакции образы Варницкой, Неустроева, Поручнева, Чиркова и других воспроизводят облик бюрократического и сановного Петербурга, в столкновении с которым рвутся иллюзии героя произведения.

Сатирическому изображению российской администрации посвящен также роман Станюковича «Откровенные», напечатанный в 1893—1894 годах на страницах газеты «Русская жизнь».

Факт публикации этого произведения в газете подчеркивал фельетонно-злободневный характер изображенных в романе событий, типичность созданных писателем образов. Это признавали как критики, откликнувшиеся на роман сразу же после выхода его в свет отдельным изданием в августе 1895 года, так и официальные круги, о чем подробнее будет сказано ниже.

В центре произведения находится история трех государственных деятелей, последовательно сменяющих друг друга на министерском посту. Приход каждого из них радостно встречался подхалимствующей перед властью прессой, которая примерно в одних и тех же тонах характеризовала нового министра, надеясь, что он не повторит ошибок предшественника. Показ тщетности подобных надежд, обличение карьеризма сановников, раскрытие закулисной механики смены министров составляют сюжет романа.

Раскрывая внутренний мир высшего чиновничества, правила, которыми здесь руководствуются, автор показывает лживость и лицемерие официальной программы столичной администрации, прикрывающей пышными фразами «о бескорыстной службе отечеству» свои откровенно стяжательские, карьеристские цели. В этом мире нет ничего святого, нет убеждений, совести, подлинного альтруизма. Все три министра готовы отстаивать любую точку зрения на один и тот же вопрос, в зависимости от взглядов на него в данный момент «более высоких сфер». И так происходит всюду, во всех звеньях государственного аппарата. Если же администратор не сумеет вовремя переменить флага, не уловит «новых веяний» и назовет «красным» то, что сегодня уже считается «белым», его падение неизбежно. Так происходит с мелким чиновником Бугаевым, «пострадавшим» за свои «патриотические убеждения» — за взяточничество и лихоимство; вынужден уйти в отставку и сам министр, слишком ретиво взявшийся за дело и пренебрегший поддержкой аристократии.

«Несмотря на некоторые длинноты и повторения, — писала о новом произведении Станюковича современная ему критика, — роман читается с интересом, благодаря главным образом тому, что в нем раскрывается многое, неведомое большинству публики, прикрытое внешним лоском и порядочностью, огражденное от взоров общества стенами административных учреждений и канцелярской тайной, ревниво охраняемое всеми „друзьями прессы“».⁶⁸

Аналогичная оценка романа «Откровенные» была также дана цензурой, предпринявшей попытку исключить его, как и ряд других произведений Станюковича, из первого собрания сочинений писателя, осуществленного в 1896—1898 годах московским книгоиздателем А. А. Карцевым.

На основании представления цензора Соколова начальник Московского цензурного комитета Назаревский отмечал, что «Станюкович рисует

⁶⁸ «Русская мысль», 1895, № 8, стр. 374.

высшие административные сферы Петербурга, куда пробираются на значительные посты различного рода „откровенные“ карьеристы, — люди не только безнравственные, но и прямые мошенники, для коих благо отечества лишь ширма». ⁶⁹ «Это ни что иное, — писалось о романе, — как изложенная в довольно художественной форме сплетня на высший слой петербургской бюрократии, с ясными намеками на известные лица». ⁷⁰

Уловки писателя, который перенес в прошлое описанные в романе события, не смогли обмануть советника по делам печати, который с полным основанием увидел в «Откровенных» хорошо знакомые ему картины российской действительности. «Хотя автор постоянно повторяет, — отмечалось в отзыве на роман, — что все им рассказываемое в его повести происходило давно, в отдаленные времена, но по некоторым лицам, которые тут фигурируют, ясно, что все это, напротив, — относится ко временам ближайшим, если отчасти и не к нашему». ⁷¹

Направленность творчества Станюковича, названная цензором «тенденцией предосудительного характера», послужила причиной конфиденциального запрещения «в публичных библиотеках и общественных читальных отпечатанного ныне „Собрания сочинений К. М. Станюковича. Изд. Карцева, Москва, 1897 года“». ⁷² Этот запрет был позже распространен и на тома, вышедшие в 1898 году. ⁷³

Социальная заостренность романов Станюковича усиливалась наличием во многих из них образов, противостоящих миру «сытых и довольных». В некоторых из романов выведены революционеры: образ Мирзоева в романе «Два брата», созданный под несомненным влиянием «Что делать?»; образ Василия Вязникова в том же романе, в котором народо-вольцы признавали правдивое, хотя и схематическое изображение типа пропагандиста-революционера 70-х годов; ⁷⁴ образы Черемисова и его друзей в романе «Без исхода» и некоторые другие. Однако, в отличие от ряда произведений демократической литературы 70—80-х годов, образы «народных заступников» не являются центральными в творчестве Станюковича и, за некоторыми исключениями, не вырастают в образы активных революционных борцов. Наделенные горячим авторским сочувствием, они обычно предстают жертвами существующего строя, неудачниками в жизни и лишь напоминают читателю о существовании иного, идеального нравственного и духовного мира.

В этой связи интересен роман «Омут», где в лице Павла Ивановича Бежецкого намечены черты «одного из тех могижан — идеалистов шестидесятых годов, которые, дожив до седых волос, сохранили свои верования и надежды и, несмотря на житейские невзгоды, не оплевали то, чему раньше поклонялись, не отделись общему течению» (V, 158). В этом же произведении упоминаются «неисправимый фанатик» Никодимов, который «с надеждой на род человеческий» умер в ссылке (V, 43), и безымянная сельская акушерка, «что весной арестовали» (V, 150). Аналогичные образы встречаются и в других романах Станюковича.

Много внимания писатель уделял проблеме преемственности освободительной борьбы и решал ее весьма своеобразно. Говоря о деятелях освободительного движения 60-х годов, Станюкович в ряде случаев отмечал не только их враждебность буржуазно-помещичьему миру, но и отсут-

⁶⁹ ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 21, д. 41, л. 11 («Об издании собрания сочинений К. М. Станюковича. III отд. Канцелярии Главного управления по делам печати. Начато 4 марта 1897 г.; окончено 21 ноября 1897 г.»).

⁷⁰ Там же, л. 29.

⁷¹ Там же, л. 31.

⁷² Там же, л. 37.

⁷³ ЦГИАЛ, ф. 777, д. 12, л. 59.

⁷⁴ См.: О. С. Любатович. Воспоминания народо-вольцы. «Былое», 1906, № 6, стр. 128.

ствии у них необходимого контакта с революционной молодежью последующих лет. Объяснение этому обстоятельству следует искать в объективных условиях развития революционно-освободительного движения в России 70-х годов, которые были хорошо знакомы романисту. Он сам был участником освободительного движения эпохи, хорошо знал состав его деятелей, со многими из них, начиная с героев «Народной воли», находился в дружеских связях. Писатель, в частности, не мог не видеть отхода от активной деятельности таких видных в прошлом представителей освободительного движения, как Елисеев, Плещеев и др. С другой стороны, в сознании романиста были свежи воспоминания о расправе с Чернышевским, Михайловым, Обручевым и другими жертвами правительственной реакции.

Несомненно и то, что методы борьбы, получившие развитие в 70-е годы, не всегда одобрялись деятелями 60-х годов, которые, даже благословляя молодежь на подвиг самоотверженного служения народу, не были уверены в успехе движения. Умудренные опытом прошлой борьбы, они опасались за судьбы передовой молодежи, подхватившей знамя своих отцов и понесших его по неведомым путям.

Все сказанное и объясняет характеристику одного из персонажей «Омута» — Бежецкого: последний, несмотря на свою приверженность прежним «верованиям и стремлениям», был в числе тех «могикан — идеалистов шестидесятых годов», которые «тянули ляжку из-за куска хлеба, угрюмые, обойденные жизнью, роковым образом очутившиеся между двух стульев — чужие своим сверстникам и слишком усталые и бессильные, чтобы пристать к следующему поколению» (V, 158).

Положительные персонажи в романах писателя, как и у большинства его современников, очерчены, по сравнению с героями, принадлежащими к господствующим классам, менее полно, зачастую схематично. Причиной этого раскрыл сам автор, отмечавший в одной из своих статей трудность создания положительного образа в условиях реакции.

Борцы с общественной неправдой, правдоискатели, по мнению Станюковича, в жизни намного интереснее своего изображения в литературе, где они являются обычно «выразителями мирозерцания самих авторов», а не полноправными художественными образами «новых людей». Отмечая, что в большинстве романов «эти лица обыкновенно бывают бледны, неясны, взгляды их отрывочны и больше намекают, чем высказываются», Станюкович считал, что «робкие и нерешительные штрихи, которыми обыкновенно авторы рисуют подобных людей, конечно, нельзя ставить в вину писателям: во-первых, подробное знакомство с таким типом несколько затруднительно; во-вторых, и самый тип еще не имеет вполне законченных форм»,⁷⁵ хотя и существует в жизни.

Образы «новых людей» в литературе той эпохи, в том числе и у Станюковича, неизбежно были бледнее своих реальных прототипов.

В центре повествования Станюковича находятся обычно один или два персонажа, с которыми судьбы остальных связаны сложным сплетением сюжетных нитей. Поступки героев определяются их взглядами, идеями, мировосприятием; характеры обусловлены эпохой и общественной средой, что свидетельствует об ориентации романиста на творчество писателей гоголевской натуральной школы. Характерным для Станюковича является также стремление к многосторонней характеристике образов, показ сосуществования в человеке различных, порой противоречивых мыслей и чувств. Так, например, Стрекалов (в романе «Без исхода») выведен не только умным и властным хищником, но и нежным, заботливым отцом, примерным супругом. У Черемисова, при несомненной к нему авторской

⁷⁵ «Дело», 1884, № 5, «Журнальные заметки», стр. 78.

симпатии, не затушевываются вспыльчивость, недоброе чувство к оскорбившему его Крутовскому. В последнем же в свою очередь также подчеркиваются разноречивые черты: озлобленность и смирение, симпатия и ненависть к Черемисову и т. д.

Такой способ характеристики персонажа еще с пушкинских времен считался закономерным в реалистическом искусстве; позже его, как известно, отстаивал Л. Толстой как лучшее средство отражения сложной психики человека. Однако у писателей, не обладающих большим художественным талантом, метод психологической многоплановости зачастую приводит к нечеткости, расплывчатости образа. В известной степени это проявилось и у Станюковича.

Художественная практика Станюковича связана с творчеством писателей-демократов 70—80-х годов, в частности с их публицистическим романом. Характерные для этого жанра компоненты (образы учителя, просвещающего юношество, эмансипированной женщины — участницы освободительной борьбы; борьба нового со старым, и т. п.) встречаются в некоторых романах Станюковича, хотя эти компоненты в целом критиковались им же самим как обязательная схема.

Подобно Шеллеру-Михайлову, Оммулевскому, Слепцову, Мордовцеву, Куцевскому, Станюкович уделяет большое внимание биографии персонажей, раскрывает социальные условия формирования их личности и характеров. При этом автор зачастую пользуется приемом воспоминаний героя о своем детстве или вводит рассказ о нем какого-либо его знакомого, что приводит к включению в сложную ткань повествования своеобразных вставных новелл.

Станюкович — несомненный мастер острого сюжета, динамическому развитию которого, однако, зачастую мешало введение в повествование многих второстепенных персонажей, характеризующихся с излишними подробностями и отступлениями.

Художественные погрешности, встречающиеся в романах Станюковича, объясняются в значительной степени спешной работой, вызванной постоянной нуждой в деньгах, которую испытывал писатель, обремененный большой семьей. Сравнивая условия творчества обеспеченных авторов дворянского круга с необходимостью спешной работы «на заказ» писателей, для которых литературный труд являлся единственным источником существования, Станюкович с горечью писал: «Счастливая судьба выпала на долю Тургенева. Он мог писать, не заботясь о насущном куске хлеба, имел время отделывать свои вещи с тем художественным мастерством, которое придавало всем его произведениям такой цельный и законченный вид» (VII, 471).

О возможностях Станюковича-романиста свидетельствует начатый в период относительной материальной обеспеченности автора роман «Первые шаги», о котором современники говорили: «Это настоящая филигранная работа, это живопись высшей школы, точное художественное понимание того, что творится».⁷⁶

Романы Станюковича характеризуют его как последователя демократического просветительства 60-х годов, как писателя, который вслед за Салтыковым-Щедриным отстаивал лучшие традиции этой эпохи. Критикуя с точки зрения ее идеалов основы социального строя в период интенсивного проникновения новых капиталистических отношений во все сферы жизни, Станюкович воспитывал в читателях стремление к борьбе за лучшую жизнь. Его романы, как и все творчество писателя в целом, составили существенное звено в истории критического реализма второй половины XIX века.

⁷⁶ «Новости дня», 1891, № 2800.

Н. Г. Гарин-Михайловский не писал романов в собственном смысле слова. Однако цикл его больших повестей — «Детство Тёмы» (1892), «Гимназисты» (1893), «Студенты» (1895) и «Инженеры» (опубликовано посмертно в 1907 году), — объединенных образом их общего героя, глубоко впитал в себя проблематику русского прогрессивного романа 80—90-х годов, являясь своеобразным его ответвлением.

Современная писателю критика не оценила по достоинству цикл повестей Гарина об Артемии Карташеве. Только «Детство Тёмы» вызвало ее единодушное признание, как произведение оригинальное, высокохудожественное и злободневное; «Гимназисты» писались уже «под гнетом замалчивания», а «Студенты» подверглись резким нападкам со стороны либерально-буржуазной и народнической критики.

Первые три повести тетралогии создавались в сложных условиях общественной реакции конца 80-х—начала 90-х годов, в пору углубления кризиса народничества. Выступив в эти трудные годы, Гарин в своем стремлении «отвечать нуждам времени, запросам его»⁷⁷ наряду с очерками и рассказами на крестьянскую тему создает единый цикл повестей об интеллигенции.

Если в очерках и рассказах из жизни деревни Гарин говорил о разрыве между народом и интеллигенцией, о незнании последней народных нужд и запросов, то в первых трех частях тетралогии он обратился к выяснению того, как разрыв с народом отражается на самой интеллигенции. Проблема интеллигенции разрабатывается здесь в связи с вопросом воспитания и образования молодого поколения.

Связывая вопросы воспитания и обучения с насущными общественными задачами эпохи, Гарин и ставит эти вопросы в центр внимания: «Говорят, заводить речь об образовании поздно, говорят, это старый и скучный вопрос, давно решенный. Я не согласен с этим. Нет решенных вопросов на земле, и вопрос образования самый острый и больной у человечества».⁷⁸

Намерение проследить в соответствии с особенностями и требованиями эпохи историю формирования, духовного развития личности, судьбы целого поколения интеллигенции определило обращение Гарина к жанру биографической повести.

Во многих отношениях следуя классическим традициям русской автобиографической повести (С. Т. Аксаков, Л. Н. Толстой), Гарин вместе с тем, подобно автору «Попехонской старины», сознательно расширяет рамки повествования, отступая от сложившихся форм автобиографического жанра.

Основная тема тетралогии — тема калечения личности ненормальными общественными порядками. Настойчиво проводя в ней мысль о том, что «сила... не в... отдельном лице, а в тех условиях общественной жизни, которые, как хомут, не дадут своротить ни вправо, ни влево», что «от этого хомута все и зависит» (I, 426), Гарин полемически обижал всю иллюзорность теории личного самоусовершенствования, положенной Толстым в основу его трилогии. «В одном самоусовершенствовании... — говорит он устами одного из своих героев, — толку нет» (I, 427); пороки человека — это «пороки эпохи», и, «пока не изменятся понятия и при-

⁷⁷ Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 114, оп. 2, ед. хр. 97, л. 60 (письмо Гарина к А. И. Иванчину-Писареву).

⁷⁸ Н. Г. Гарин-Михайловский, Собрание сочинений, т. I, М., Гослитиздат, 1957, стр. 463. Все последующие ссылки на это издание (т. I—V, 1957—1958) даются в тексте (том и страница).

вычки общества, едва ли удастся кому бы то ни было при всех возможных анализах собственной души изменить те привычки, которые поддерживаются требованиями общества, обстановкой нашей жизни» (I, 435). Эти мысли и легли в основу идейного содержания первых трех частей тетралогии, в которых Гарин указывал, что «лучше всего не в себе, а в общих условиях жизни искать, чем, какими обстоятельствами и отношениями порождены и поддерживаются пороки» (I, 435).

Тетралогия Гарина-Михайловского — это не художественная автобиография, а как бы своеобразный роман о воспитании человека, возникший на автобиографической основе. Характерно, что сам Гарин еще в период работы над частями тетралогии вел речь о ней в своих письмах не как об автобиографической семейной хронике, а именно как о художественном произведении, безотносительно к тому, что в основу его содержания положена жизнь самого автора. Показательно, что так же воспринимала повесть Гарина и современная писателю критика, говорившая в своих отзывах о них то как о повестях, то как о романах, даже не упоминая об их автобиографической основе.

Каждая из четырех повестей этого биографического цикла рисует определенный этап в жизни главного героя и его товарищей и в идейном и в художественном отношении является логическим продолжением и завершением изложенного в предшествующей.

Первые три повести посвящены изображению жизни учащейся молодежи того времени. В печати начала 90-х годов неоднократно высказывались справедливые сетования по поводу того, что молодежь не находит должного освещения в художественной литературе. Особенно «темным уголком», куда не проникал «свет гласности», являлся мир русских гимназий. Гарин был первый среди беллетристов тех лет, кто, подобно Помяловскому, «открывшему» когда-то своими очерками бурсу, «открыл» своими «Гимназистами» классическую гимназию.

На судьбе центрального героя Гарин прослеживает самый процесс духовного и нравственного уродования личности всей системой домашнего и школьного воспитания, воздействием социальной среды. Автор показывает, как окружающая среда с настойчивой последовательностью вытраивает из Карташева чувство собственного достоинства, самостоятельность мысли и независимость суждений, как она систематически приучает его к безделью, делает морально неустойчивым. В конечном итоге под влиянием унизительного физического наказания дома, казенной ругины в гимназии и в высшей школе, под влиянием насаждаемого сверху политического индифферентизма Карташев, пройдя через мучительные искания истины, превращается в надломленное существо, без воли и убеждений.

Раскрытые в психологическом и социально-идеологическом плане многочисленные образы его сверстников (Шацкий, Корнев, Ларио) в целом дополняли картину трагической судьбы молодого поколения дворянско-буржуазной России конца XIX—начала XX века.

Начав историю Карташева с рассказа о его детских годах, Гарин исключает из повествования первые семь лет жизни ребенка. О родителях Тёмы, его братьях и сестрах, окружающей его с ранних лет нравственно-бытовой обстановке рассказывается по мере развития действия. Повествуя о детских, а затем юношеских — гимназических и студенческих — годах Карташева, писатель останавливается лишь на отдельных фактах и событиях каждого периода его жизни. В первой повести такими, вслед за эпизодом со сломанным цветком, являются история с Жучкой, провалившейся в заброшенный колодец, телесное наказание, учиненное над ребенком его отцом-генералом, поступление мальчика в гимназию, случай с Ивановым и, наконец, смерть отца Тёмы. В по-

следующих повестях, где, согласно логике жизни, постепенно расширяется охват жизненного материала и соответственно увеличивается количество персонажей, к этим эпизодам присоединяются эпизоды, воспроизводящие общественную жизнь (крестьянские и студенческие волнения). Вокруг этих фактов и событий, составляющих узловые моменты, и сосредоточивается действие, всецело подчиненное раскрытию художественного замысла тетралогии.

Веда повествование в двух планах (Карташев дома и в школе — в первых трех повестях, дома и на работе — в заключительной), показывая своего героя в разных ситуациях личной и общественной жизни, в поступках и размышлениях, в спорах и взаимоотношениях с окружающими людьми, писатель глубоко и всесторонне раскрывает характер Карташева в процессе его развития.

Задаче всестороннего раскрытия характера главного героя подчинена и вся система образов, своеобразная их расстановка. Особая роль при этом отведена образу матери Карташева — Аглаиде Васильевне, немало способствовавшей своим ложным воспитанием нравственному падению сына; на взаимоотношениях с ней, собственно, и прослеживается история духовного и нравственного падения Тёмы.

Проведя Карташева в поисках смысла жизни через примиренческую философию, близкую к теории нравственного самоусовершенствования и к теории «малых дел» («Весь мир не переделаешь, но в своем уголке можно много сделать», — II, 177), писатель всем ходом дальнейшего повествования разоблачает эту индивидуалистическую философию. Он показывает всю иллюзорность намерений героя остаться лично честным, чистым, незапятнанным «в обществе, где все построено на расчете, обмане, лжи и лицемерии».

Еще в период работы над «Гимназистами» Гарин писал в сентябре 1892 года Иванчину-Писареву, бывшему участнику революционно-народнического движения: «Хотел было Вас вывести, но взял только крупинку, чтобы более идейно и на более широкой почве остальным Вашим осветить темные мотания моего забуддыги Артемия Карташева».⁷⁹ Эти намерения и были осуществлены в «Студентах», где писатель не раз сталкивает судьбу Карташева с судьбами деятелей революционно-народнического движения — Иванова и Мани Карташевой — и на этой почве еще резче подчеркивает метания и моральную неустойчивость своего героя.

Образ вожака одного из революционно-народнических кружков — разnochинца-демократа Иванова, наделенного большой духовной силой и нравственной красотой, многими своими чертами напоминает героическую фигуру революционера-народника Оверина из романа Кушевского «Николай Негорев». Но особенно удались Гарину образы представительниц женской революционно-народнической молодежи.

А. М. Горький в одном из своих писем по поводу программы журнала «Литературная учеба» писал, что «нужно показать женщину-хозяйку и тургеневских воздушных девушек, из которых тоже являлись хозяйки, но являлись и революционерки в количестве, не знакомом Европе».⁸⁰ Тетралогия Гарина была подходящим в этом отношении примером. В ней показано, как из хрупких девушек, напоминающих собой тургеневских героинь, выходили не только хозяйки (Наташа и Зина Карташевы, Маня Корнева), но и революционерки (Горенко и Маня Карташева), избравшие тернистый путь революционно-народнической деятельности. В служении общему делу, в борьбе за счастье народа обретают последние свое личное, духовное счастье, которое не могла отнять у них жизнь, как

⁷⁹ Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 114, оп. 2, ед. хр. 97, л. 6.

⁸⁰ М. Горький, Собрание сочинений, т. 30, Гослитиздат, М., 1955, стр. 293.

отняла она личное счастье у Зины, не поднявшейся выше интересов домашнего круга.

С симпатией рисуя образы революционно-народнической молодежи, Гарин, однако, не показывает ее непосредственно в действии, в практических делах. Он лишь намекает на ее «таинственную» работу, которая проходит как бы за рамками повествования и тем не менее незримо ощущается на всем его протяжении. Объясняется это не только тяжелыми цензурными условиями, но и отношением к народническому движению самого писателя. Он восхищался героическим подвигом революционеров-народников, но считал, что они избрали неправильную точку приложения своих сил — слишком далеко ушли от народа, а потому деятельность их оказывалась исторически бесплодной.

Сопоставление судьбы Карташева с судьбами представителей революционно-народнического движения является одним из важных элементов построения тетралогии. Особенно характерна в этом отношении финальная сцена «Студентов». Сталкивая здесь овеванную ореолом героизма и романтики судьбу Мани, сознательно посвятившей свою жизнь народу и идущей за него в тюрьму, с трагической судьбой ее брата, бесплодно прожившего свои лучшие годы, Гарин тем самым резко подчеркивает глубину нравственного падения героя, что усиливается описанием встречи Карташева на одной из железнодорожных станций с Ивановым, заключенным в арестантский вагон и отправляемым на каторгу.

Описывая душевные страдания Тёмы, вызванные осознанием им своего одиночества и своей обреченности, автор использует одну важную деталь. Измученный Карташев сравнивает себя с Жучкой, провалившейся в старый колодезь, ощущая ту разницу в их положении, что его, Тёму, некому вытащить.

Страстно желая жить и чувствуя, что в затхлой, косной среде мещанствующей дворянско-буржуазной интеллигенции его ждет гибель, Карташев покидает родной дом, отправив матери записку такого содержания: «Я попал, как Жучка, в вонючий колодезь. Если удастся выбраться из него — приеду. Если нет — не стоит и жалеть» (II, 231).

Прослеживая в трех повестях в образе Тёмы и его товарищей пути развития молодого поколения буржуазно-дворянской интеллигенции, Гарин отобразил многие стороны экономической, социально-политической и культурной жизни России того времени во всей ее «неустроенности». В раскрытии темы «неустроенности» русской жизни он шел вместе с другими современными ему романистами. Образ родины, «переворотившаяся» русская жизнь той эпохи органически вошли в его тетралогию.

Нашла место в первых трех повестях и тема тяжелой жизни народа, поднимающегося на борьбу с социальной несправедливостью. В попытках изобразить в соответствии с духом времени и его новыми требованиями рабочую среду и образы передовых пролетариев и передовой интеллигенции, идущей к пролетариату (в первой редакции «Студентов» главы о студенте Холмском и инженере Скрашевском), сказалось то новое в содержании, что привнесил писатель в русский роман.

Рисуя подлинно реалистические картины жизни и быта городской дворянской интеллигенции и городской бедноты, гимназической и студенческой молодежи, частично крестьян и железнодорожных рабочих, развертывая жизнь «не в фотографическом изображении, в каком мы ее и без того все видим, но осмыслить не можем, а в систематичном изложении постоянно накапливающегося неотразимого вывода» (I, 318), Гарин всем содержанием своих повестей подводил читателя к выводу о бесчеловечности существующего общественно-политического строя, о его неразумности.

В заключительной части тетралогии, в «Инженерах», где развитие образа центрального героя идет уже по восходящей линии, указаны пути выхода для молодежи из изображенного в предшествующих повестях тупика. Однако, в отличие от тех писателей, которые также пытались наметить эти пути, Гарин подошел к разрешению глубоко волновавшей общество проблемы с иных идейно-художественных позиций.

Уже по содержанию первых трех повестей можно было заключить, что писатель не ограничится изображением «падения» Карташева. Развенчивая своего главного героя, он все время старался сохранить к нему симпатии, неоднократно вкладывая при этом в уста различных действующих лиц намеки на будущее его возрождение. Имеются данные о том, что Гарин намеревался повести Карташева по пути преодоления индивидуализма и приобщения к коллективу людей труда, иначе говоря, по пути разрыва с господствующим классом и приближения к народу — труженнику и созидателю, т. е. к той части общества, которая только одна и могла обновить человека.

Гарин понимал, что для подлинного возрождения личности необходимо, чтобы труд был освещен высшей целью, чтоб изменилась вся система социальнo-экономических отношений. А для этого он еще не видел в те годы реальной почвы. И только во время русско-японской войны и назревания революционного взрыва, несущего с собой реальные предпосылки желаемого им обновления человека, он, наконец, приступил к осуществлению давнего замысла «Инженеров». Затронутая им еще в произведениях 80—90-х годов тема облагораживающего воздействия труда теперь, благодаря возросшей идейной зрелости автора, оказывалась более социально заостренной.

«Инженеры» — одно из тех произведений Гарина, где тема труда является ведущей. В отличие от писателей, повествовавших в своих романах главным образом об умственной жизни героев и в лучшем случае только называвших, каким трудом они живут, Гарин раскрыл самый процесс труда, указал на отношение героя к труду и на влияние труда на него, причем изобразил его в коллективе людей, с большим эмоциональным подъемом рисуя трудовой процесс целого коллектива.

Мало кто из писателей, обращавшихся к теме труда, умел с таким захватывающим интересом, с такой поэтичностью писать о трудовых процессах, о людях труда, о их горении в работе, как это делал Гарин. На эту особенность Гарина указал А. М. Горький, писавший о нем: «О своей работе путейца он рассказывал прекрасно, с великим жаром, как поэт».⁸¹

В «Инженерах» в связи с постановкой темы труда получила свое художественное отображение неоднократно пропагандировавшаяся Гариным и с давних пор волновавшая его идея технического преобразования страны.

С темой труда органически слита в «Инженерах» и тема природы. И здесь опять-таки проявилось своеобразие Гарина-художника, своеобразие, определившее место его тетралогии в истории русского романа.

В первых трех повестях в изображении природы писатель еще во многих отношениях следовал предшествующей традиции. Природа в них или являлась контрастирующим фоном художественно воспроизведенных несовершенств жизни, или же заключала в себе лирическое начало, связанное с устремленностью автора и его героев в будущее, с их мечтой о подлинных человеческих взаимоотношениях. В «Инженерах» Гарин привносит в трактовку природы новые элементы. Здесь природа — активная действительная сила, изображенная в связи с трудовым процессом человека, который своим разумом и творческим трудом преобразует ее.

⁸¹ Там же, т. 17, 1952, стр. 75.

заставляет служить себе, испытывая в свою очередь ее благотворное влияние.

Изображение органической взаимосвязи характера человека с его трудовой деятельностью и с природой составляет особенность гаринского художественного метода в «Инженерах». Именно через труд и природу раскрывает здесь автор характер своего главного героя, что было действительно новым не только по сравнению с предшествующими частями тетралогии, но и по сравнению с предшествующими и современными Гарину романами.

Развивая в «Инженерах» ту же тему влияния среды и обстоятельств жизни на формирование характера, показывая, как борьба и труд постепенно выпрямляют человека, Гарин, однако, в написанной части повести разрешает пока только проблему нравственного воскресения своего героя. Между тем логика развития образа подсказывала, что моральное оздоровление героя должно завершиться возрождением его и в общественном смысле. В «Инженерах» неоднократно указаны внутренние предпосылки этого обновления. Не случайно, что в раскрытии образа Карташева особое значение приобретает образ Мани, сильно романтизированный облик которой занимает в этой повести одно из центральных мест, все время сопутствуя главному герою.

Уже в написанной части «Инженеров» надежды Мани на духовное возрождение брата начинают сбываться. Карташев превращается в талантливого изыскателя, деятельность которого всецело направлена на служение общественной пользе, в отличие от деятельности той части инженеров, техников и подрядчиков, которые преследовали не народные, а корыстные, карьеристские интересы и, состоя на службе своего класса, враждебно относились ко всему новому.

Из текста «Инженеров» видно, что в будущем Карташев, как и его сестра Маня, станет на путь служения народу. Однако этот будущий путь героя представляется автору не как деятельность революционера-народника. Об этом свидетельствует и иной, отличный от народнического, путь сближения Карташева с народом, и тот факт, что не только он сам, но и Маня начинает сомневаться в правильности взятой народниками точки приложения сил, а «раз прицел неправилен — ошибочен и выстрел; в данном случае жизнь пойдет насмарку, даром пропадет» (II, 399). Маня отлично понимает, что все они «грибы своего времени» (II, 386). Характерная для той эпохи трагическая тема исторической обреченности революционно-народнического движения прослеживается Гариним на протяжении всего повествования. Вместе с тем в тетралогии совершенно определенно указывается, откуда должны прийти подлинные силы, призванные осуществить давнюю мечту лучших людей о светлом будущем. В «Студентах» (в эпизодической главе о Холмском) характерны в этом отношении образы рабочих-путейцев, участников подпольных кружков, и образ руководителя, интеллигента Скрашевского. В «Инженерах», где изображению рабочего класса уделено еще большее место, характерны в указанном смысле образы железнодорожных рабочих-строителей, стремящихся не только к знанию, но и к осмыслению причин социального неравенства, а также образ инженера Савинского, высказывающего сочувствие учению Маркса и скептически отзывающегося о народнических взглядах Мани.

В сохранившейся корректуре «Инженеров» для XVIII сборника «Знание» имеется зачеркнутый Горьким — очевидно, по цензурным соображениям — и не вошедший в печатный текст отрывок, в котором Савинский довольно подробно развивает перед Маней сущность марксизма — этого единственно правильного, научно обоснованного материалистического учения об обществе. Как показывают этот отрывок, а также статья «К со-

временным событиям» (1906) и письма 900-х годов, автор «Инженеров» подходил к пониманию того, что решающей силой исторического развития является рабочий класс — «единственный элемент в нашем обществе, не заинтересованный в нашем буржуазном строе, а напротив, заинтересованный в обратном», — и что привести мир к лучшему будущему могут лишь социал-демократы, «действующие по законам, выработанным Марксом».⁸²

Есть все основания предполагать, что если бы повесть была доведена, как намечался автор, до «эпопеи войны», а значит и революции, и работа над ней не была бы прервана преждевременной смертью писателя, то несомненно соответственно эволюционизировал бы и образ центрального героя. Вполне возможно, что Карташев в своих напряженных поисках истины в конечном итоге пришел бы к признанию марксизма. Показательно, что в «Инженерах», именно после разговора с Савинским, Маня советует Тёме, чтобы он не входил в их компанию, не торопился. «Перед тобой,— говорит она ему,— такой путь, который рано или поздно, а откроет тебе глаза, и тогда уже иди сознательно, проверивши, имея возможность проверить, а мы ведь, собственно, лишены этой возможности» (II, 399). А в черновом автографе, являющемся, по-видимому, одним из последних набросков финала «Инженеров», имеются такие характерные в этом отношении слова Карташева: «Если к концу жизни можешь сказать себе: вот дорога, по которой я должен идти, то главный вопрос жизни решен. И кто мне запретит идти по этой дороге? Кто запретит моей душе? .. кто заградит ей путь к обновлению?».⁸³

Гарин, как и его великий современник Горький, также обратившийся в те годы в своем творчестве в пьесах «Мещане» (1901), «Дачники» (1904) и в других произведениях, к теме интеллигенции и несомненно оказавший влияние на автора «Инженеров», говорит в своей тетралогии о духовном вырождении и моральном разложении интеллигенции — прислужницы буржуазии и духовном оздоровлении и нравственном обновлении той ее части, которая шла к народу. Заслуга Гарина в том и состоит, что он показал всю сложность «перековки» русского интеллигента, те изгибы и повороты, которые сопровождали его путь в революцию.

Рисуя в своих повестях процесс духовного развития типичного представителя своего поколения, изображая обстоятельства и отношения, формирующие личность, писатель воссоздал широкую эпическую картину русской жизни предреволюционной эпохи. В его построенной на автобиографическом материале тетралогии «отразилась... и сверкнула» «вся река» современной ему русской жизни.⁸⁴

Поэтизация детства и юности, критическое изображение воспитания и образования молодого поколения, социально-экономических условий жизни того времени, семейной и общественной жизни, сочетание социальной проблематики и глубокого психологического анализа, эпического повествования и публицистики, драматизма, лирики и юмора — все это, данное в едином художественном синтезе, говорило о движении тетралогии Гарина от повести к жанру романа. Это своеобразие гаринского романа, в котором давалось широкое полотно жизни во всем многообразии ее экономических и идеологических аспектов, и имел, вероятно, в виду Горький, отзываясь о тетралогии как о «целой эпопее».⁸⁵

⁸² Институт мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР, Архив Горького, № 54658.

⁸³ Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 69, ед. хр. 35, л. 120 об.

⁸⁴ Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 69, ед. хр. 1 (письмо к Н. В. Михайловской от 7 июня 1906 года).

⁸⁵ М. Горький, Собрание сочинений, т. 17, стр. 80.

За исключением «Воскресения» Л. Толстого, в 80—90-е годы не появилось романов, которые стояли бы на уровне высших достижений русского классического романа XIX века.

В то же время малые прозаические жанры непрерывно обогащались новыми классическими произведениями. Их авторами были как прославленные романисты — Л. Толстой, Тургенев, так и молодые писатели — Чехов, Гаршин, Корolenko.

По сравнению с предыдущими двумя десятилетиями бросается в глаза невероятное увеличение количества печатающихся новых романов. Естественно, что рядом с отдельными, порою яркими произведениями появлялись сотни менее значительных и в идейном, и в художественном отношении.

Среди авторов такого рода романов 80—90-х годов можно назвать, помимо рассмотренных выше писателей, имена М. Н. Альбова, А. К. Шеллера-Михайлова, Вас. Ив. Немировича-Данченко, И. Н. Потапенко, А. Лугового, К. Баранцевича.

Названные романисты отнюдь не равнозначны по таланту и по своей роли в истории русского романа. Но в целом они характеризуют ту эпоху обостренных социальных противоречий и дают представление о состоянии и путях развития русского романа на рубеже двух веков.

М. Н. Альбов был одним из талантливых прозаиков 80—90-х годов. Когда в 1879 году появилась его повесть «День итога», критика отметила, что Достоевский оставляет после себя многообещающего наследника. Сходство было не в концепции, а в ярко выраженном специфическом даре чувствовать и понимать мир больной, смятенной, жаждущей и не находящей счастья человеческой души.

Своих героев он характеризовал как «серых и тусклых людей, что живут изо дня в день, удручаемые осетившими их отовсюду мелкими житейскими дрязгами; людей, у которых есть и свои малые радости, а еще больше неярких, невидных, но тяжких скорбей... О сколько их, этих серых, тусклых людей, движущихся непрерывным потоком по грохочущим, блестящим золотыми буквами вывесок улицам, провождающих сумеречное свое бытие и вверху и внизу огромных каменных ящиков, что называют домами, и среди бесконечных заборов тихих окраин, и в недрах шумных и людных дворов, и в подвалах, под ногами снующей толпы, и в чердаках, под железными крышами, с их неподвижным полчищем труб, едва не касающихся плывущих над городом туч! Они всюду, везде, — и нѣкуда, нѣкуда от них нам уйти».⁸⁶

Альбов поставил перед собой интереснейшую и труднейшую задачу — написать большой роман о действительно «серых и тусклых людях». В их «сумеречном бытии» он увидел своеобразное этическое содержание — неудержимую жажду счастья, не находящую удовлетворения.

В трактовке этого социально-психологического мотива Альбов достиг замечательных результатов. Его описания петербургских дворов, меццанской обстановки, быта и нравов создают полнейшую иллюзию реальности, они реалистичны до осязаемости и в то же время лишены натуралистической фотографичности, так как продиктованы не добросовестностью бытописателя, а высокопоэтическим настроением. Реализм Альбова одухотворен такой неизбежной жаждой счастья, что временами начинает казаться, будто «сумеречное бытие» людей, придавленных бытом, — это тяжелый сон или кошмарное воспоминание.

⁸⁶ М. Н. Альбов, Сочинения, т. 8, СПб., [1908], стр. 436—437.

Альбов мог бы претендовать на более видное место в истории русской литературы конца XIX века. И если он такого места не занял, то это объясняется особо сложившейся литературной судьбой писателя. Свой основной труд — трилогию «День да ночь» (1890—1902) — Альбов печатал отрывками в течение более чем десяти лет, с большими перерывами. И все же этот труд остался неоконченным. В этом была определенная закономерность. Завершить роман, видя в жизни лишь «неудовольную сеть нам неизвестных и от нас независящих причин и последствий»,⁸⁷ было, конечно, непосильным делом.

Одним из самых популярных и читаемых романистов 80—90-х годов был А. К. Шеллер-Михайлов. Его романы искренни и задумчивы. Он неизменно сам увлекался рассказываемым, и это передавалось читателю. У него был особый дар повествователя.

Шеллер-Михайлов сосредоточил свои усилия на создании романов из жизни средних слоев общества. В течение нескольких десятилетий в этих романах демократы сталкивались с аристократами и сначала высмеивали последних, а затем, в позднейших произведениях, заражались их пороками. Все это многократно повторялось, и в конце концов выработался устойчивый тип романа, с определенным кругом персонажей, с неизменно одинаковым конфликтом и настроением, с особой поэтикой.

В противопоставлении испорченных бездельников честному и доброму труженику проявлялся наивный демократизм Михайлова. Весь мир делился для него на две половины: с одной стороны, простые труженики, а с другой — богатые бездельники. Наивно-демократическое мировосприятие глубоко проникло в сознание Михайлова. Оно определило и эстетику его романов. «Друг-читатель, — писал Михайлов в «Глиных болотах», — моя история не художественна, в ней многое не договорено, и могла бы она быть лучше обделана; но нам ли, труженикам-мещанам, писать художественные произведения, холодно задуманные, расчетливо-эффектные и с безмятежно-ровным, полированным слогом? Мы урывками, в свободные минуты, записываем пережитое и перечувствованное и радуемся, если удастся иногда высказать накопившее горе и те ясные, непрзрачные надежды, которые поддерживают в нас силу к трудовой чернорабочей жизни».⁸⁸

Позднее Шеллер-Михайлов уже не бравировал художественным несовершенством своих романов. Став профессиональным литератором, он не мог уже объяснять это несовершенство тем, что пишет урывками. Ему стала ясна действительная причина: талант его был невелик. Однако он не только не прекратил писать романы, но с годами создавал их все в большем количестве, мотивируя это обязанностью исполнять свой гражданский долг.

Первые романы Вас. Ив. Немировича-Данченко — «Гроза» (1879), «Плевно и Шипка» (1879—1880) и «Вперед!» (1881—1882) — навеяны впечатлениями русско-турецкой войны 1877—1878 годов.

Структура некоторых романов Немировича родственна структуре иллюстрированных журналов, в которых писатель обычно печатался: немного политики, немного географии, истории и т. д., — всего понемногу, в неутомительных дозах и запытных иллюстрациях.

Главная тема Немировича — жизнь русской буржуазии. Писатель с величайшим интересом следит за ее перипетиями, за всевозможными

⁸⁷ Там же, т. 7, стр. 225.

⁸⁸ А. К. Шеллер-Михайлов, Полное собрание сочинений, т. I, СПб., 1904, стр. 146.

историями упрочения или падения финансового могущества лица или группы лиц.

В предисловии к первому отдельному изданию романа «Гроза», отвечая критикам, упрекавшим его в чрезмерном сгущении красок, он писал: «Мне поставили в упрёк, что типы моего романа „отталкивают“. Чего же вы хотите? Следовало ли мне изобразить „банкира“ рыцарем чести, мучеником правды, бессеребренником, наипаче всего болеющим душой за всех обездоленных и голодных? Какими же быть этим господам, жадным только до наживы и грубым в своих инстинктах и вожделениях? ... Это не угодно ли отыскать любителей поэтического идеализма на бирже и Шиллеров среди акционерной вакханалии? Трудновато! ... в глубине души и у моих оригиналов есть искренние чувства, теплится огонек; дайте ему разгореться — пожалуй, он вспыхнет и пожаром, да только раздувать его на бирже некому».⁸⁹

Мир биржи всегда был противен Немировичу и находил осуждение в его произведениях, особенно в романе «Бубны-kozyри!» (1890).⁹⁰

Но о промышленниках (не банкирах) Немирович порой писал восторженно («Семья богатырей», 1887; «Сластёновские миллионы», 1890; отчасти «Монах», 1889). Герои этих романов — люди широчайших государственных замыслов и одновременно совсем не кабинетные люди. Немирович претендовал на обобщение — и не только на политическое, но и нравственно-психологическое. Такие обобщения, и прямые и косвенные, заключены во множестве эпизодов. Например, о миллионере Василии Герасимовиче Сластёнове (герое романа «Сластёновские миллионы») автор пишет: «Рабочие Сластёнова любили — он значительно улучшил их положение, горой стоял за них, „изводился за христианские души“, как говорил народ».⁹¹

Субъективно Немирович искренне сочувствовал рабочим, желая им хороших хозяев, подобных Сластёнову. Но он нарисовал картину, которая применительно ко всей промышленной России этого времени выглядела утопией. Желаемое он изобразил как действительное.

Протест против капиталистического хищничества, критика государственного аппарата, промышленной и военной политики правительства — все это внешне характеризовало Немировича как политически оппозиционного писателя-демократа. Но его демократизм был наивным и в значительной степени вульгарным. Люди и события буржуазного общества истерпировались Немировичем в духе примитивной нравственности и эстетики. Общество предстало перед его мысленным взором в виде богатырей и страшных уродов, сцепившихся друг с другом в поединке.

«Формула» строения романов Немировича всегда была «двусоставной» — любовь и общественная жизнь. Этот «бином» был далеко не случаен. Он продиктован своеобразным чувством красоты, его простейшим законом — законом контраста. Все «биномы» Немировича контрастны: любовь и деньги («Царь биржи», «Бубны-kozyри!»), любовь и дело («В ежовых рукавицах», «Сластёновские миллионы»), любовь и искусство («Кулисы», «Под звон колоколов»), любовь и религия («Монах») и т. д.

⁸⁹ В. И. Немирович-Данченко. Цари биржи. (Кайново племя в наши дни). СПб., 1886, стр. II—III.

⁹⁰ Любопытно, что этот роман под другим заголовком был перепечатан в самом начале 1920-х годов: Вас. Немирович-Данченко. Банкирский дом. (Нравы нашей буржуазии). Изд. 5-е, Книгоиздательство Петроградского Совдепа (на обложке: ГИЗ, Пб., 1920).

⁹¹ Вас. И. Немирович-Данченко. Сластёновские миллионы. М., 1893, стр. 308.

Среди массы такого рода произведений выделяются два романа — «Исповедь женщины» (1889) и «По закону!» (1892). В первом из них Немирович повествует о судьбе женщины, вышедшей замуж за ученого, поглощенного своей работой. Ее мучения, попытки сохранить прежнее чувство, любовь к другому человеку, расставание с ребенком, неудавшаяся попытка найти счастье в замкнуто-семейной жизни с новым мужем — все это передано очень лирично и психологически тонко. Этими же достоинствами отличается и второй из названных романов. В нем идет речь о том, как погибли два славных человека, один женатый, другая незамужняя. Они стали жертвой нелепых и жестоких обычаев и законов, не позволявших им жить друг с другом.

Наиболее значительным и показательным для творчества Немировича-Данченко 90-х годов является роман «Волчья сыть» (1897). В центре романа — фигура купца-мироеда Вукола Матвеевича Безменова, держащего в руках целую губернию, «здешнего Разуваева», как называет его один из персонажей. Вся власть сосредоточивается в руках полуграмотного варвара, «за ненадобностью» уничтожающего большие культурные ценности и выколачивающего из крестьян огромные проценты во время голода. В конце романа говорится о поездке Безменова в Петербург, с тем чтобы «прибрат к рукам какую-нибудь газету, дав ей свое «направление». Философия его предельно проста: «Мимо чего идешь или едешь, — все в уме на счету прикидываешь. Человека встретил, и дела тебе до него нет, а ты уж его взвесил: чего он стоит и сколько с него получить можно. Полено валяется, нельзя ли и его приобщить и зачем оно? Кто его обронил — выследи. Коли он растеряха — нельзя ли с него и остальные получить».⁹²

Однако начатый ярко и интересно, роман очень скоро «уходит в песок»: большую роль начинают играть дополнительные, продиктованные лишь установкой на занимательность линии, повествование теряет напряженность и психологическую насыщенность. И хотя в романе отчетливо показана вся гибельность прихода к власти деревенского купца-воротилы, в нем не оказалось той общей идеи, которая дала бы возможность романисту объединить в целое большой жизненный материал. Уже со второй части роман начал «расплываться» — желание дать широкую эпическую картину жизни различных слоев русского общества нейтрализовалось отсутствием единого взгляда на мир. В чем видит автор выход из положения? По сути дела, он его не видит. В начале романа была сделана попытка противопоставить Безменову образ добропорядочной и человеколюбивой помещицы Анны Степановны Козельской, которая при поддержке разоренных крестьян вступает в борьбу с мироедом. Естественно, она не одержала победы и ее поражение было поражением и исповедуемой ею теории «малых дел». В романе проскальзывает мысль о том, что, если бы Козельская была не одна, если бы все помещики — владельцы усадеб вернулись из столиц в родовые гнезда, оставив в стороне прекрасноречивые фразы, и принялись бы разумно хозяйствовать, почва под ногами Безменовых была бы не столь прочной. Однако причина того, что роман «Волчья сыть» не получил необходимого социального звучания, кроется не только в том, что жизненный идеал автора не выходит за рамки привычного шаблона. Немирович-Данченко проходит мимо тех изменений, которые претерпевает тип купца именно в 90-е годы. Безменов скорее похож на «чумазого», заимствованного из очерков Н. Щедрина, — с той же психологией, с теми же ухватками, с теми же способами и сред-

⁹² В. Немирович-Данченко. Волчья сыть. Роман в трех частях. СПб., 1897, стр. 326.

ствами обогащения. В нем мало от купца новой формации. Именно поэтому появление Безменова в Петербурге, его общение и разговоры с интеллигенцией, его стремление приобрести газету выглядят комически. Испугавшись кары за свои злодеяния, Безменов официально передает дела в руки сына, который, почувствовав силу и власть, совершенно отстраняет отца, а во взаимоотношениях с окружающими оказывается еще более жестоким и бесчеловечным, чем его родитель. Отец не желает ограничиться назначенным ему «пенсией», он хочет быть хозяином, но ничего не может поделать против «бумаги» — формального акта о передаче. Борьба отца, в котором вдруг проснулся человек, с окончательно озверевшим сыном и составляет подлинный конфликт романа. Поражение Вукола Безменова — это трагедия личная, явившаяся результатом победы одного хищника над другим. И потому финал «Волчьей сыти», где в последний раз на сцену выступает Вукол Безменов, но уже в облике юрдивого — оборванный, босой и спившийся, хотя и продолжающий «бунтовать», — этот финал, имея внешнюю общность с финалом «Фомы Гордеева», внутренне резко отличен от него: бунт Фомы социально обусловлен, ибо направлен против бесчеловечности общественного устройства, бунт Безменова вызван случайными обстоятельствами, не имеет под собой социальной почвы.

Одним из наиболее активных романистов 90-х — начала 900-х годов был И. Н. Потапенко. Типичный романист-«девяностник», он концентрировал в своих романах многие характерные черты этой переходной эпохи.

Первый и самый значительный роман Потапенко «Не-герой» был напечатан в 1891 году. Он подвел итог сказанному автором в рассказах и повестях 80-х годов и определил направление его творчества в 90-е годы. Отказ от изображения героя, активная проповедь теории «малых дел», в которой и обретается «смысл жизни», ни к чему по существу не обязывающая филантропия, внимание к условиям жизни и психологии среднего по своему интеллектуальному уровню и устремлениям человека — все эти черты прозы конца века были собраны в одном романе.

Центральный персонаж романа разночинец Рачеев живет в деревне «не для прохлады, не для воздуха, а ради осуществления своих гуманитарных широких идеалов».⁹³ Однако автор избегает разговора о том, каковы же эти «широкие идеалы», ради осуществления которых надо уезжать в деревню. По ходу действия Потапенко ставит и решает ряд вопросов (женский, о положении писателя в обществе, о народном образовании и т. д.). Никаких широких обобщений и серьезных выводов в романе не содержится. Делай добро, и тогда существование твое будет оправдано — вот кредо автора. И, хотя представления автора о добре предельно отвлечены, Потапенко настойчиво будет проповедовать это кредо и во всех последующих романах.

Теория «малых дел», пропаганда которой составляет философскую основу романа и в которой подчас явственно слышатся отзвуки народнической проповеди, сосуществует в романе Потапенко с обличением городской (не капиталистической, а просто городской) цивилизации. Наиболее значительными представляются те главы романа, где изображается быт столичной интеллигенции и дается оценка различным направлениям в общественной жизни. Здесь содержится острая критика умеренных либералов, исповедующих принцип «немножко назад и немножко вперед», определяются «главные» течения в журналистике: «весело лающих, угрюмо рыкающих и умеренно вздыхающих».⁹⁴ Пристального внимания за-

⁹³ И. Н. Потапенко, Сочинения, т. 5, Изд. А. Ф. Маркса, СПб., б. г., стр. 348.

⁹⁴ Там же, стр. 407.

служивает в этом смысле интересный образ журналиста-неудачника Ползикова, устами которого, собственно, и характеризуется либеральная интеллигенция. Яркий, злой, остро и образно думающий человек, он вынужден продавать свой талант, и он делает это со сладострастием самоистязателя. В дальнейшем тип острого и злого журналиста-неудачника появится у Горького (в «Фоме Гордееве», в «Жизни Климса Самгина»).

Герой романов Потапенко — это человек, старающийся в меру своих сил и способностей с большим или меньшим успехом помогать ближним и в том находящий удовольствие. Такова героиня романа «Любовь» (1892), таков же Митя Ворошилов из романа «Один» (1894). Аналогичны по своим устремлениям персонажи романов «Два счастья» (1898), «Светлый луч» (1896) и др. Показателен в этом отношении последний из названных романов. Героиня его, Надежда Мальвинская, врач, тяготеет к бесполезной жизни (и своей, и окружающих ее людей). Она жалеет немощных и ищет полезной деятельности. В конце концов Мальвинская арендует загородный дом, куда собирает жителей трущоб и ночлежек и создает из них артель сельскохозяйственных рабочих. В руководстве артелью, в заботах о ней она и находит душевное равновесие. В подобном устройстве судьбы и состоит, по Потапенко, самоотверженность, способность к подвигу.

В соответствии с общей философией Потапенко строится и фабула его романов. В основу коллизии кладутся, как правило, поиски героем своего дела, причем и поиски, и решение проблемы заранее заданы, предреплены, благодаря чему и развитие действия получает искусственный характер: В романах Потапенко все предопределено. Правда, на пути к своему делу герой может встречать всевозможные препятствия — сопротивление окружающих, непонимание и противодействие со стороны близкого человека, силу привычки и т. д. Наличие препятствий дает возможность Потапенко «оснастить» роман драматическими моментами, которые, однако, нужны бывают лишь для занимательности и в общем мало интересны.

Показателен и последний крупный роман Потапенко 90-х годов «Живая жизнь» (1897). В некотором роде это программный для Потапенко роман, имевший такое же значение, как и первый его роман «Не-герой».

Главный герой романа, студент духовной семинарии Гермоген Лозовский, не удовлетворен жизнью, жаждет подвига. Он не хочет и не может примириться с повседневностью. И он уходит от людей, поселяется в лачуге рядом с кладбищем, укрощает свою плоть и доказывает всем, что человек в силах победить себя. Потапенко осуждает своего героя за то, что его «подвиг» ничего не может дать людям.

Описывая похороны Гермогена, ставшего в глазах народа чуть ли не святым, автор рассуждает: «Да, это была сила, проявлявшаяся в каждом движении, во всех мелочах... А сколько добра она могла бы сделать родине, если бы была направлена на жизнь живую!.. О, живая жизнь — это не пустая игра слов. Нет равенства в природе: Одному дано много, другому мало; один сильнее, другой слабее. Так пусть же сильный делится своей силой с слабым, а слабый пусть берет для себя часть силы у сильного не по милости его, а с полным правом, потому, что такое взаимодействие уравнивает права живущих существ. При ней только и возможна справедливость на земле, она только и делает людей не похожими на зверей».⁹⁵

В этих словах и заключается смысл воззрений Потапенко, его философия жизни. Подлинная и искренняя любовь к людям соседствует здесь

⁹⁵ Там же, т. 8, б. г., стр. 297.

с неглубокой филантропией, гуманистическое желание улучшить жизнь на земле — с проповедью «маленького дела».

Подобная философия характеризовала не одного Потапенко. Он только более выпукло выразил разочарование определенной части общества в героическом, стремление ее уйти от борьбы. Эти настроения как нельзя лучше отражали изменения в общественном сознании, происшедшие в 80-е годы, когда крушение народнических идеалов, ставшее личной трагедией многих по-настоящему сильных и смелых людей, совпало с жесточайшей реакцией.

Для некоторых романистов стремление постичь глубину и значительность связей личности и общества окончилось трагически. Они либо совсем переставали писать, либо увлекались откровенно занимательной беллетристикой. В основной же массе романов того времени человек изображался в виде некоей особи, жизненной задачей которой было не столько самосовершенствование, сколько самоисправление, не выходящее к тому же за пределы элементарных требований. Примером может служить показательный во многих отношениях роман А. Лугового «Возврат» (1898). В основе фабулы здесь лежит все та же проблема «опрощения»: семейство небогатых дворян бросает город и переезжает в деревню, чтобы своим пребыванием там быть полезным народу. Однако никакого конкретного решения проблема не получает. Чем быть полезным, как быть полезным, во имя чего надо стремиться принести пользу — ни на один из этих вопросов ответа в романе нет. Польза понимается и автором, и героями очень отвлеченно — просто надо чем-то заняться, иметь какое-то дело. И во имя этого дела, не имеющего реальной почвы и конкретных целей, люди бросают насиженное место, обрекают себя на трудности непривычной и действительно тяжелой жизни. Не спасают положения и многочисленные рассуждения о вреде городской цивилизации и прелестях «природной» жизни: они легковесны, книжны и не в состоянии составить подлинную суть произведения.

Характер поисков выхода из противоречий действительности не менее наглядно сказался и в предыдущем романе Лугового «Грани жизни» (1892). Правда, здесь наряду с поисками темы отчетливо ощущались и поиски героя, призванного воплотить идею всего романа. В «Возврате» такого героя уже нет. В критике указывалось на противоположность «Грани жизни» Лугового роману «Что делать?» Чернышевского.⁹⁶ Героини обоих романов ищут своего места в жизни. Однако если стремления Веры Павловны носили отчетливо выраженный социалистический характер, то Лидия Нерамова и не думает ни о каком преобразовании общественной жизни. Благодаря этому желание быть «свободной» превращается у нее в простую попытку приспособиться к жизни буржуазного общества. Как и Вера Павловна, она открывает мастерскую дамских нарядов, но преследует при этом чисто личные и сугубо утилитарные цели: «Давать свободу своим чувствам и своим желаниям, стремиться осуществить их, но не мешать и другому стремиться к тому же, не требовать от него самопожертвования в твою пользу, не требовать, чтобы чужая сила преклонялась перед твоей слабостью... Если я сильная, я пойду и помогу слабому, и не надо благодарности. В этом задача всякой силы, это одна из радостей жизни... Всякой силе найдется свое место в природе».⁹⁷ Почти теми же словами формулировал свою философию жизни Потапенко и в романе «Живая жизнь».

Стремлением к идиллии проникнут и другой роман Лугового — «Тенёта» (1901). Человек города, говорит автор, находится в тенётах дурного воспитания, закоренелых привычек, ненужной изнеженности и чувствен-

⁹⁶ См.: Илья Груздев. Горький и его время, т. 1. М., 1948, стр. 296—297.

⁹⁷ А. Луговой, Сочинения, т. II, СПб., 1894, стр. 285.

ности, постоянной лжи. Выход один — ближе к природе, в деревню, к «естественному» состоянию.

Ничем не привлекательный, лишенный обаяния и общественных интересов, такой герой кочевал из романа в роман. Ему чужды были порывы, он сознательно отвергал борьбу, ибо она требовала жертв. Гораздо удобнее было прославлять прелести спокойной деревенской жизни и вершить «маленькие дела», находя в них удовлетворение и ими успокаивая свою совесть. Об этом господстве шаблона в массовом романе 90-х годов писал в 1895 году В. Брюсов, сам собиравшийся написать роман из современной жизни. «Ряд романов, — говорил он, — это ряд силуэтов, поставленных один подле другого и различающихся только кривизной носа и складкою губ. Пока мы близко — отличие есть, когда отойдем — один похож на другого. Трудно ли по этим трафаретам написать роман, если есть и фабула, и действующие лица? О! слишком даже легко — и вот почему я не написал своего». ⁹⁸

Существенно изменились в романах конца века характер и содержание самого конфликта. Романистами 90-х годов мир принимался в его имеющихся формах, а это исключало возможность какой бы то ни было остроты сюжетных построений. Даже тогда, когда романист пытался критически осмыслить поведение своего героя, он редко возвышался над ним.

Как ни иронически относился Баранцевич к созданному героями его романа «Семейный очаг» (1893) маленькому уютному счастью, основанному на полном отъединении от всего, что находится за пределами их семейного очага, он не мог противопоставить ему никакого другого идеала, так как не видел его в жизни. «Сегодня как вчера, вчера как неделя тому назад — однообразно тянется серенькая жизнь Петра Степаныча и его семьи. Нет в этой жизни больших радостей, но нет и больших печалей — все ровно, однотонно и скучно, как осенний день в Петербурге. Не взирая на дождь, снег и бури, незыблемо стоит пятиэтажный, громадный дом на Казанской улице, и в нем, также незыблемо, в маленькой квартирке Петра Степаныча теплится маленький огонек его семейного очага. Кажется, никакие семейные бури и непогоды не в силах задуть этот скромный огонек. Да и какие могут быть бури в семье Петра Степаныча?» ⁹⁹

В другом романе, «Раба» (1892), Баранцевич сделал попытку постичь внутренний мир «маленького человека», задавленного подобным однообразием и скукой жизни. Писатель при этом стремился овладеть приемами гоголевского письма, следовать гуманистическим традициям писателей натуральной школы. Однако он оказался не в состоянии развить эти традиции в соответствии с требованиями эпохи 80—90-х годов, что и определило элигонский характер его прозы. Герой Баранцевича чист, его порывы возвышены и по-своему благородны. Но его помыслы, как и его негодование, мелки и, главное, не одухотворены критическим отношением к миру. Сам художник не намного возвышается над своим героем. Именно поэтому Чехов без обиняков назвал Баранцевича «буржуазным писателем», пишущим в расчете на публику, для которой «Толстой и Тургенев слишком роскошны, аристократичны, немножко чужды и неудобоваримы... Он фальшив... потому что буржуазные писатели не могут быть не фальшивы. Это усовершенствованные бульварные писатели. Бульварные грешат вместе со своей публикой, а буржуазные лицемерят с ней вместе и льстят ее узенькой добродетели». ¹⁰⁰

⁹⁸ Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. М., 1927, стр. 32.

⁹⁹ «Северный вестник», 1893, № 6, стр. 72—73.

¹⁰⁰ А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. 16, Гослитиздат, М., 1949, стр. 160.

Всегда бывший в русской литературе зеркалом общественной жизни, русский роман в конце 90-х — начале 900-х годов начинал отражать и те несомненные сдвиги в общественном самосознании, которые свидетельствовали о наступающих переменах в политической жизни России. В этом отношении показательны повести Вересаева «Без дороги», «На повороте», а также рассказ «Поветрие», опубликованный в 1896 году. В них ставились вопросы о путях русской интеллигенции в переходную эпоху, говорилось о крушении народнических иллюзий человека, не нашедшего своего места в сложнейшей жизненной обстановке, о столкновении народников с марксистами и возникновении различных течений в марксизме. Писатель менее всего думал о жанре своих произведений, но важно подчеркнуть, что все три вещи составляют как бы единое произведение, форма которого в какой-то мере приближается к форме романа.

Героев Вересаева не удовлетворяют теории «малых дел» и «опрощения». Это уже новые люди, не желающие довольствоваться малым. Вересаев чутко уловил изменение общественных интересов и верно определил направление исканий. В связи с этим существенно изменился в его повестях и характер конфликта: он строится не столько на перипетиях судьбы героев, сколько на борьбе общественных взглядов, на развитии идейных разногласий. Конфликт приобретает ярко выраженный общественный характер, ибо герой Вересаева находится уже на пути к социальному протесту. «Роман» Вересаева не имеет вместе с тем конца: герои остаются «на повороте», куда пойдут они — покажет будущее. Писатель ничего не предсказывает, он лишь тщательно фиксирует перелом в умонастроении русского общества, происшедший на рубеже двух веков.

Стремление придать конфликту общественный характер и тем самым возродить одну из традиций русского классического романа было свойственно не только Вересаеву. Заслуга Вересаева состоит в том, что он попытался это сделать на большом материале, органически связать историю идей с историей человеческих судеб. Не всегда удавалось ему продемонстрировать эту связь на достаточно высоком художественном уровне. Обилие социологического материала снижает эстетическую ценность, главным образом двух последних частей «романа» (рассказ «Поветрие» и повесть «На повороте»). Писатель иногда оказывался не в состоянии соблюсти необходимые пропорции так, как это удалось ему сделать в повести «Без дороги», где история судьбы доктора Чеканова осторожно, тактично и без нажима «вплетена» в историю идейной борьбы 90-х годов.

7

Появившиеся на рубеже XIX и XX столетий романы символистов разнотипны и неравнозначны по своему значению. К тому же проза никогда не была той сферой, где с наибольшей отчетливостью проявлялись бы эстетические и философские идеи русского символизма. Такой сферой была и оставалась поэзия, в гораздо более ярких чертах запечатлевшая «новые веяния» в литературе конца XIX—начала XX века. Однако и в романах символистов давали о себе знать многие черты символистской поэтики. В лучших образцах символистского романа отчетливо прослеживаются и некоторые общие тенденции в развитии русского романа именно этого периода. Попытки отражения реальной действительности в символистском романе не всегда были удачными, царящее в обществе зло воспринималось часто в виде вневременной и внесоциальной категории, но сама постановка вопросов, связанных с вопиющими противоречиями общественного развития (например, в ранних романах Сологуба), не может не рассматриваться как знаменательный факт в истории русского романа конца XIX—начала XX века.

Деятельность Д. С. Мережковского в 90-х—начале 900-х годов еще не имела того реакционного характера, какой она приобрела после 1905 года. Требуя в своих философских статьях «обновления» христианства, последовательной замены его устаревших догматов новыми положениями, Мережковский подвергал исторической критике существующие формы христианства, уже отжившие, по его мнению, свой срок.

Первая трилогия («Юлиан Отступник», «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи», «Петр и Алексей»), написанная Мережковским в первый период символизма, и должна была явиться художественной иллюстрацией пропагандировавшейся им идеи Христа и Антихриста — двух начал, борьба между которыми и составляет будто бы смысл мировой истории. Три этапа изображает Мережковский в этой трилогии: борьбу христианства с отживающим язычеством в царствование последних римских императоров; эпоху Возрождения (с образом Леонардо да Винчи в центре повествования); петровское время как начало новой русской (и всеобщей) истории. Эти основные эпохи в развитии человечества имели для Мережковского не столько историческое, сколько общесимволическое и иллюстративное значение.

Уже современная Мережковскому критика подчеркивала, что история интересует автора трилогии не столько сама по себе, сколько как материал, используемый им для проецирования собственных схем и идей, что жизненная достоверность изображаемых исторических лиц и смысла их подлинной борьбы весьма относительна.

В период между 1905 и 1918 годами Мережковский создает вторую трилогию — драму «Павел I», романы «Александр I» и «14 декабря». Борьба двух «правд» изображается здесь на материале частных фактов русской истории. Наиболее значительным в этой второй трилогии является роман «Александр I».

Внешне романы Мережковского продолжают линию русской исторической романистики XIX века. Однако по характеру задач, преследовавшихся автором, и по существу своих историко-философских предпосылок историческими они названы могут быть лишь условно. Субъективно-идеалистический метод, согласно которому вопросы социального и политического порядка будут решены лишь в результате религиозного возрождения человечества, лишил писателя возможности вскрыть подлинную суть той или иной эпохи и ее роль в мировой истории.

Видным романистом символистского направления был Федор Сологуб. Воспроизведению быта уездной интеллигенции были посвящены два его ранних романа — «Тяжелые сны» (1895) и «Мелкий бес» (1905).

В первом романе воссоздается унылая провинциальная жизнь «холодных и мертвых людей», в среде которых вынужден вращаться герой романа — учитель гимназии Василий Логин. Человек с чистым сердцем и светлыми помыслами, он тяжело переносит пошлость окружающих, их алчность и мелочность. Он не может спокойно взирать на несправедливости, которые ежедневно творятся вокруг него. С разными людьми сталкивается автор Логина, вводит его в различные семейства города, и мы видим безмерное и бесконечное царство пошлости, грубости и жестокости. Когда же Логин попытался организовать в городе общество взаимной помощи, он озлобил и восстановил против себя своих сослуживцев, заподозривших его в корыстолюбии, вольнодумстве (была даже пущена версия о связанных каким-то образом с действиями Логина воздушных шарах, на которых будто бы засылались в город запрещенные брошюры) и грубо изгнавших его из своей среды. Доведенный до отчаянья травлей, Логин подстергает и убивает попечителя гимназии. А через некоторое время он и сам чуть не был убит разъяренной толпой, обвинившей его в распространении холеры.

Логин — центральная фигура романа. Он противопоставлен обитателям города, но он терпит во всех своих начинаниях крах. Безволие — основная черта его характера. Роман Сологуба, писал М. Горький в «Самарской газете» в 1896 году, представлял собой попытку «набросать картину „декаданса“ в нашем интеллигентном обществе и дать серию портретов людей, расшатанных и угнетенных жизнью, современных людей с неопределенными настроениями, с болезненной тоской о чем-то, полных искания чего-то нового и в жизни и в самих себе».¹⁰¹ Все это в первую очередь относится к Логину. Он сознает свою неспособность внести изменения в застойный провинциальный быт. «Нам ли, с нашим темпераментом разочарованкой лягушки, в приключения пускаться»,¹⁰² — восклицает он. И хотя Логин пытается найти формы активного вмешательства в жизнь, все действия его обречены. Только уход от людей, близость к природе, простота и естественность и способны, по мысли Сологуба, облагородить человека. Противопоставляя спокойную и «мудрую» жизнь семейства просвещенного помещика Ермолина светлой и мелочной жизни городского общества, Сологуб заставляет Логина метаться между усадьбой и городом, давая ему возможность лишь в любви дочери Ермолина Нюты обрести успокоение.

Однако авторский идеал не связан с какими-либо конкретными представлениями о реальных путях изменения условий жизни. Вот как передает, например, Сологуб размышления возлюбленной Логина Нюты у изголовья раненого героя романа: «Она не думала о его смерти. В самые трудные дни ее не покидала уверенность в том, что он встанет, и еще большая уверенность в том, что встанет новый человек, свободный и безбоязненный, для новой и свободной жизни, человек, с которым она пойдет вперед и выше, в новую землю, под новые небеса».¹⁰³ Но это лишь общие смутные рассуждения, дальше которых писатель не пошел.

Наряду с гуманистическим протестом против пошлости и бессодержательности провинциального быта в романе содержатся и элементы, призванные, по всей вероятности, воплотить мысль об исконной раздвоенности и испорченности души человека, изуродованной ненормальными, страшными в своей обыденности условиями жизни. Так, подробно описывается сложная и запутанная, сопровождаемая мистическими видениями, история любви дворянской девушки и бывшего любовника ее матери. Большое место в переживаниях Логина занимают галлюцинации, во время которых он сам представляется себе лежащим в постели мертвецом. Тема двойника была широко представлена в поэзии конца века, но здесь, в романе Сологуба, она получила навязчивое и излишне прямолинейное решение.

Вслед за «Тяжелыми снами» появился роман «Мелкий бес» — наиболее значительное произведение Сологуба. Десять лет работал над ним автор. Изображение русского провинциального быта накануне 1905 года доведено здесь до широкого исторического обобщения.

Своеобразна композиция романа. Если в «Тяжелых снах» в центр поставлена фигура человека, претерпевающего гонения со стороны пошляков и негодяев, то в «Мелком бесе» на первый план выдвигут один из таких гонителей — маньяк и реакционер Передонов. Как и Логин, Передонов служит учителем гимназии. Он ожидает инспекторского места, которое якобы обещано ему неизвестной петербургской княгиней, покровительствующей его невесте Варваре. История «мытарств» Передонова, связанных с получением инспекторского места, которая перекрещивается с историей его женитьбы на Варваре, и составляет сюжетную линию романа. Варвара «борется» за Передонова, выдвигая при этом свою «программу»: вначале женитьба, затем место инспектора. Передонов боится быть обманутым и

¹⁰¹ М. Горький, Собрание сочинений, т. 23, 1953, стр. 120.

¹⁰² Федор Сологуб. Тяжелые сны. СПб., 1896, стр. 65.

¹⁰³ Там же, стр. 307.

пытается перехитрить Варвару: вначале место, затем женитьба. Эпически спокойное повествование постепенно приобретает трагические тона, история женитьбы Передонова и борьбы за инспекторское место превращается под пером писателя в историю его умопомешательства.

Сталкивая Передонова с обывателями и сослуживцами, Сологуб, как и в предыдущем романе, вводит нас в удушливую атмосферу жизни уездного города. Городской голова, прокурор, предводитель дворянства, председатель уездной земской управы, исправник оказываются мелкими, ничтожными людьми, мало интересующимися жизнью города. Это, так сказать, верхний слой, живущий замкнутой жизнью; его интересы никак не соприкасаются с интересами всего городского общества. Другой слой, изображенный в романе, — это обыватели и друзья Передонова. Сюда относятся сама Варвара, ее приятельницы, похожий «на барана» приятель Передонова Володин. Полное отсутствие интеллектуальных интересов, сплетни и карты, пьянство и взаимные «подсидживания», моральная и физическая нечистоплотность — вот что характеризует людей этого круга.

Однако и здесь, как и в романе «Тяжелые сны», Сологуб не видит никаких путей возможного улучшения человеческих отношений. Философская основа романа (как и всего творчества Сологуба) — беспросветный пессимизм, порожденный не только отрицательным отношением автора к буржуазному обществу, но и неверием в возможность возрождения человека. Человек плох по самой природе своей, независимо от тех или иных социальных условий, и ничто не в состоянии сделать его лучше — вот вывод, к которому можно прийти на основании романа.

Изредка в романе промелькнет намек на возможность иной жизни, иных отношений между людьми. Но он исчезает так же быстро, как и возникает, не оставляя в композиции произведения почти никакого следа и не влияя на его философию.

Однако объективный смысл произведения оказался шире авторских воззрений, благодаря чему образ Передонова стал в один ряд с лучшими сатирическими образами русской классической литературы («История одного города» и «Господа Головлевы», «Человек в футляре» и «Унтер Пришибеев»).

Салтыков-Щедрин и Чехов оказали наиболее заметное влияние на Сологуба, помогли ему найти отсутствовавшие в «Тяжелых снах» сатирические краски для изображения и людей — живых носителей скверны буржуазно-помещичьего строя, и условий, в которых они сформировались. Не случайно именно образ Передонова использовал В. И. Ленин в статьях, посвященных народному образованию в царской России. «Заслуженнейшим Передоновым» назвал он, например, в статье «К вопросу о политике министерства народного просвещения» бывшего инспектора народных училищ, октябриста и черносотенца, депутата Государственной думы Клюжева, проделавшего «всю карьеру законопослушного и богобоязненного служаки-чиновника».¹⁰⁴ В другой статье В. И. Ленин говорит, что «создать основные демократические условия мирного сожительства наций на основе равноправия» можно будет только «при действительной демократии, при полном изгнании» из школ «бюрократизма и „передоновщины“».¹⁰⁵ Образ Передонова был для В. И. Ленина воплощением антинародности государственной машины России и царского министерства народного просвещения, поставившего своей государственной целью — «самим отучиться думать и народ отучить думать». «Но если, — продолжает В. И. Ленин, — сами они уже отучились, то народ в России все больше *учится* думать, —

¹⁰⁴ В. И. Ленин, Сочинения, т. 19, стр. 119, 118.

¹⁰⁵ Там же, стр. 482, 483.

думать и о том, какой класс своим господством в государстве осуждает русских крестьян на нищету материальную и нищету духовную». ¹⁰⁶

После 1905 года в творчестве Сологуба заметно усилились реакционные тенденции, и уже в 1907 году он приступает к печатанию одного из наиболее реакционных своих романов — «Навьи чары». Это был значительный шаг назад по сравнению с прежними достижениями. Сологуб отходит здесь от изображения противоречий реальной действительности, жизненно достоверных типов и ситуаций, погружается в область эротики и фантастики.

В 1912 году в романе «Слаще яда» Сологуб делает попытку восстановить прежние реалистические свои достижения. Как и в ранних произведениях, здесь Сологуб воспроизводит быт провинциального дворянства, погруженного в мечты о наследстве, мелкие расчеты и ничтожные разговоры, отличающегося кичливым пренебрежением ко всему недворянскому. Так же как и в «Тяжелых снах», в романе проводится мысль о том, что только близость к природе может предостеречь человека от тлетворного воздействия цивилизации, насквозь лживой и антигуманистической. Своеобразным воплощением «естественной» жизни служит в романе жизнь мелкопоместных дворян Томицких, порвавших всякие связи с городом: «Здесь было просто и весело, как в том раю, который будет на земле, когда окончится владычество расчетливого и трусливого горожанина, строящего вавилонские башни, пока судьба не сотрет межей и граней». ¹⁰⁷

С двумя романами выступил в начале XX века В. Бржосов: «Огненный ангел» (1907—1908) и «Алтарь победы» (1911—1912). Но наиболее значительным достижением символизма в жанре романа был «Петербург» (1913) Андрея Белого.

В «Петербурге» дается яркое сатирическое изображение самодержавно-бюрократической государственной машины, управляющей жизнью всей империи и символизированной в облике министра Аполлона Аполлоновича Аблоухова, чей образ выписан с большой разоблачительной силой. Сатирическое развенчание представителей официального Петербурга — тупых и самодовольных обитателей министерских кабинетов и роскошных особняков — заняло важное место в произведении.

Противоречия романа наиболее явственно сказались в изображении революционеров. Революция присутствует в сознании А. Белого либо в форме индивидуального террора, либо в форме грозного, но не освещенного сознанием стихийного взрыва, который одновременно и притягивает и отталкивает писателя.

А. Белый хорошо передал и общую напряженность атмосферы, царящей в столичном городе, и ожидание неминуемого революционного взрыва. В самостоятельный, почти реальный образ он сумел превратить обыкновенную «сардинницу» — жестяную банку, начиненную взрывчатим веществом, с помощью которой должен был быть убит сенатор Аблоухов. Большого напряжения добивается Белый в описаниях метаний «красного домино», символизирующего смятение и растерянность петербургского общества.

Однако плохое знание действительного характера революционной борьбы и подлинной психологии революционера лишило Белого возможности создать достоверные типы борцов с самодержавием, толкнуло его на поиски «тайного», «мистического» смысла явлений общественной жизни. Яркие и насыщенные картины быта официального Петербурга то и дело сменяются фантазмагорией, болезненными видениями и апокалиптическими пророчествами, что в значительной мере ослабляло критическое звучание романа А. Белого.

¹⁰⁶ Там же, стр. 115.

¹⁰⁷ «Новая жизнь», 1912, № 9, стр. 11.

Л. Н. ТОЛСТОЙ. «ВОСКРЕСЕНИЕ»

Последний роман Толстого «Воскресение» подводит итоги истории русского реалистического романа XIX века.

Начало работы над «Воскресением», задуманным первоначально в виде повести, относится к 1889 году. Закончен же был роман только в 1899 году и тогда же опубликован в журнале «Нива» с огромным количеством (свыше 500) цензурных искажений. Одновременно роман печатался в Англии, Франции, Германии. В России «Воскресение» вышло отдельным изданием в следующем 1900 году.

Написанный в годы правительственной реакции и бурного роста революционных настроений широких народных масс, роман «Воскресение» явился обвинительным актом исключительной художественной силы, предъявленным великим писателем в канун революции 1905 года решительно всем государственным и общественным порядкам старой России.

По силе и широте социального обличения роман «Воскресение» не имеет себе равного в литературе. «Л. Толстой, — говорит В. И. Ленин, — сумел поставить в своих работах столько великих вопросов, сумел подняться до такой художественной силы, что его произведения заняли одно из первых мест в мировой художественной литературе. Эпоха подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостниками, выступила, благодаря гениальному освещению Толстого, как шаг вперед в художественном развитии всего человечества».¹

В романе «Воскресение» получили свое художественное обобщение все те великие вопросы русской жизни дореволюционной эпохи, которые Толстой ставил в своих многочисленных публицистических и художественных произведениях 80—90-х годов. Наиболее тесно «Воскресение» связано с двумя публицистическими выступлениями писателя, из которых одно, «Письма о голоде» (1892), посвящено обличению «экономического рабства» народа, «у которого отнята земля», а второе, «Царство божие внутри вас» (1893), — обличению правительственного, полицейского насилия над народом.

Исходная сюжетно-психологическая ситуация романа — раскаяние богатого молодого человека, оказавшегося в роли судьи когда-то соблазненной и погубленной им бедной девушки, — подсказана реальным случаем из судебной практики, о котором Толстой узнал от А. Ф. Кони. Отсюда первоначальное обозначение романа, под которым он упоминается в письмах и дневниках писателя, — «Коновская повесть».²

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 16, стр. 293.

² История создания «Воскресения» подробно прослежена в книге В. А. Жданова «Творческая история романа Л. Н. Толстого „Воскресение“» (изд. «Советский писатель», М., 1960).

Роман открывается знаменитым описанием весны, неудержимого весеннего пробуждения природы среди смрада и мерзости одетого в камень, задымленного капиталистического города. Не новое для Толстого противопоставление извечного блага и красоты природы злу и безобразию несправедливости общественного устройства и ложной цивилизации осложняется здесь образной параллелью между весенним обновлением природы и грядущим обновлением общественной жизни. Такого рода параллель проходит через многие высказывания писателя 90—900-х годов, в той или другой связи с приближающимися или уже развертывающимися революционными событиями. «События совершаются с необыкновенной быстротой и правильностью, — писал Толстой В. В. Стасову за несколько дней до декабрьского восстания. — Быть недовольным тем, что творится, все равно, что быть недовольным осенью и зимою, не думая о той весне, к которой они нас приближают».³ Сказанное здесь, в самый разгар революции 1905 года, повторяет то, что Толстой говорил более десяти лет назад, по-своему предсказывая эту революцию и по-своему понимая ее исторического значения.

Задолго до революции Толстой видел в росте недовольства и стихийного протеста широких масс несомненное свидетельство наступающей «революции сознания». Еще в 1893 году, принимая желаемое за сущее и в этом отношении несколько переоценивая сознательность революционных настроений масс, Толстой утверждал, что «уже всякий самый мало размышляющий человек нашего времени» видит «невозможность продолжения жизни на прежних основах и необходимость установления каких-то новых форм жизни» (28, 285). «Бывают такие времена, подобные весне, — говорится там же, — когда старое общественное мнение еще не разрушилось и новое еще не установилось, когда люди уже начинают обсуживать поступки свои и других людей на основании нового сознания, а между тем в жизни по инерции, по преданию продолжают подчиняться началам, которые только в прежние времена составляли высшую ступень разумного сознания, но которые теперь уже находятся в явном противоречии с ним» (28, 258). Между положением людей в прошлом и в его время Толстой находил ту же разницу, «какая бывает для растений между последними днями осени и первыми днями весны. Там, в осенней природе, внешняя безжизненность соответствует внутреннему состоянию заморания; здесь же, весной, внешняя безжизненность находится в самом резком противоречии с состоянием внутреннего оживления и перехода к новой форме жизни. . . Происходит нечто подобное родам. Все готово для новой жизни, но жизнь эта все еще не появляется» (28, 166).

Выше уже говорилось, что грядущая революция мыслилась Толстым как «революция сознания». Но было бы ошибкой утверждать, что духовный переворот, духовное обновление общества Толстой противопоставлял коренному переустройству всех условий и форм общественной жизни. Толстой не только не отрицал необходимости и неизбежности полного уничтожения всего современного ему самодержавного, буржуазно-помещичьего строя русской жизни, а, напротив того, считал его разрушение важнейшей задачей и созревшей исторической необходимостью своего времени. Толстой отрицал другое — революционное, насильственное испровержение ненавистного ему «жизнеустройства» будучи убежден, что оно рухнет само, как только все люди поймут его жестокость и несправедливость и перестанут ему подчиняться. Но в конечном счете Толстой был

³ Лев Толстой, Полное собрание сочинений (юбилейное издание), т. 76, Гослитиздат, М.—Л., 1956, стр. 59. Все последующие ссылки на это издание (т. 1—90, 1928—1959) даются в тексте (цифры курсивом — том, цифры прямым — страница).

готов согласиться и на революцию. «Едва ли, — утверждал он, — какая-либо революция может быть бедственнее для большой массы народа постоянно существующего порядка или скорее беспорядка нашей жизни с своими обычными жертвами неестественной работы, нищеты, пьянства, разврата и со всеми ужасами предстоящей войны, имеющей поглотить в один год больше жертв, чем все революции нынешнего столетия» (28, 285).

Таким образом, «революция сознания» была для Толстого не конечной целью, а только обязательной предпосылкой, необходимым условием освобождения трудящихся масс от всех форм государственного и классового насилия.

На вопрос о том, «что будет с миром, если уничтожится существующий порядок вещей?», Толстой отвечал примерно так: хуже того, что есть, не будет. В пояснение он цитировал следующие слова Герцена из писем «С того берега»: «Как идти, не зная куда; как терять, не видя приобретений! — Если бы Колумб так рассуждал, он никогда не снялся бы с якоря. — Сумасшествие ехать по океану, не зная дороги, — по океану, по которому никто не ездил, плыть в страну, существование которой — вопрос. Этим сумасшествием он открыл новый мир. Конечно, если бы народы переезжали из одного готового *hôtel garni*⁴ в другой, еще лучший, — было бы легче, да беда в том, что некому заготавливать новых квартир. В будущем хуже, нежели в океане — ничего нет, — оно будет таким, каким его сделают обстоятельства и люди» (28, 284).

Таким образом, хоть сколько-нибудь ясного представления о том, каким должно быть «новое жизнеустройство», у Толстого не было. Но неколебимая убежденность в необходимости уничтожения существующего порядка составляла краеугольный камень позднего творчества и учения писателя.

Однако это, по сути дела, революционное убеждение приняло у Толстого, как идеолога патриархального крестьянства, религиозную форму. Основным теоретическим аргументом против существующего строя Толстой неизменно выдвигает его несовместимость с «истинным христианством». Здесь, как и всегда, противоречия Толстого, его «разум» и «пред-рассудок», выступают в своем сложном и неразрывном единстве, отражавшем одновременно и силу, и политическую незрелость стихийного протеста крестьянских масс.

Говоря о наличии в русском крестьянстве революционных настроений, Ленин в числе других фактов, свидетельствующих об этом, ссылается и на «факт роста в крестьянской среде сектантства и рационализма» и напоминает, что «выступление политического протеста под религиозной оболочкой есть явление, свойственное всем народам на известной стадии их развития, а не одной России».⁵ В сущности, именно таким явлением и было учение Толстого.

Религиозную форму, в которой проявлялся иногда политический протест крестьян, Толстой принял за религиозное содержание этого протеста. В аналогичном плане писатель был склонен оценивать и революционное движение, усматривая в нем неосознанное стремление к «осуществлению одной из сторон христианского учения» (28, 158). Утверждая в 1893 году, что «большая половина рабочего народа прямо признает теперь существующий порядок ложным и подлежащим уничтожению», Толстой дальше говорит: «Одни люди, религиозные, каких у нас в России миллионы, так называемые сектанты, признают этот порядок ложным и подлежащим уничтожению на основании понятого в настоящем его смысле евангельского учения; другие считают его ложным на основании социалистических,

⁴ Меблированные комнаты (франц.).

⁵ В. И. Ленин, Сочинения, т. 4, стр. 223.

коммунистических, анархических теорий, проникших теперь уже в низшие слои рабочего народа» (28, 152).

Таковы, примерно, противоречивые представления, стоящие за тем, что Толстой называл приближающимся «пробуждением», «обновлением», «родами новой жизни», уже намечающимся «переходом» к ней, подобным весеннему пробуждению, «воскресению» природы. Художественной конкретизации именно этого круга представлений, сложившихся у писателя в своеобразную концепцию приближающейся революции, и посвящен роман «Воскресение». В том же широком смысле следует понимать и его заглавие, и открывающее роман описание весны.

2

Политической остротой проблематики, ее четкой социальной направленностью обуславливаются жанровое своеобразие «Воскресения» и его место в истории русского реалистического романа. По своим общим жанровым очертаниям «Воскресение» остается социально-психологическим романом и подводит итог развитию его классической формы. И, пожалуй, самым существенным в этом итоге оказывается то, что ведущая для романа XIX века социально-психологическая форма подвергается в «Воскресении» существенной деформации, осложняется новыми жанровыми признаками, ставшими впоследствии характерными для романов Горького и других писателей социалистической эпохи.

Как известно, важнейшими достижениями социально-психологического романа явились глубокое проникновение во внутренний мир человека и постижение его общественной сущности. Анализ общественной психологии служил здесь как бы ключом к познанию объективных противоречий и отношений общественного бытия, которые непосредственно, вне своих психологических проявлений, еще не осознавались четко большинством русских писателей-романистов XIX века.

В основном и главным национальная специфика русского социально-психологического и вообще реалистического романа прошлого века определяется его объективной обусловленностью тенденциями и потребностями демократического развития страны. Но, за исключением романов, созданных писателями революционно-демократического лагеря — Герценом, Чернышевским, Салтыковым-Щедриным, демократические устремления русского классического романа отличаются политической аморфностью и часто вступают в противоречие с политическими убеждениями и симпатиями авторов. Показательным примером этого может служить двойственное отношение Тургенева к образу Базарова.

Аналогичное противоречие в высшей степени было свойственно и творчеству Толстого до перелома его миросозерцания. Сущность «духовного переворота», пережитого писателем под воздействием пореформенной ломки на рубеже 70—80-х годов, в том и состояла, что ранее неосознанные в своем собственно социальном качестве демократические тенденции его творчества оформились теперь в сознательную общественную позицию непримиримого отрицания и осуждения всех эксплуататорских порядков во имя защиты угнетенных этими полукapиталистическими, полукрепостническими порядками крестьянских масс.

Выше десяти лет отделяют начало работы Толстого над «Воскресением» от окончания предыдущего романа писателя, «Анны Карениной». За эти годы Толстой создал огромное количество художественных произведений, но среди них нет ни одного романа. И это не случайно.

Поскольку новый, сложившийся после идейного перелома, взгляд писателя на жизнь оформлялся в эти годы в определенную доктрину, он требовал для своего выражения прежде всего публицистической формы.

Именно в публицистических работах, посвященных критике всех существующих порядков, излагает Толстой основы своего учения. Что же касается художественных произведений этого времени, то они представляют собой или иллюстрацию к тем или другим положениям его учения («Народные рассказы»), или же являются аналитическим изображением тех или других явлений жизни под углом зрения нового миропонимания автора. И только к началу 90-х годов у Толстого созревают потребность и готовность подвести в художественной форме итог всему понятому и передуманному после своего «духовного переворота», дать обобщающую картину русской жизни, как он теперь ее видел и понимал. Вот как сам Толстой говорит об этом в дневниковой записи от 25 января 1891 года: «... как бы хорошо писать роман de longue haleine,⁶ освещающая его теперешним взглядом на вещи. И подумал, что я бы мог соединить в нем все свои замыслы, о неисполнении к[отор]ых я жалею» (52, 5). Толстой не думал, когда писал эти слова, что один из перечисленных тут же замыслов — «Коновская повесть» — и выльется впоследствии в тот самый роман, о котором он мечтал. Но Толстой отчетливо сознавал, что этот роман будет существенно иным, чем его предыдущие романы. «Да, — говорится в записи от 26 января, — начать теперь и написать роман имело бы... смысл. Первые, прежние мои романы б[ыли] бессознательное творчество. С Анны Кар[ениной], кажется больше 10 лет, я расчленил, разделял, анализировал; теперь я знаю, что что, и могу все смешать опять и работать в этом смешанном» (52, 6).

Предыдущие романы Толстого конечно не были «бессознательным творчеством», но они действительно не обладали той отчетливостью социальных оценок, которая появляется в «Воскресении». В «Войне и мире» и «Анне Карениной» Толстой шел от психологической проблематики образа к его общественной проблематике, в силу чего последняя оказывалась часто значительно шире первоначального замысла писателя.

Метод автора «Воскресения» принципиально иной. Социальная дедукция преобладает здесь над психологической индукцией. Психологическое содержание образа и его место среди других образов романа от начала и до конца определяются социальной оценкой и выражают последнюю.

В силу этого по сравнению с прежними романами писателя, да и не одного его, социальное и психологическое как бы меняются в «Воскресении» своими местами. Из средства познания социального психологическое становится средством его персонификации. Иначе говоря, социальная сфера в значительной мере эмансипируется от психологической, становится самостоятельным и основным предметом художественного изображения. Все это проявляется как в сюжетном развитии и композиции романа, так и в структуре образов его действующих лиц, включая главных из них — Нехлюдова и Катюшу Маслову.

3

Князь Димитрий Иванович Нехлюдов — это последний вариант основного, ищущего истину, героя Толстого. Последний не только по времени своего появления, но и по тому, что обретенная им истина подводит итог исканиям психологического героя Толстого, составляет ту наивысшую точку его развития, к которой он потенциально стремился и после достижения которой уже не мог оставаться самим собой. Именно это и происходит с Нехлюдовым. Его образ уже не имеет самостоятельного психологического значения, нужен автору не сам по себе, а в качестве выражения того угла зрения, под которым раскрывается правда о жизни основного героя романа — народных масс.

⁶ Большого дыхания (франц.).

Обращает на себя внимание, что нравственное воскресение Нехлюдова совершается в самом начале романа и тем самым составляет уже не психологический стержень повествования, а только его психологическую мотивировку. Вспомним для сравнения образ Константина Левина. Нравственное прозрение венчает сложный путь развития этого героя и вместе с тем завершает действие романа, поскольку самый психологический процесс движения Левина к нравственной истине, самый процесс ее искания и составляет стержень сюжетной линии. В противоположность Левину Нехлюдов переживает свой нравственный переворот в самом начале романа, как событие совершенно неожиданное для него самого, вызванное влиянием внешнего фактора — случайной встречей с Масловой на суде. В сущности, на этом внутреннее развитие образа Нехлюдова и заканчивается. Дальнейшая судьба героя, его дальнейшие отношения с некогда любимой и загубленной им женщиной уже не прибавляют ничего нового к его психологическому облику раскаявшегося, осознавшего свою вину человека, под воздействием нравственного потрясения по-новому воспринимающего и оценивающего жизнь.

Новизна, а потому и острота взгляда Нехлюдова на жизнь служат эстетической мотивировкой срывания с действительности «всех и всяческих масок», скрывающих от людей ее истинную и ужасную сущность.

Личные отношения Нехлюдова и Масловой после встречи на суде имеют, конечно, свой психологический интерес. Но не они, не их внутреннее течение, а судебная ошибка, допущенная в приговоре, вынесенном Масловой, и попытки Нехлюдова исправить ошибку (т. е. не психологический, а юридический прецедент) являются движущей пружиной повествования, охватывающего самые различные и полярные сферы социальной жизни. В связи с этим сюжетная функция и структура образа Нехлюдова существенно отличаются от структуры и функции не только основных героев предыдущих романов Толстого, но и героя социально-психологического романа вообще.

Если образы Печорина, Рудина, Базарова, Безухова, Болконского, Константина Левина, Обломова, Раскольниковова, братьев Карамазовых строятся на характеристике присущего им восприятия жизни, реакции на те или другие явления окружающей действительности и на смене этих реакций, то в описании хождений Нехлюдова по делу Масловой и следования за ней в Сибирь акцентируется не индивидуальное своеобразие переживаний героя, а объективная сущность того, с чем он сталкивается и что переживает. Для сравнения вспомним, как подробно и с какими психологическими нюансами, характеризующими движение личности самого князя Андрея, описаны его встречи со Сперанским или как изображена встреча Пьера с маршалом Даву в Москве. И в том и другом случае объект восприятия настолько слит с процессом восприятия, что одно совершенно неотделимо от другого. А вот как формулируется впечатление, произведенное на Нехлюдова комендантом Петропавловской крепости: «Нехлюдов слушал его хриплый старческий голос, смотрел на эти окостеневшие члены, на потухшие глаза из-под седых бровей, на эти старческие бритые отвисшие скулы, подпертые военным воротником, на этот белый крест, которым гордился этот человек, особенно потому, что получил его за исключительно жестокое и многодушное убийство, и понимал, что возражать, объяснять ему значение его слов — бесполезно» (32, 269). Это портрет палача в генеральском мундире, данный в форме восприятия Нехлюдова. Но, кроме безличных слов «слушал», «смотрел», «понимал», мотивирующих эту форму, здесь нет ничего от самого восприятия, ничего, что характеризовало бы его индивидуальное своеобразие, а через это и личность самого Нехлюдова. Да и мотивировка-то эта чисто внешняя. Нехлюдов не мог знать, гордится или не гордится генерал своим белым крестом и за что он получен. Это —

«вольность», невозможная для прежних принципов построения образа у Толстого. А вот Нехлюдов после свидания в тюрьме: «Нехлюдову с необыкновенной ясностью пришла мысль о том, что всех этих людей хватили, запирали или ссылали совсем не потому, что эти люди нарушали справедливость или совершали беззакония, а только потому, что они мешали чиновникам и богатым владеть тем богатством, которое они собирали с народа» (32, 300). Эта мысль — одна из важнейших в романе. Она обнажает грабительскую природу полицейского судопроизводства и права и, хотя выражена от лица Нехлюдова, носит тем не менее всеобщий, безличный характер.

Все размышления Нехлюдова о зле собственной и окружающей жизни очень мало говорят об индивидуальном психологическом своеобразии самого процесса течения его мыслей и чувств, но зато с предельной точностью и часто в откровенно публицистической форме выражают мысли автора.

Необходимо также отметить, что нравственное просветление Нехлюдова, в отличие от нравственных открытий предыдущих героев Толстого, носит по преимуществу негативный характер. Сначала он осознает зло собственного существования, а потом и страшное зло государственных установлений, социальных отношений, всего современного ему «жизнеустройства». Что же касается положительной истины, которую Нехлюдов обретает только на самых последних страницах романа, то она имеет значение уже не личной, а всеобщей истины, говорит не о том, как дальше жить герою, а как ликвидировать открывшееся ему зло общественной жизни. И это лишним раз подчеркивает принципиальное отличие Нехлюдова от героев предыдущих толстовских романов. По сравнению с ними этот образ значительно обеднен в психологическом отношении, но достигает исключительной силы по своему идейному, обличительному звучанию.

С этим новым качеством традиционного толстовского героя связана и не совсем обычная композиция романа. Было бы неверно утверждать, что роман начинается с середины действия, после чего Толстой возвращается к его началу. Все дело в том, что начало действия, его настоящая завязка — это именно встреча Нехлюдова с Масловой на суде и несправедливый судебный приговор, вынесенный Масловой. Здесь завязаны все узлы: и сложный характер взаимоотношений главных героев, и переплетение их личных судеб с механикой бюрократического судопроизводства, и взаимодействие различных сфер социальной жизни. Короче говоря, здесь берут свое начало все главные темы романа. Что же касается рассказа о прошлом героев, то, оставаясь за пределами главного действия, он является только необходимым пояснением к нему и потому дан после того, как это действие уже началось. Применительно к образу Нехлюдова это значит, что он нужен Толстому уже «воскресшим», а не в процессе своего возрождения.

Рассказ о предшествующем начале действия прошлым Нехлюдова и Масловой охватывает два периода их жизни — пору юпошеской чистоты и последующего нравственного падения. Падение каждого из героев обуславливается объективной логикой воздействия социальных, развращающих человека условий существования — условий жизни богатого и праздного барина и незащитной бедной крестьянской девушки, полугорничной-полу-воспитанницы помещиц, теток ее соблазнителя. И здесь, в экспозиции романа, процесс нравственного падения Нехлюдова не показан. О нем лишь кратко рассказано, причем акцентируется влияние среды, стимулирующей «животное» и парализующей «духовное» «я» героя. Соотношение того и другого служит в «Воскресении» только мерой оценки, но само по себе уже не составляет проблемы, подлежащей художественному анализу, как это имело место в «Анне Карениной». В обоих романах «животное» обозначает социальное зло эгоистической жизни. Но последнее настолько

явственно выступает в «Воскресении» как социальное зло, что уже не нуждается для своего истолкования ни в каком специальном психологическом построении. Показательно в этом отношении, что мысли о «духовном» и «животном» человеке выражены в романе в форме смутных размышлений Нехлюдова о самом себе, существенных только по тому выводу, который из них следует. В одной из черновых редакций они сопровождаются следующей авторской оговоркой: «Все это он не обдумывал так, как это написано здесь, но общий вывод из всех этих доводов был ему уже ясен в его душе» (33, 101). Вот именно, вывод из всего предшествующего развития героя, его результат, а не самый процесс этого развития важен в данном случае Толстому.

4

Следствием пережитых страданий и унижений представлено и нравственное состояние Катюши Масловой в начале романа, состояние морально омертвевшего, потерявшего себя и безмерно несчастного человека. Но в противоположность нравственному пробуждению Нехлюдова, являющемуся одной из мотивировок развития действия, а не самостоятельно развивающимся сюжетом, нравственное воскресение Масловой обрисовано как длительный психологический процесс, органически включенный в действие романа. Это свидетельствует о том, что образ обычного героя социально-психологического романа — мягущегося, ищущего или протестующего интеллигента — в условиях бурного революционного подъема масс уже изжил себя, потерял свою былую актуальность, оказался уже непригодным для решения важнейших вопросов времени. В двери реалистического романа стучался новый герой, представитель самих масс. Первым таким героем, данным крупным психологическим планом, и стала Катюша Маслова.

Это не значит, что образы людей из народа не привлекали к себе до того внимания русских романистов, но даже в романах Толстого они никогда не давались в своем внутреннем развитии. Савельич в «Капитанской дочке», няня в «Евгении Онегине», Максим Максимыч в «Герое нашего времени», Антон Горемыка Григоровича, крестьяне в «Утре помещика» и в «Анне Карениной», солдаты в «Севастопольских рассказах» и в «Войне и мире», каторжане в «Записках из мертвого дома» — это все носители определенных нравственных ценностей или жертвы социальной несправедливости, но не развивающиеся характеры. Попытка Григоровича создать такой развивающийся характер в образе Акулины («Деревня»), как известно, не увенчалась успехом. То же следует сказать и об образе Пелагеи Мокроносовой, героини романа Решетникова «Где лучше?». Впервые эту задачу решил Толстой и только в образе Масловой. Объективной предпосылкой к тому явились глубокие сдвиги, происходившие в те годы в сознании самих народных масс.

Революционное брожение народных масс Толстой воспринял и отобразил в «Воскресении» как движение народа к истине. На это уже указано Я. С. Билинкисом в статье «Народ и революционеры в романе Л. Н. Толстого „Воскресение“». ⁷ Но Я. С. Билинкис не учел тот совершенно особый характер, который приобретает теперь у Толстого сама эта истина.

Если раньше Толстой искал выхода из противоречий общественной жизни и жизни личности на путях приближения к трудовым отношениям и нравственным нормам крестьянского существования, возводя эти отношения и нормы на степень высшего и неизменного идеала, то исповедуемая

⁷ О русском реализме XIX века и вопросах народности в литературе. Сборник статей. Гослитиздат, Л., 1960, стр. 402—446.

и проповедуемая теперь писателем истина оказывается для него уже как бы за пределами крестьянской жизни и крестьянского сознания.

Это до сих пор не отмеченное обстоятельство вносит некоторое уточнение в совершенно справедливое, но часто слишком упрощенное понимание позднего Толстого, как выразителя психологии и настроений патриархального крестьянства. Таким упрощением страдает и другая работа Я. С. Билинкиса «Повествование в „Воскресении“». ⁸ Справедливо отмечая подчеркнутую объективность авторского голоса в этом романе, его установку на выражение абсолютной и всеобщей истины, исследователь рассматривает ее как непосредственное выражение крестьянского сознания. Получается, что представления об истине Толстого и крестьянских масс абсолютно тождественны. Тогда к какой же истине движется народ в романе? Этот законный вопрос остается в работах Я. С. Билинкиса без ответа. Ответ же на него заключается в том, что Толстой не был никогда безликим выразителем, механическим рупором крестьянских настроений, как это часто изображается, а стал после перелома своего миросозерцания идеологом крестьянских масс и выступал не только в роли их защитника, но и учителя. Исповедуемая и проповедуемая автором «Воскресения» истина (объективно, конечно, крестьянская) как бы отрывается от своего социального источника, теряет свой специфический крестьянский характер, превращается в найденную им не в крестьянстве, а в христианстве абсолютную общечеловеческую истину, открывающую выход из реальных противоречий жизни не только господствующим, но и угнетенным классам, возвышающуюся над сознанием последних и требующую от них своего постижения и уяснения. Иначе говоря, став окончательно на крестьянскую точку зрения, Толстой по-своему преобразует ее из стихийной в сознательную. Так, на основе стихийных крестьянских настроений складывается у него своеобразная идейная, религиозно-правственная доктрина. Это вносит существенные изменения и в воззрения самого Толстого.

Преклоняясь ранее перед стихийностью и неподвижностью крестьянского сознания, отрицая роль передового общественного сознания, возможность и необходимость идейного воспитания масс, Толстой говорит теперь о прогрессивной роли «передовых», «мыслящих» людей (в своем, конечно, особом понимании), об их благотворном воздействии на общественное мнение и рассматривает последнее как важнейший фактор общественной жизни и ее прогрессивного развития от изживших себя «насильственных начал» к новым, «разумным началам» всеобщего равенства, братства и справедливости (см.: 28, 204—219). Именно эти воззрения лежат в основе взятой на себя Толстым роли учителя и проповедника, совершенно немислимой для него в пору создания «Войны и мира» и «Анны Карениной», когда он ощущал себя отнюдь не духовным руководителем, а скорее учеником и последователем крестьянских масс.

Сознание народа и теперь остается для Толстого важнейшим фактором общественной жизни, но уже далеко не идеальным, а подлежащим «усовершенствованию».

Одним из центральных вопросов поздней публицистики Толстого является вопрос о «развращении» народа условиями его существования и о его преднамеренном, злом «одурении» царским правительством и правящими классами. Вместе с тем со всей остротой встает перед писателем и проблема идейно-нравственного воспитания масс, которое мыслится им в плане очищения их нравственной природы от разъедающей ржавчины не только таких явлений, как пьянство, жажда наживы, разврат в собственном смысле слова, но прежде всего от «безнравственного» пови-

⁸ Я. Билинкис. О творчестве Л. Н. Толстого. Изд. «Советский писатель», Л., 1959, стр. 376—413.

новения «безбожным» требованиям правительства (плата податей, исполнение воинской повинности и т. д.), а тем самым и от участия самого народа в правительственном насилии над ним.

Кругом всех этих проблем и предопределяются психологическая трактовка, психологическое развитие в «Воскресении» образа женщины из народа — Катюши Масловой и тот, новый для творчества Толстого аспект, который принимает в его романе тема нравственного воскресения. Из вопроса личной судьбы героя она перерастает в вопрос об исторических судьбах народа и общества, всего человечества.

Настойчиво подчеркнутыми психологическими штрихами облика Масловой, каким он дан в начале действия, являются инстинктивная боязнь и нежелание думать о своей судьбе, безнадежная примиренность с ней, бездумная погруженность в мелкие интересы и потребности данной минуты. Не предстоящий суд и его последствия, а наслаждение свежим весенним воздухом, внимание прохожих, попавший под ноги сизяк занимают Маслову во время ее длительного путешествия под конвоем из тюрьмы в здание суда. Чувство усталости, голода, неудовлетворенное желание покурить, а не несправедливость вынесенного приговора мучают Маслову после окончания суда и на обратном пути в тюрьму. Не раскаяние Нехлюдова, не его обещания и хлопоты, а деньги, которые можно получить от него на вино и табак, составляют для Масловой главный смысл неожиданной встречи с ним и его посещений. Само пристрастие к вину и табаку характеризует тоже желание забыться, не думать о своем ужасном положении, не терзаться им. Это то самое, что Толстой-публицист называл «самоодурманиванием» людей, боящихся смотреть в глаза страшной правде собственной жизни и потому бессильных бороться с ее злом.

Но, рисуя Маслову человеком нравственно одурманенным, Толстой подчеркивает и другую причину этого — развращающее влияние на нее «господской жизни». В этом смысле жертвой последней оказывается не только Нехлюдов, но до известной степени и Маслова.

Если Нехлюдов, искренне любя Катюшу, губит и ее, и свою любовь, то это потому, что так поступают в его кругу «все». Сознание, что он не сделал ничего исключительного, а только то, что входит в норму поведения молодых людей этого круга с ним общественного положения, усыпляет совесть Нехлюдова, заставляет его забыть и бросить на произвол судьбы жертву своей распущенности, отказаться от всех благородных стремлений юности и погрузиться в стихию праздной, себялюбивой, «животной» жизни богатого молодого человека.

Аморальностью, несправедливостью всего «жизнеустройства» обусловлена и «очень обыкновенная история» падения Катюши Масловой, страшная именно своей «обыкновенностью».

Рожденная на скотном дворе незамужней работницей, никому не нужная, обреченная на голодную смерть, по прихоти своих барынь-помещиц взятая в барский дом и выросшая в нем на правах полуторничной-полувоспитанницы, Катюша с детских лет оказалась «избалованной сладостью господской жизни» (32, 7), что оказало немаловажное влияние на ее судьбу, внушив отвращение к тяжелому труду и страх перед лишениями. Вкушенный «соблазн» «господской жизни» и делает Катюшу, брошенную Нехлюдовым, столь незащищенной от посягательства тех, кому она вынуждена служить, чтобы не умереть с голода. Это же в конечном счете приводит ее в дом терпимости. Место прачки, предложенное теткой, заставляет Маслову содрогнуться от отвращения. Положение же содержанки, а потом «обеспеченное, спокойное, узаконенное положение и явное, допущенное законом и хорошо оплаченное прелюбодейание» в публичном доме представляются ей лучшим выходом. Самый факт «узаконенности» прелюбодейания заслоняет в сознании Катюши его аморальность и тем

самым снимает с нее нравственную ответственность за предпочтение этого прелюбодеяния тяжкому труду прачки. До какой степени Катюша при этом не отдает себе отчета в том, что творит, свидетельствует такая деталь: принять окончательное решение поступить в «заведение» Китаевой Масловой заставляет обещанная ей возможность заказывать себе «какие только пожелает» платья. «И когда Маслова представила себя в ярко-желтом шелковом платье с черной бархатной отделкой — декольте, она не могла устоять и отдала паспорт» (32, 10). Этим штрихом, подчеркивающим одновременно и развращенность и детскую наивность сознания обездоленного человека, завершается «очень обыкновенная история» прошлого Масловой и уточняется социальный диагноз ее нравственного заболевания. Диагноз этот закрепляется образом осужденного вслед за Масловой мальчика-вора из крестьян, развращенного городом, где он вынужден добывать свой хлеб. «Все, что он слышал от мастеров и товарищей с тех пор, как он живет в городе, было то, что молодец тот, кто обманет, кто выпьет, кто бругает, кто прибьет, развратничает» (32, 124). Общество развращает бедняков, заставляет их «дуреть» от «нездоровой работы, пьянства, разврата», а потом само же судит несчастных, «шалых» людей как опасных преступников — таков вывод, сделанный Нехлюдовым из всего, с чем он столкнулся на суде в качестве присяжного заседателя. В дальнейшем эта же мысль будет развита в картинах страшных прав, «озверения» уголовных ссыльнокаторжан, хвастающих своими преступлениями, развратом, жестокостью, не знающих другого закона жизни, кроме права сильного, потому что сами они являются жертвами и продуктом «узаконенного» насилия, жестокости, разврата существующего «жизнеустройства» и тех, кто поддерживает его ради своей корысти.

Основное в этих картинах, так же как и в экспозиции образа Масловой, — это анализ социальных причин нравственного развращения народа.

В дальнейшем Толстой не раз возвращается к прошлому Масловой и постепенно углубляет собственно психологическое содержание ее образа. Но все же и здесь акцент стоит не на характеристике индивидуального своеобразия личности и переживаний героини, а на выявлении социальной типичности и закономерности ее судьбы. Соответственно и психологическая драма Катюши достигает своей кульминации только тогда, когда она, уже беременная, в ненастную осеннюю ночь на станции, мимо которой проехал все забывший Нехлюдов, осознает до конца трагизм своего положения беззащитной жертвы барского эгоизма и безнаказанности. «Он в освещенном вагоне, на бархатном кресле сидит, шутит, пьет, а я вот здесь, в грязи, в темноте, под дождем и ветром — стою и плачу» (32, 131). Если в этих словах еще нет понимания самой Катюшей социальной несправедливости ее неравенства с Нехлюдовым, то объективно они говорят читателю именно об этом. Так или иначе, но именно впервые понятая в этот момент Катюшей несправедливость всего случившегося с ней и разочарование в боготворимом человеке кладут начало тому «нравственному перевороту», вследствие которого она сделалась такой, какой она появляется в начале романа. «С этой страшной ночи она перестала верить в добро» и в то, «что люди верят в него... убедилась, что никто не верит в это, и что всё, что говорят про Бога и добро, всё это делают только для того, чтоб обманывать людей» (32, 132). Таким образом, психологическая драма Катюши раскрывается здесь как трагическое столкновение чистоты и наивности бедной девушки с обманом и ложью жизни господ, с лицемерием их морали, прикрывающей «животную» сущность этой жизни.

Как здесь, так и дальше психологический рисунок образа Масловой очень точен и выразителен. Но он все же остается контурным, обобщен-

ным рисунком, в котором детали психологической «механики» остались непроявленными, а обнажены только кульминационные моменты и конечные результаты душевной истории и драмы Масловой.

Таким результатом всего пережитого Масловой и вырисовывается ее «одурманенное» состояние, в котором она появляется на суде и находится еще долгое время потом. Обобщающая характеристика этого состояния дана в следующих словах, завершающих описание ночи, проведенной Масловой в камере после приговора. «Все жили только для себя, для своего удовольствия, и все слова о Боге и добре были обман. Если же когда поднимались вопросы о том, зачем на свете все устроено так дурно, что все делают друг другу зло и все страдают, надо было не думать об этом. Станет скучно — покурила или выпила или, что лучше всего, полюбилась с мужчиной, и пройдет» (32, 132). Это не только психология Масловой-арестантки, но всех тех, кто, будучи жертвами социального зла, принимают это зло как нечто неизбежное и неодолимое.

5

При всей глубине своего нравственного падения Маслова остается в душе человеком нравственно чистым. До известной степени, хотя и в меньшей мере, таким же человеком остается и Нехлюдов, несмотря на свое развращение принимаемой им за правду «страшной ложью» собственной и окружающей жизни. Однако в центре повествования оказывается процесс нравственного воскресения Масловой, а не Нехлюдова. Собственно психологическое содержание их сложных взаимоотношений после встречи на суде сконцентрировано также в образе Масловой. Даже судьба Нехлюдова зависит теперь от Масловой, а не наоборот.

Начиная с момента встречи на суде характер отношения Нехлюдова к Масловой не меняется, а только подвергается некоторым колебаниям, в то время как отношение Масловой к Нехлюдову претерпевает сложную эволюцию. Прощаясь с Масловой на сибирском пересыльном этапе, Нехлюдов говорит ей то же самое, что говорил до того постоянно и что хотел, но не сумел сказать при первом свидании в тюрьме: «...я желал бы... служить вам, если бы мог» (32, 432). Если Маслова раньше даже не понимала, что значат эти слова, а потом со злобой и ненавистью отвергала их, то под конец она отказывается от жертвы Нехлюдова из соображений нравственно более высоких, чем те, которыми он руководствовался, желая «служить» ей. Никогда не переставая любить в глубине души Нехлюдова, Маслова отвергает его жертву ради его, а не собственного блага. Что же касается упрека, брошенного Масловой Нехлюдову в одно из первых свиданий в тюрьме — «Ты мной в этой жизни услаждался, мной же хочешь и на том свете спастись!» (32, 166), — то в какой-то мере он сохраняет свою справедливость до самого конца романа. И если, отвергнув жертву Нехлюдова, Маслова прощается с ним навсегда, еле сдерживая слезы, то Нехлюдов расстается с Масловой, испытывая смешанное чувство уязвленного самолюбия и освобождения.

Таким образом, воскресение Нехлюдова — это преимущественно интеллектуальное прозрение. Оно коренным образом изменяет взгляд героя на жизнь, но далеко не полностью освобождает его душу от барского себялюбия, с которым он борется до самого конца. Эволюция Масловой иная. Она характеризуется постепенным воскресением нравственного чувства женщины из народа, постепенным освобождением ее от развращающего влияния жизни.

В этом состоит нравственное превосходство Масловой над Нехлюдовым, нравственное превосходство народной психологии над господской, в том числе и над самыми высокими проявлениями последней.

Однако соотносительная оценка Нехлюдова и Масловой этим далеко не исчерпывается. Дело в том, что наивысшей формой нравственного выступает в «Воскресении» уже не непосредственное чувство, как это было у Толстого раньше, а определенное интеллектуальное сознание, отчетливое понимание насильнической сущности всего современного строя жизни. Вот почему образ Нехлюдова, носителя этого сознания, несет в романе не меньшую, а даже большую идеологическую нагрузку, чем образ Масловой, хотя и уступает ему по своему психологическому содержанию. В образе Нехлюдова, после его нравственного пробуждения, воплощено то понимание жизни, к которому еще только начинают подходить замученные и одуренные массы. Процесс этого начинающегося пробуждения и получает свое психологическое раскрытие в образе Масловой. Таким образом, соотношение ищущего героя Толстого из привилегированных классов с героем из народных низов в «Воскресении» оказывается принципиально иным, чем в русском социально-психологическом романе, в том числе и в прежних романах Толстого, где восходящим путем героя было приближение его к нормам народного сознания. Здесь само народное сознание рассматривается в его восходящем движении к истине, в значительной мере уже «уясненной» «мыслящим» человеком, Нехлюдовым. Но все дело в том, что присущая всем ищущим героям Толстого тенденция к классовому самоотрицанию, к «выламыванию» из своего класса, перерастает в образе Нехлюдова в сознательное и безоговорочное отрицание не только своего класса, но и всего «жизнеустройства», основанного на порабощении народа «чиновниками и богатыми».⁹ Поэтому-то основная идея романа, именно как идея, наиболее полно и отчетливо раскрывается в образе Нехлюдова, а не Масловой. И это служит еще одним наглядным примером того, как идеологическое содержание в «Воскресении» начинает до известной степени отделяться, эмансипироваться от психологического облачения, получает свои особые и новые для социально-психологического романа формы художественного выражения.

6

Новую функцию приобретает в «Воскресении» и авторский комментарий к действию и переживаниям героев, являющийся в то же время и непосредственным комментарием к изображенным в романе явлениям общественной жизни. Комментарий этот носит совершенно особый характер. Во-первых, он органически включен в ткань художественного повествования, а не присоединяется к ней, как это имело место в философско-исторических рассуждениях «Войны и мира». Во-вторых, он подчеркнуто объективен, безличен, как безлична сама истина, не сливается с голосом героев, как это характерно для авторского голоса в «Анне Карениной» и приобретает часто откровенно публицистические, местами проповеднические интонации. Рассуждения Нехлюдова о жестокости, лицемерии, нелепости чиновничьего судопроизводства (ч. 1, гл. XXXI), о причинах вымирания лишённого земли народа (ч. 2, гл. VI), о виновниках мучений и смерти арестантов по дороге из тюрьмы на вокзал (ч. 2, гл. XI), о страшном общественном зле тюремно-каторжной «исправительной» системы (ч. 3, гл. XIX) и многие другие кажутся автоцитатами из публицистических статей Толстого. Но они ни в какой мере не удивляют чи-

⁹ Суждение Б. И. Бурсова, усматривающего в том обстоятельстве, «что героем романа взят Дмитрий Нехлюдов, дворянин», проявление помещичьей ограниченности позиции Толстого (см.: История русской литературы в 10 томах, т. 9, ч. 2. Изд. АН СССР, 1956, стр. 580), находится в прямом противоречии с идейным содержанием образа Нехлюдова.

тателя, не воспринимаются как нечто инородное художественному телу романа, а звучат как естественный вывод из всего увиденного Нехлюдовым.

Но при всей своей «идеологизированности» и образ Нехлюдова не вмещает всего, что нужно сказать автору. И тогда в той же функции, что и рассуждения Нехлюдова, выступает идеологический комментарий уже непосредственно от лица самого автора. В силу своей подчеркнутой объективности он приобретает исключительную идейную весомость и значимость и как бы стирает грань между художественным вымыслом и рассуждением о реальных фактах жизни. Иначе говоря, благодаря особому характеру, подчеркнутой объективности авторского комментария, изображение, сохраняя всю силу эстетического воздействия, воспринимается уже не как художественный вымысел, а как сообщение о действительно происшедшем случае.¹⁰ И Толстой сознательно добивался такого эффекта.

В пору работы над «Воскресением» писатель не раз задумывался над соотношением художественного вымысла с правдой самой жизни. Одновременно это был для него и вопрос о судьбах повествовательных жанров, художественной формы как таковой. 18 июля 1893 года Толстой пишет в дневнике: «Форма романа не только не вечна, но она проходит. Совестно писать неправду, что было то, чего не было. Если хочешь что сказать, скажи прямо» (52, 93). Те же мысли варьируются в почти одновременном письме к Н. С. Лескову: «...совестно писать про людей, которых не было и которые ничего этого не делали. Что-то не то. Форма ли эта художественная изжила, повести отжидают, или я отжидаю?» (66, 366). Спустя два года, и опять же имея в виду «Воскресение», Толстой сообщал сыну: «Я много писал свою повесть, но последнее время она опротивела мне. Fiction — неприятно. Всё выдумка, неправда. А столько, столько наболело в душе невысказанной правды» (68, 230).

В этих соображениях заключен глубокий смысл. Они по-своему отражают кризисное состояние русской романистики в 80—90-е годы, несомненно обусловленное общим кризисом демократической идеологии в условиях резкого классового расслоения деревни и выступления на арену исторического действия нового общественного класса — революционного пролетариата. Толстого этот кризис не коснулся, поскольку он именно в эти годы до конца проникается стихийным демократизмом самих крестьянских масс.

Но поскольку в сознании и учении Толстого стихийные крестьянские настроения, как об этом уже говорилось выше, претворились в определенную и неизбежно-истинную для писателя идейную систему, последняя уже не нуждалась в средствах художественного выражения и получала свое самое прямое и непосредственное выражение в публицистической форме. Отсюда мысли писателя об отмирании формы романа и повести, художественной формы вообще, якобы препятствующих выражению «невыдуманной» и до конца, как ему казалось, понятой уже им правды самой жизни.

Авторский комментарий и выражает в «Воскресении» эту «невыдуманную» правду. Он постоянно переключает повествование из художественного в публицистический план, обнажает идейный и социальный

¹⁰ Примечательно, что в одной из ранних редакций романа Толстой, набрасывая одну из самых сильных его сцен, неожиданно меняет тон повествователя на тон публициста и говорит так: «Я знаю, например, случай, когда в один день в партию, которую посылали на Нижегородскую станцию для отправки, умерло в один день два человека... я никого не хочу ни обвинять ни обличать, я хочу только сказать...» (33, 144).

смысл того или другого эпизода, той или другой сцены и их связь с общей идеей произведения.

Исключительно важное значение в этом смысле имеет комментарий к описанию христианского богослужения, совершаемого в тюремной церкви «для утешения и назидания заблудших братьев»: «Никому из присутствующих, начиная с священника и смотрятеля и кончая Масловою, — говорится здесь, — не приходило в голову, что тот самый Иисус, имя которого со свистом такое бесчисленное число раз повторял священник, всякими странными словами восхваляя его, запретил именно все то, что делалось здесь... главное же, запретил не только судить людей и держать их в заточении, мучать, позорить, казнить, как это делалось здесь, а запретил всякое насилие над людьми, сказав, что он пришел выпустить плененных на свободу» (32, 137). О том, как судят, мучают, заточают, позорят и казнят людей, и идет по преимуществу речь в романе. Но почему Толстой в такой обобщенной форме говорит об этом именно здесь, в заключении описания церковного богослужения в тюрьме? Потому, что обличение церковного обмана — это один из тех главных идейных узлов романа, где его общественная и нравственно-философская проблематика слиты в неразрывное единство.

Сцена богослужения в тюрьме иллюстрирует важнейшую для писателя мысль о том, что церковь является одним из самых гнусных орудий государственного угнетения масс и что тем самым все христианские речения в устах церковников являются самым чудовищным кощунством над христианским учением, запрещающим всякое насилие над человеком. Таким же кощунством, совершаемым церковниками, являются и церковные таинства, преследующие цель скрыть от невежественного народа «освободительную», с точки зрения писателя, сущность христианского учения. Об этом и говорит вся сцена церковного богослужения в тюрьме, она и вводит читателя в основную тему романа, тему антихристианской, т. е. античеловеческой, сущности всего современного писателю «жизнеустройства». Примерно тот же обличительный смысл имеет в конце романа изображение миссионерской деятельности англичанки в сибирских острогах.

Обличению лицемерия общества, исповедующего на словах религиозную мораль и погрязшего в «животной» жизни, санкционируемой церковью, служит и то далеко не случайное обстоятельство, что Катюша становится жертвой грубой чувственности Нехлюдова в пасхальную ночь. В черновой редакции романа это подчеркнуто словами: «Да, все это страшное дело сделалось тогда, в ужасную ночь этого Светлохристово воскресенье» (33, 50).

7

Круг охваченных повествованием явлений общественной жизни в «Воскресении» необычайно широк. Но все они неизменно рассматриваются в одном только разрезе, в разрезе критики и обличения социального неравенства общественных отношений, кричащих социальных контрастов и несправедливости. Этот угол зрения и получает свое непосредственное художественное выражение в принципе контрастных сопоставлений, последовательно проведенном через все повествование и составляющем как бы его композиционный каркас. Утро в вонючей тюремной камере, в которой находится Маслова, и пробуждение Нехлюдова в роскошной барской спальне; сборы Масловою на суд и утренний туалет Нехлюдова; плачущая под дождем и ветром Катюша и благодушествующий в вагоне первого класса на бархатных креслах Нехлюдов; беспросветное существование голодных крестьян имения Нехлюдова, страшный образ поги-

бающего от истощения мальчика в скуфеечке и роскошное изобилие званого обеда Корчагиных; гнетущие воспоминания Масловой в тюремной больнице о публичном доме и светская болтовня Нехлюдова с графиней Чарской о женитьбе на дочери Корчагина; страшное шествие звенящей кандалами колоны арестантов, падающих и умирающих под палящими лучами солнца, и барская коляска, переживающая шествие; смрад и духота арестантского вагона и комфортабельный зал ожидания для пассажиров первого класса и торжественный выход семейства Корчагиных; нечеловеческие условия существования заключенных на пересыльных сибирских этапах и полная довольства и изобилия обстановка в доме начальника Сибирского края. В сопоставлении всех этих и многих других контрастных сцен наглядно раскрывается не только ужас существования бесправного и голодного народа, но и преступное перед лицом этого ужаса довольство жизни правящих верхов.

Метод контрастных сопоставлений направлен в «Воскресении» на обнажение не только социальных контрастов, но и контраста между видимым и сущим, когда видимое оказывается прямой противоположностью сущего. Так, христианская церковь оказывается антихристианским кощунственным учреждением; государственная законность и общественный порядок — сплошным беззаконием и организованным, «узаконенным» злодеянием; система борьбы с преступностью и развратом — источником и рассадником того и другого, и т. д.

Принцип контрастных сопоставлений был привнесен писателем в роман из публицистики. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить картины социальных контрастов капиталистического города в статье «Так что же нам делать?» (1885) или в «Письмах о голоде» (1892). Однако самый характер контрастных сопоставлений не остается неизменным во всех публицистических статьях Толстого, а приобретает в каждой из них свой особый аспект.

В незавершенной статье писателя 1893 года «Сон молодого царя» находим следующие строки: «... вот общий уровень благосостояния народа: заморыши дети, вырождающиеся племена, жилье с животными, непрестанная, тупая работа, покорность и уныние.

«И вот они, министры, губернаторы, — только корыстолюбие, честолюбие, тщеславие и желание приобрести важность и запугать» (31, 110). Обращает на себя внимание, что умирающему с голоду народу здесь противопоставляются не помещики и капиталисты, а высшие государственные сановники. И это не случайно.

Отлично видя экономическое закабаление народа господствующими классами, неустанно обличая «экономическое рабство», в котором находятся трудящиеся массы не только в России, но и во всем капиталистическом мире, Толстой постепенно приходит к убеждению, что это рабство может существовать и существует только благодаря правительственной власти и ее духовному и физическому насилию над массами: «Не потому землевладельцы пользуются землей, которую они не обрабатывают, и капиталисты произведениями труда, совершаемого другими, что это — добро... а только потому, что те, кто имеет власть, хотят, чтобы это так было... одни люди совершают насилие... во имя своей выгоды или прихоти, а другие люди подчиняются насилию... только потому, что они не могут избавиться от насилия» (28, 150); «... все устройство нашей жизни выжидается не на каких-либо... юридических началах, а на самом простом, грубом насилии, на убийствах и истязаниях людей» (28, 226). Именно в полицейских функциях государственной власти, начиная с самодержавного деспотизма и кончая буржуазным парламентаризмом, видел Толстой корень зла современного ему «жизнеустройства». Пользуясь словами Ленина, можно сказать, что через разоблачение «правительственных на-

силий, комедии суда и государственного управления» и достигается в «Воскресении» «вскрытие всей глубины противоречий между ростом богатства и завоеваниями цивилизации и ростом нищеты, одичалости и мучений рабочих масс» при капитализме.¹¹

8

Обличение правительственных насилий сочетается в романе с проповедью непротивления. «Борьба с крепостническим и полицейским государством, с монархией, — писал Ленин о Толстом, — превращалась у него в отрицание политики, приводила к учению о „непротивлении злу“».¹² Ленин подчеркивает диалектическую связь между выступлениями Толстого против полицейского государства и проповедью непротивления. В такой постановке вопроса обнаруживается внутренняя противоречивость самой идеи непротивления, направленной у Толстого одновременно и против правительственного насилия, и против революционной борьбы с ним.

Поскольку в романе идет речь еще не о революционном, а именно о правительственном насилии, постольку идея непротивления не противоречит в романе обличительному пафосу, а органически выражает его.

Дело в том, что важнейший и революционный факт современности — проникновение в массы сознания зла самодержавно-полицейского строя — был осмыслен Толстым как явление, свидетельствующее о религиозном пробуждении народа, о постижении им истины христианского учения о зле всякого насилия, от кого бы оно ни исходило и в каких бы целях ни совершалось. Отсюда и вытекала неприемлемость для Толстого революционной борьбы с царизмом. Но это не исходная посылка толстовской проповеди непротивления злу насилием, а метафизический вывод из ее положения, обличающего «насильническую» сущность всех современных писателю форм государственного управления, и прежде всего русского самодержавия. Именно это — антиправительственное, но еще не противореволюционное — звучание имеет проповедь непротивления в романе «Воскресение». Принципом непротивления выражается здесь соотносительная оценка безусловного зла правительственного насилия и неизмеримо меньшего зла уголовной преступности, с которой якобы и борются полицейские власти. Будучи само по себе величайшим злом и беззаконием, самодержавно-полицейское насилие не уменьшает, а множит зло уголовной преступности, преследуя и карая ограбленных и «одуренных» людей, — такова идея Толстого, развитая в «Воскресении».

Грабители, воры, убийцы, лицемеры, развратники, выступающие в роли хранителей общественной безопасности и нравственности, — вот истинное лицо всех царских чиновников и сановников, с которыми сталкивается Нехлюдов в своих хлопотах по делу Масловой, и которым, «начиная от пристава до министра, не было никакого дела до справедливости или блага народа» (32, 414). Таковы члены суда над Масловой и мальчиком, укравшим никому не нужные половики, — эти «чиновники, озабоченные только 20-м числом» (32, 238). Таков же столь добрый с виду вице-губернатор Масленников, «по распоряжению которого секли людей» (32, 191). Таков и отец невесты Нехлюдова Корчагин — крупный государственный сановник, составивший огромное состояние на поставках и взятках и ради «устрашения» пересекший и перевешавший много невинных людей. Таковы же и закостеневший в лицемерии и жестокости обер-прокурор Святейшего Синода Топоров, и комендант Петропавловской крепости, «многодушный» убийца барон Кригсмут, и уличенный в про-

¹¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 15, стр. 180.

¹² Там же, т. 16, стр. 295.

твоестественном разврате сенатор, а потом начальник Сибирского края и многие и многие другие инициаторы и исполнители правительственного насилия, обряженные в сановничьи, чиновничьи и военные мундиры. Именно против них, против всей бюрократической машины «узаконенного» грабежа и разбоя, поддерживаемого судами, тюрьмами, каторгой, ссылками и казнями и другими формами «самого беззастенчивого насилия», и направлена в романе Толстого проповедь непротivления. Она направлена отнюдь не против революционероv, а против всего государственного аппарата административного преследования и наказания уголовных и политических «преступников», являющегося в руках «чиновников» и «богатых» орудием угнетения, ограбления и развращения народных масс. Тот же адрес имеет и евангельская концовка романа, что не всегда учитывается. Справедливо, что она не указывает действительного пути к борьбе с обличаемым в романе злом. Но она ни в какой мере не зовет и к примирению с ним, как это иногда говорится! Ведь дело не в евангельском тексте, а в том смысле, который вложен в него Толстым. Суть «простой и несомненной истины», открывшейся Нехлюдову в евангельской притче о злом рабе, прощенном «царем» (т. е. богом), но не простившем «товарища» (т. е. своего брата, человека), состоит совсем не в том, что надо терпеть насилие верхов, а в том, что это насилие и составляет корень зла существующего «жизнеустройства» и что люди только сознавая это и не участвуя в правительственном насилии, могут создать «совершенно новое устройство человеческого общества» (32, 443), т. е. свободное от угнетения человека человеком. Нехлюдову «ясно стало теперь, что все то страшное зло, которого он был свидетелем в тюрьмах и острогах, и спокойная самоуверенность тех, кто производил это зло, произошло только оттого, что люди хотели делать невозможное дело: будучи злы, исправлять зло. Порочные люди хотели исправлять порочных людей и думали достигнуть этого механическим путем. Но из всего этого вышло только то, что нуждающиеся и корыстные люди, сделав себе профессию из этого мнимого наказания и исправления людей, сами развратились до последней степени и не переставая развращают и тех, которых мучают» (32, 442). Несмотря на то, что здесь несколько смягчена психология мучителей, по сравнению с тем, как она обрисована в романе, открывшаяся Нехлюдову истина (как и весь роман) обладала для своего времени огромной взрывчатой силой, будучи обращена против полицейского царского правительства над народом и обличая это насилие как величайшее зло всего существующего «жизнеустройства».

9

Степень понимания зла существующего общественного строя и служит в романе мерилom нравственного уровня различных общественных прослоек и их отдельных представителей.

Самые безнравственные, закоренелые в преступлениях — это те, кто со спокойной душой творит насилие над людьми, для того чтобы они не мешали «чиновникам и богатым владеть тем богатством, которое они собирали с народа» (32, 300), т. е. сами чиновники и богатые. Анализируя под этим углом зрения психологию правителей царской России, «от пристава до министра», Толстой и раскрывает хищническую природу всего полукрепостнического строя царской России и охраняющего его полицейско-бюрократического аппарата, приближаясь в этом отношении к характеристике, данной царскому самодержавию Лениным. Разъясняя в 1903 году «деревенской бедноте» цели и задачи приближающейся революции, Ленин писал: «Ни в одной стране нет такого множества чиновников, как в России. И чиновники эти стоят над безгласным народом, как

темный лес, — простому рабочему человеку никогда не продаться через этот лес, никогда не добиться правды. Ни одна жалоба на чиновников за взятки, грабежи и насилия не доходит до света: всякую жалобу сводит на-нет казенная волокита. . . Армия чиновников, которые народом не выбраны и не обязаны давать ответ народу, соткала густую паутину, и в этой паутине люди бьются, как мухи.

«Царское самодержавие есть самодержавие чиновников. Царское самодержавие есть крепостная зависимость народа от чиновников и больше всего от полиции. Царское самодержавие есть самодержавие полиции».¹³

Хищнической психологии организаторов полицейского насилия противостоит в романе нравственная слепота тех, кто является вольными и невольными исполнителями этого насилия. Эти люди или принадлежащие к народу, или вышедшие из него — солдаты, конвоиры, городовые, тюремные надзиратели и смотрители, даже палачи. И все они изображены как люди по большей части совсем не злые, но «одурелые», «занятые мучительством своих братьев и уверенные, что они делают и хорошее и важное дело» (32, 187). Вот эта уверенность, внушенная исполнителям насилия их начальниками, церковью, государством, говорит о развращенности их нравственного сознания всей системой общественной жизни. За этим стоит очень важная для Толстого мысль, широко развитая в его поздней публицистике, — мысль о том, что «ни крепости, ни пушки, ни ружья ни в кого сами не стреляют, тюрьмы никого сами не запирают, висельники никого не вешают, церкви никого сами не обманывают, таможенники не задерживают, дворцы и фабрики сами не строятся и себя не содержат, а всё делают это люди» (28, 218—219). Развивая ту же мысль, Толстой говорит, что «цари, министры, чиновники с перьями» никого ни к чему принудить не могут, а могут только люди, исполняющие «своими руками дело насилия», т. е. служащие «в полиции, в солдатах, преимущественно в солдатах, потому что полиция только тогда совершает свои дела, когда за нею стоят войска» (28, 237). И эта мысль глубоко противоречива. С одной стороны, она выражает наивное представление, что если люди поймут, что не надо служить в солдатах и в полиции, запирают в тюрьмы и вешать себе подобных и т. д., «то этого ничего и не будет» (28, 219). С другой стороны, хотя и в такой превратной форме, она ставит вопрос о значении в общественной жизни сознательности антиправительственного протеста масс, о необходимости пробуждения и воспитания этой сознательности.

На несколько более высоком нравственном уровне, чем солдаты и другие исполнители правительственного насилия, стоят также его жертвы, как арестантка Маслова и большинство ее товарок по камере — старуха Кораблева, взятая за убийство мужа, голубоглазая молодая крестьянка Федосья, покушавшаяся на такое же преступление, дочь дьячка, утопившая своего ребенка, изуродованная страшной жизнью Хорошавка и некоторые другие. Все они так или иначе нарушили закон человеческой нравственности, как нарушила его и Маслова, став «девицей» «знаменитого заведения Китаевой», но только потому, что, подчинившись «узаконенному» насилию и став его жертвами, утратили веру в добро. Тем самым это так же, как и солдаты, люди нравственно «одурманенные», но несколько в ином смысле.

Значительно более нравственными людьми изображены крестьяне имений Нехлюдова. Еще не затронутые развращающим влиянием капиталистического города, они не совершают никаких преступлений, и, главное, ясно осознают несправедливость общественного устройства, знают свое

¹³ Там же, т. 6, стр. 334.

несомненное право на землю, отнятую помещиками, и не скрывают своей ненависти к ним.

К той же категории относятся и сотни постоянно упоминаемых в романе «ни в чем неповинных людей», томлящихся в тюрьмах и каторжных острогах, опозоренных и замученных по дикому произволу властей или потому, «что в бумаге не так написано», в том числе беспаспортные и духоборы, хлопоты о которых приводят Нехлюдова к обер-прокурору Святейшего Синода, и невинно осужденный крестьянин Меньшов с матерью, за которого также хлопочет Нехлюдов.

От поэтизации крестьянской жизни, еще имевшей место в «Анне Карениной», в «Воскресении» не осталось и следа. В отличие от крестьян Левина крестьяне Нехлюдова обрисованы не носителями высшей нравственности, а людьми во многом темными, невежественными, как например старуха, совершенно спокойно рассказывающая Нехлюдову о голодной смерти ребенка Масловой. Но в основном крестьяне Нехлюдова — это жертвы экономического насилия, представители голодающего и умирающего народа, у которого отнята земля. Символическое значение приобретает в этом смысле образ мальчика в скуфеечке с искривленными, как червячки, пальчиками.

Вместе с крестьянскими образами входит в роман важнейшая тема русской жизни того времени — земельный вопрос, зло помещичьей собственности на землю, ликвидация которой наряду с ниспровержением царизма являлась одной из важнейших задач первой русской революции.

Какое же место отведено в романе самим деятелям революционного движения?

Обычное представление о том, что, осудив революционные методы борьбы с царизмом, Толстой оправдал в «Воскресении» ее нравственные побуждения и изобразил революционеров людьми, в нравственном отношении намного возвышающимися над их врагами, совершенно справедливо, но не исчерпывает всей сложности вопроса.

Выше уже говорилось, что само понятие нравственного включает в «Воскресении» сознательное отрицание и осуждение бюрократического произвола и насилия и что подобное отрицание и осуждение составляло в глазах писателя одну из самых существенных сторон христианского учения.

В целом ряде своих публицистических работ 90-х годов Толстой относит революционеров к числу «лучших людей» своего времени именно на том основании, что они сознательно протестуют против правительственного насилия над народом. Соответственно и в романе «Воскресение» революционеры изображены людьми не только нравственными, но и стоящими на одной из самых высоких ступеней общественного сознания, носителями «общественного мнения», уже не мирящегося с царствующим злом, — людьми, открыто выступающими против этого зла в защиту угнетенного им народа. С наибольшим сочувствием обрисованы в этом отношении крестьянские революционеры, народники — Набатов, Симонсон, Крыльцов, в то время как социал-демократам — вожаку Новодворову и рабочему Кондратьеву — приписаны отрицательные черты: первому — тщеславию, самолюбование, желание властвовать над товарищами, второму — отрешенная от жизни книжность и фанатизм. Наряду с этим в образах того же Новодворова и Веры Богодуховской Толстой в иронических тонах изображает организационные формы революционной деятельности и партийные разногласия, считая, что как то, так и другое не имеют ничего общего с насущными интересами народа и только мешают делу его освобождения. Но в целом именно политические ссылы оказываются той средой, которая возвращает Масловой веру в себя и в людей, отнятую у нее в свое время Нехлюдовым, веру в добро, т. е. содействует воскресе-

нию ее собственного нравственного чувства. И не только чувства. Благодаря общению с политическими Маслова поняла и узнала то, «чего во всю жизнь не узнала бы. Она очень легко и без усилия поняла мотивы, руководившие этими людьми, и, как человек из народа, вполне сочувствовала им. Она поняла, что люди эти шли за народ против господ; и то, что люди эти сами были господа и жертвовали своими преимуществами, свободой и жизнью за народ, заставляло ее особенно ценить этих людей и восхищаться ими» (32, 367).

Эти слова говорят о многом. С одной стороны, они характеризуют высокий уровень сознания самой Масловой, понимающей бедственность положения народа и осуждающей тех, кто является виновником этого. С другой стороны, эти слова выражают сочувствие народа, во всяком случае какой-то, лучшей его части, тому делу, за которое борются революционеры. А ведь это именно то самое высокое и авторитетное в глазах писателя оправдание революционной деятельности, в котором ей отказывали в равной мере и автор «Нови», и автор «Записок из Мертвого дома» и «Бесов».

Но Маслова не только сближается с революционерами и понимает их. Она фактически связывает свою судьбу с революционным движением, соглашаясь выйти замуж за Симонсона. Так революционная деятельность не только получает в романе нравственное и историческое оправдание, но и органически включается в стержневую тему произведения, тему духовного воскресения народа, и рассматривается как один из самых знаменательных его симптомов. Что же касается насильственных методов и собственно политических задач революционной борьбы, то они всегда были для Толстого неприемлемы и расценивались им как одно из величайших заблуждений, издержек истории на пути воскресения народа и общества к новой жизни.

Однако сами эти «заблуждения» и «издержки» закономерны, так как вызваны дикими жестокостями царизма и являются естественным ответом на них. Со всей отчетливостью эта мысль выражена в страстном монологе Крыльцова, узнавшего только что о гибели замученных в тюрьмах товарищей по революционной борьбе. Толстой безусловно не разделяет призыва Крыльцова «подняться на баллоне и посыпать» тюремщиков народа, «как клопов, бомбами, пока выведутся...» (32, 409). Но Толстой столь же безусловно разделяет всю силу негодования, выразившуюся в этом призыве. И прав был Горький, когда писал, что Толстому, «проповеднику пассивного отношения к жизни, пришлось признать и почти оправдать в „Воскр[есении]“ активную борьбу».¹⁴ Таким оправданием служат и следующие слова Крыльцова: «Мы спорим... как бороться... Спорим, да. А они не спорят, они знают свое дело, им совершенно все равно, погибнут, не погибнут десятки-сотни людей, да каких людей! Напротив, им именно нужно, чтобы погибли лучшие. Да, Герцен говорил, что, когда декабристов вынули из обращения, понизили общий уровень. Еще бы не понизили! Потом вынули из обращения самого Герцена и его сверстников. Теперь Неверовых...» (32, 408). Примечательно, что, говоря так, Крыльцов цитирует не только Герцена, но и Толстого.¹⁵

Однако носителем самого высокого, развитого народного сознания выступает в романе «свободный старик», с которым Нехлюдов встречается в Сибири, сначала на пароме, а потом в остроге.

Трудно согласиться с исследователями, настаивающими на «принципиальной условности», т. е. нереалистичности, образа этого старика.¹⁶

¹⁴ М. Горький. История русской литературы. М., 1939, стр. 4.

¹⁵ См.: Письмо Толстого к Н. Н. Ге от 13 февраля 1888 года.

¹⁶ См.: О русском реализме XIX века и вопросах народности в литературе, стр. 431.

Во-первых, известно, что он подсказан автобиографией одного сектанта, изложенной им в письме к Толстому.¹⁷ Во-вторых, сектантское движение как одна из распространенных в то время форм выражения крестьянского протеста также не выдумка Толстого, а реальный исторический факт, на значение которого указывал Ленин. Тем самым фигура старика представляется исторически верной и художественно правдоподобной. Но дело не только в правдоподобии, а прежде всего в том, какую идейную нагрузку имеет в романе образ старика, носителя «духовной свободы». Справедливо, что идеал внутренней свободы человека Толстой противопоставлял призрачному, по его мнению, идеалу свободы политической. С этим можно и нужно спорить. Но ведь в романе образ старика непосредственно противостоит вовсе не революционным борцам за политическое раскрепощение народа, а выражает протест самого народа против правительственных насилий над ним.

На вопрос англичанина-миссионера, «как надо поступать с теми, которые не соблюдают закон?», старик с гневом и презрением отвечает: «Закон? . . . он прежде ограбил всех, всю землю, все богатство у людей отнял, под себя подобрал, всех побил, какие против него шли, а потом закон написал, чтобы не грабили да не убивали. Он бы прежде этот закон написал» (32, 438). «Он» — это Антихрист, а все те, кто «людьми вшей кормят» по тюрьмам и острогам, — «слуги антихристова войска», т. е. слуги царского правительства. Трудно более точно и выразительно передать силу крестьянского протеста в одной из конкретно-исторических форм его проявления. Что здесь условного?

Бунт старика против «антихристова закона» и «антихристова войска», как и всякий бунт, носит анархический и индивидуалистический характер. Тем не менее он выражает растущую силу протеста и негодования широких масс против чинимого над ними полицейского насилия и именно в этом смысле свидетельствует о их приближающемся нравственном воскресении.

Взятая в чистом виде толстовская проповедь пассивного неповиновения утопична и реакционна. Но она также опиралась на факты реальной жизни, причем факты, имевшие свое определенное революционное значение. Так, в составленном Лениным 20 октября 1905 года «Проекте резолюции о поддержке крестьянского движения» всем партийным организациям предлагалось: «рекомендовать крестьянам отказ от исполнения воинской повинности, полный отказ от платежа податей и непризнание властей, в целях дезорганизации самодержавия и поддержки революционного натиска на него».¹⁸ Непризнание властей, неповиновение «антихристову закону» — таково реальное, конкретно-историческое содержание бунтарства «свободного старика». И в этом отношении он противостоит в романе не столько революционерам, сколько наиболее «одуренной» и развращенной полицейским насилием части народа, которая сама не признает уже никакого закона, кроме закона самого грубого, зверского насилия. Таковы уголовные преступники, прошедшие через каторгу, испытывавшие все ее ужасы, до предела ожесточенные ее дикими нравами, «озверелые» до полной потери человеческого облика.

В изображении этого страшного мира есть один эпизод, на первый взгляд резко противоречащий проповеди непротivления и дискредитирующий ее. Речь идет о реакции пересыльных каторжан на евангельскую проповедь англичанина-миссионера.

На вопрос англичанина, «как по закону Христа надо поступить с человеком, который обижает нас?», следует ответ: «Вздуть его, вот он и не

¹⁷ См.: В. А. Жданов. Творческая история романа Л. Н. Толстого «Воскресение». Изд. «Советский писатель», М., 1960, стр. 372.

¹⁸ В. И. Ленин, Сочинения, т. 8, стр. 374.

будет обижать...». Когда же англичанин пытается разъяснить каторжанам, что «по закону Христа надо сделать прямо обратное: если тебя ударили по одной щеке, подставь другую», то «общий неудержимый хохот охватил всю камеру» (32, 436).

Спрашивается, зачем Толстому понадобилась эта сцена, казалось бы, столь не выгодная для идеи всепрощения? Для того, чтобы обнажить отвратительное лицемерие переадресовки проповеди всепрощения, направленной против виновников и «слуг» полицейского насилия, к его поруганным и нравственно изуродованным жертвам. В психологической правде этого эпизода и заключен его обличительный, очень важный для Толстого смысл.

Рисуя с беспощадной правдивостью психологию и нравы пересыльных каторжан, Толстой во многом следует Достоевскому. Толстой высоко ценил «Записки из мертвого дома» и считал их лучшим из всех произведений писателя. Вслед за Достоевским Толстой видит в закоренелых преступниках не прирожденных злодеев, а людей сильных и ярких, доведенных до преступления обстоятельствами их социального существования. В известной мере можно сказать, что весь роман Толстого является развернутым, исчерпывающим ответом на только поставленный Достоевским вопрос: «кто виноват» в напрасной гибели едва ли не лучших людей из народа, погребенных в «мертвом доме» царской каторги? Но у Толстого в виде «мертвого дома» предстает уже не одна каторга, а все государственное устройство царской России, с его «людоедством», которое начинается в «министерствах, комитетах и департаментах и заключается только в тайге» (32, 414). До таких широких и глубоких социальных обобщений автор «Записок из мертвого дома» никогда не поднимался. Не поднимался до них и ни один из других великих русских романистов XIX века, кроме Салтыкова-Щедрина и Чернышевского, романы которых в отношении широты собственно художественного синтеза все же уступают «Воскресению».

Следует признать, что, несмотря на все противоречия своего творческого пути, своего творчества и мирозерцания, именно Толстой наиболее полно реализовал в «Воскресении» многие из тех задач, которые выдвигали перед русской литературой великие вожди революционной демократии, в частности и задачу до конца правдивого, критического изображения народа. Но Толстой смог сделать это только тогда, когда революционно-демократическое движение превратилось из движения разночинной интеллигенции в стихийное движение самих народных масс.

Народ изображен в «Воскресении» как единое социальное целое, не дифференцированное в классовом отношении. Процесс классового расслоения деревни, равно как и формирование рабочего класса, не нашли своего отражения в романе. Правда, в одной из черновых редакций вскользь упоминаются крестьяне-богачи, «закабалывшие себе бедняков и захватывавшие их земли» (33, 86, 131). Но в окончательном тексте эта мысль развития не получила. Что же касается рабочих, то они как были всегда для Толстого, так остаются и в «Воскресении» всего лишь оторванными от земли и развращенными городом крестьянами. В этом проявились народнические, по сути дела, иллюзии и представления Толстого. Однако критический подход к проблеме нравственного сознания народа, трезвое и безбоязненное изображение его невежества, «одуренности», развращенности оставляли далеко позади себя народнические иллюзии и явились новым веянием в истории социально-психологического романа. Именно такого изображения во имя блага самого народа требовал от русских романистов Чернышевский в статье «Не начало ли перемены?». И если изображение «идиотизма деревенской жизни» в произведениях Николая и Глеба Успенских, Решетникова и некоторых других писателей-демократов

и отвечало этому требованию, то оно оставалось все же изображением очеркового характера, лишенным широкой идейно-художественной перспективы. В противоположность произведениям писателей-шестидесятников проблема отсталости народного сознания ставится в «Воскресении» как одна из центральных проблем общественной жизни, органически связывается со всем ее социальным устройством и решается в перспективе ее революционного развития, как бы превратно оно ни понималось Толстым. В результате в «Воскресении» оказались преодоленными многие из тех прочных идейно-художественных традиций, против которых в свое время выступал Салтыков-Щедрин, ратуя за общественный роман, долженствующий сменить уже изжившую себя форму «семейственного» романа.

Задачей общественного романа Салтыков-Щедрин полагал выявление социальных причин и закономерностей драмы «современного человека», «все еще ускользающих» от внимания писателей или кажущихся им «недраматическими», потому что они привыкли искать источник драматического в сугубо психологических конфликтах личных, преимущественно любовно-семейных отношений. Призывая романистов обратиться к изучению тех общественных конфликтов, которые порождают действительную драму «современного человека» и стоят за кажущейся неожиданностью всех превратностей его судьбы, Салтыков-Щедрин писал: «Проследить эту неожиданность так, чтобы она перестала быть неожиданностью — вот, по моему мнению, задача, которая предстоит гениальному писателю, имеющему создать новый роман».¹⁹ Именно эта задача и была решена Толстым в «Воскресении». Повествование о личной драме Катюши Масловой, начавшейся в тихой помещичьей усадьбе и кончившейся на далеком сибирском этапе, вылилось в повествование о трагической жизни угнетенного и бесправного народа, жертве социальной несправедливости и «узаконенного» насилия правящих верхов.

Сорвав в «Воскресении» маску «законности и порядка» с государственных установлений царизма, Толстой объективно звал к его ниспровержению, т. е. к тому, что составляло одну из важнейших политических задач первой в России народной демократической революции. Однако назвать «Воскресение» политическим романом было бы все же явной натяжкой.

При всей социальной остроте, с которой поставлена в романе политическая, по сути дела, проблема угнетательской сущности полицейского государства, она трактуется Толстым отнюдь не в политическом, а в нравственно-философском плане. Вот это противоречивое сочетание политической важности общественной проблематики романа с ее отвлеченно нравственным решением и определяет собой жанровое своеобразие «Воскресения», как произведения, стоящего на грани двух исторически преемственных форм реалистического романа — демократического и преимущественно социально-психологического, с одной стороны, и социалистического, преимущественно общественно-политического — с другой. Приближаясь к последнему по политической остроте своей объективной проблематики и ярко выраженной идейной тенденциозности, «Воскресение» по самому методу решения поставленных в нем вопросов остается еще во многом в традициях социально-психологического романа.

Тем не менее одна из основных тем романа, тема пробуждения народа, освобождения его из-под власти «дурмана» правительственных насилий и экономической кабалы, и ее психологическое раскрытие в образе Масловой стоят в преддверии романа Горького «Мать» и образа Ниловны. Но если в романе Горького основное место занимает самый процесс революционного пробуждения масс, как уже до конца осознанная автором

¹⁹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. X, Гослитиздат, Л., 1936, стр. 56.

в ее революционном качестве важнейшая историческая тенденция времени, то в «Воскресении» эта тенденция остается еще на втором плане по сравнению с критическим изображением всего того, от чего народ еще только начинает пробуждаться в лице своих лучших и пока еще немногочисленных представителей. Кроме того, за исключением ссыльного политического Кондратьева, они не принадлежат к числу представителей самого передового и политически сознательного класса — революционного пролетариата, являющегося главным героем романа «Мать». Это также кладет резкую историческую грань между романом Толстого и романом Горького.

Не только по времени своего появления (1899), но и по своей идейно-художественной проблематике и во многом уже новым жанровым очертаниям роман «Воскресение» подводит итог демократическому развитию русского реалистического романа и является тем гениальным завершением этого развития, которым, говоря словами В. В. Стасова, «Европа закончит свой XIX век».²⁰

²⁰ «Русская литература», 1960, № 4, стр. 165.



ФОРМИРОВАНИЕ РОМАНА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА. ПЕРВЫЕ РОМАНЫ М. ГОРЬКОГО

1

Первые романы Горького — «Фома Гордеев» (1897—1899) и «Трое» (1900—1901) — созданы были им в тот период, когда он закреплялся на позициях научного социализма,¹ в тот период, когда в стране чувствовались предреволюционные веяния.

На данной стадии творческой эволюции от частных зарисовок отдельных кусков жизни в очерках и рассказах Горький переходит к широким обобщениям, к формам монументального романа сложного жанрового состава.

«Фома Гордеев» подготовлен развитием русского реализма второй половины XIX века и тесно связан с традициями демократической литературы этого времени. Однако в произведении Горького уже отражалась новая действительность — начало пролетарского этапа освободительного движения в России. В романе Горького обнаружались уже такие качества, которые свидетельствовали о начальной фазе формирования социалистического реализма.

Впервые Горький указывает здесь (в форме коллективного образа) на тот класс, который готовится вступить в решительную борьбу с капитализмом, прийти на смену буржуазии в качестве организатора общества.

Становление социалистического реализма осуществлялось в творчестве Горького параллельно в его первых романах и пьесах. Новый герой истории — революционный пролетарий получил полиокровное воплощение в образе Нила из «Мещан». Подобной фигуры мы еще не встречаем в первых романах Горького, но специфика социалистического реализма проявляется здесь с большой силой в критике действительности и в том глубоком историзме, который в меньшей степени ощутим в «Мещанах».

Горький поднимается на более высокую ступень историзма по сравнению со своими предшественниками, что позволило ему не только глубже понять прошлое, но и вернее увидеть будущее. Та концепция капиталистического развития и его перспектив, которая содержится в первом романе Горького, свидетельствует о плодотворном сближении автора с марксистской мыслью.

«Фома Гордеев» — роман сложного жанрового сплава. «Роман о воспитании», жизнеописание молодого человека, вступающего в конфликт

¹ В очерке «В. Г. Короленко» рассказано о том, что Короленко почувствовал марксистскую тенденцию «Фомы Гордеева», а Горький подтвердил: «близок к этому» (М. Горький, Собрание сочинений, т. 15, Гослитиздат, М., стр. 47. Все последующие ссылки на это издание (тт. 1—30, 1949—1955) даются в тексте). В «Беседах о ремесле», где говорится о том, как создавался «Фома Гордеев», Горький отмечает: «Наконец, я был несколько знаком с учением Маркса» (25, 321).

с родной купеческой средой, осложняется историей молодого поколения, группы сверстников героя, одни из которых так или иначе становятся в оппозицию к буржуазному миру, другие подчиняются его нормам (Смолин, Тарас и Любовь Маякипы, Ежов). Одновременно в «Фоме Гордееве» есть элементы романа о поколениях — той формы, которую Горький использовал в дальнейшем, придав ей классическое выражение в «Деле Артамоновых».² Исторический аспект укрепляется тем, что выводятся типические фигуры буржуа, которые своими характерами и поведением показательны для различных этапов капитализма. Сжато, но ярко даны предыстория и портреты купцов предшествующего поколения (Игнат Гордеев, Ананий Щуров и др.). Таким образом, в «Фоме Гордееве» дана широкая, реалистически нарисованная картина русского общества, капиталистического мира, показанного в его противоречивом развитии от первоначального накопления до новейших форм промышленного капитализма.

Выбившийся вверх ценою преступлений, типичный первоначальщик Ананий Щуров — враг промышленного прогресса, представитель «азнатского» капитала, со всей его отсталостью, некультурностью, открытым хищничеством. Лаконично и монументально вылепленный образ Щурова возник на основе жизненных впечатлений Горького (см. «Беседы о ремесле») и в то же время завершил галерею первоначальщиков, созданную демократической литературой («Благонамеренные речи» Щедрина, «Накануне Христова дня» Левитова, «Нравы Растеряевой улицы» Г. Успенского, а также «Приваловские миллионы» и «Хлеб» Маммина-Сибиряка, «Гарденины» Эртеля и др.). Если эта последняя изображала подобных героев «извне», в их порочных деяниях, то Горький, не ограничиваясь этим, приоткрывал страшный внутренний мир человека, изуродованного погоней за собственностью и властью, показывал извращенный «идеал» величия буржуа, обуянного циничной мечтой и противопоставляющего себя всем людям, всякой морали.

Русские писатели, изображая становление буржуазии, видели питающие ее силы, с одной стороны, в крестьянстве, а с другой — в перестраивающемся дворянстве. Горький оставлял в стороне этот последний процесс, как и конфликт между «чумазыми» и оскудевшими помещиками, ставший традиционным в литературе. Его интересовало проникновение капиталистических веяний в народную среду, возникновение буржуазии из рядов крестьянства, мелкого городского люда, а также те противоречия — и внешние, и внутренние, — которые нес с собой этот процесс. В отличие от народников Горький не идеализировал «мужика», не считал его социалистом по природе. Писатель видел, что новые, капиталистические отношения пробуждают дремлющие силы, активность и способности многих людей народной массы, но он видел и все то зло, все бесчеловечное, что сопутствовало формированию буржуазного дельца из угнетенных слоев. Характеры, созданные Горьким, историчны и в том смысле, что несут на себе печать не только той среды, в которую вошли герои, но и той, из которой они вышли. Выходцы из крестьянской среды (типа Игната Гордеева) как бы свидетельствовали о скрытых в массе созидательных возможностях, волевой энергии, даровитости.³ Былая связь с трудовой массой еще дает о себе знать у таких людей, превращающихся из угнетенных в угнетателей, и обрекает их подчас на мучительный душевный разлад, на борьбу с самим собой, на поиск иного

² Замысел этого романа возник вскоре после написания «Фомы Гордеева» — в 1901—1902 годах.

³ Об этом Горький писал, например, в статье «Еще раз об „Истории молодого человека XIX столетия“», где он упрекал Островского в однопланном изображении купечества, а также в воспоминаниях «О том, как я учился писать» и др.

выхода. Оригинальные, исключительные образы первоначальников давали автору возможность вскрыть и прогрессивные моменты, и противоречивость капиталистического развития, его антигуманистическую природу. Характеры вроде Игната Гордеева будут часто встречаться и в последующем творчестве Горького.

Историзм Горького позволял ему не только глубоко вскрыть генезис социально-исторических явлений, но и предчувствовать будущее. Горький внимательно прослеживал те противоречия, которые в среду русской буржуазии вносила перспектива демократической революции. В лице Якова Маякина, идеолога и руководителя купечества, выведена буржуазия, сознающая свою экономическую мощь, жаждущая простора для деятельности, презирующая дворянство, рвущаяся к политической власти.

Капиталистическое общество показано в «Фоме Гордееве» на той стадии, когда его столпы еще достаточно уверенно смотрят в будущее. Маякин доволен ходом жизни, всячески прославляет деятельность буржуазии, представляя ее благодетельницей народа, сословием носителей культуры, строителей жизни, любящих труд. Такого рода декларации о великой миссии и могуществе буржуазии, о ее решающей роли в истории были отмечены — как знамение времени — в середине 90-х годов Куприным (речь Квашнина в «Молохе»), Маминным-Сибиряком (речь Штоффа в «Хлебе»). Но Горький идет дальше и вскрывает тенденции политического поведения русской буржуазии. В идеологии Якова Маякина подчеркнута характерная двойственность: желание буржуазного преобразования страны, но и предвидение возможных выступлений народной массы, а отсюда надежда на реформы, проводимые «сверху», монаршей милостью.

Образы Тараса Маякина и Африкана Смолина явились также ответом Горького на вопрос о дальнейшем пути русской буржуазии, о возможных результатах «европеизации» России.

Тема «отцов и детей» купеческого круга существенна для романа «Фоме Гордеев». Горькому были чужды представления о биологическом вырождении, патологической наследственности, физиологическая трактовка темы поколений. Подобные концепции оставили след не только в творчестве Золя и его последователей, но и в ряде романов Маминна-Сибиряка, даже в повести Чехова «Три года». Показ семьи в сменяющихся поколениях для Горького являлся лишь формой отражения социально-исторического процесса. В «Фоме Гордееве» речь идет не о вырождении купеческих семейств, а о судьбах русского капитализма; в связи с обрисовкой молодого поколения встает проблема буржуазного прогресса.

Демократическая русская литература второй половины XIX века отказывалась видеть положительного героя в «просвещенном», «прогрессивном» буржуа, о чем говорят произведения Щедрина, Островского, некоторые романы Маминна-Сибиряка («Хлеб», «Три конца»). Горьковские образы молодого купеческого поколения объективно подготовлены русской реалистической литературой конца XIX века. Горький резко подчеркивает, что эти прошедшие европейскую выучку организаторы промышленности при всей их культурности являются только продолжателями дела отцов, которое они ведут лишь усовершенствованными методами «законной» эксплуатации. Это те будущие кадеты, о которых Ленин сказал: «Его (кадета, — *Ред.*) идеал — увековечение буржуазной эксплуатации в упорядоченных, цивилизованных, парламентских формах».⁴

В канун буржуазно-демократической революции Горький ставит актуальный для эпохи вопрос о мере радикализма, прогрессивности нового

⁴ В. И. Ленин, Сочинения, т. 11, стр. 202.

поколения буржуазии, претендующей на власть. В этом отношении весьма важен образ Маякина-младшего. Судьба его говорит о хилости свободолюбивых стремлений и радикальных поползновений буржуазной молодежи, о ее бесславном возвращении в «дом отчий» после заигрываний с освободительным движением.

Романом «Фома Гордеев» наносились удары сразу двум противникам революционного марксизма: народникам, с их антиисторическими утопиями, мечтами задержать или мпновать капиталистическое развитие в России, и легальным марксистам, которые прославляли это развитие, звали на «выучку к капитализму», возлагали надежды на то, что буржуазия приведет страну к освобождению от гнета самодержавия.

Реалистически, с глубоким историзмом обрисованные в романе процессы русской жизни говорили о неудержимо развертывающейся деятельности восходящей буржуазии, и в то же время автор обличал бесчеловечную сущность капиталистических отношений. Здесь срывались маски с либеральной буржуазии, которая «крадется к власти» и не может быть союзником революции.

Такова широкая, эпическая, реалистическая картина современного общества в монументальном романе, на авансцену которого выдвинута фигура бунтаря-одиночки из купеческой среды, восставшего против существующего социального порядка. Типичным представителям буржуазии, в частности ее молодого поколения, противопоставлен исключительный герой, который, «выламываясь» (по выражению Горького) из своего класса, оказался в исключительных обстоятельствах «экстраординарной» судьбы.

В характерном западноевропейском реалистическом «романе воспитания» XIX века романтически настроенный герой, одушевленный высокими нравственными и эстетическими идеалами, благородными стремлениями, противопоставит пошлой буржуазной жизни, ее аморальности. Бальзаковские Растиньяк, Шардон, как и флоберовский Моро, переживают драму рассеянных жизнью иллюзий, вслед за тем наступает трезвое приспособление к прозе буржуазной действительности, моральное перерождение героя. Подобна этой «истории молодого человека XIX столетия» судьба Адуева-младшего в «Обыкновенной истории» Гончарова. Социальная детерминированность человека его общественной средой, воспитанием в этих случаях утверждается с особой силой: этот принцип оказывается действительным не только в отношении людей, довольных буржуазным обществом, но и в отношении тех «идеалистов», которые пытаются противиться давлению среды.

Внутреннее и внешнее движение в горьковском романе определяется «возмущением человека», его сопротивлением диктату своего класса. Иллюзии и мечты Фомы разбиваются прозой буржуазной действительности по мере познания им подлинного облика окружающего общества. Фома, как «здоровый человек» (выражение о нем Горького), нацело предъявляет к социальной жизни естественные, человечески справедливые требования.

В чеховских повестях о купеческом мире — «Три года», «Бабе царство» — ищущий герой противопоставлен среде, жизненному укладу, а не какому-либо противнику. У Горького подобного типа конфликт в ходе романа постепенно получает персонифицированное выражение в столкновении Фомы и Якова Маякина. Соответственно последние главы романа и особенно его финал приобретают большую фабульную остроту. Убедившись, что классовое воспитание не удалось, что Фома не желает стать преемником «дела» и даже готов разрушить его, Маякин начинает вести борьбу против своего крестника, опутывает его невидимыми сетями, провоцирует его обличительную вспышку на банкете и, публично продемонстри-

стрировав «безумие» Фомы, отправляет его в сумасшедший дом. Класс расправился со своим беспокойным отщепенцем.

Подобная композиция — когда плавное, эпически спокойное повествование о жизни и воспитании героя переходит в сгущенно драматическое изображение конфликта, когда общее недовольство героя средой перерастает в резкое столкновение с персонифицированным врагом-антагонистом и завершается бунтом, ведет к трагическому финалу, — такая композиция характерна и для другого горьковского романа данного периода — «Трое» (а ранее — для «Горемыки Павла»).

Образ Фомы Гордеева был связан с некоторыми традициями предшествующей русской литературы, однако трактовка героя, «выламывавшегося» из буржуазной среды, отличалась большим своеобразием, новизной, как и вся проблематика произведения.

Молодой человек, чью историю рассказывали западные романы критического реализма XIX века, — это обычно либо карьерист-завоеватель, беззастенчиво пробивающийся вверх из социальных низов, либо мечтатель-идеалист, который утрачивает свои лучшие качества, подчинившись господствующим нормам капиталистического общества. Тема социального «нисхождения» «кающегося» героя из высших слоев, который хочет приблизиться к народной массе, довольно редко встречается в западной литературе, отражавшей устоявшееся буржуазное общество.

Мы находим эту тему в романах Гёте о Вильгельме Мейстере. Блудный сын бюргерского класса, пройдя через полосу романтико-идеалистических увлечений, эстетического преодоления жизненных противоречий, приходит к практической деятельности на благо общества в «Союзе отрекающихся». Эти последние воодушевлены идеями утопических социалистов — Оуэна, Сен-Симона, Фурье, мечтают о гармоническом содружестве всех классов общества — ремесленников, крестьян, рабочих вместе с фабрикантами и дворянами-землевладельцами.

Проблематика Гёте была продолжена Жорж Санд в романе «Грех господина Антуана» (1845), написанном под воздействием идей утопического социализма. В сюжетных конфликтах этого произведения есть аналогии с коллизиями первого романа Горького: бесчеловечный фабрикант Кардонне принуждает своего сына стать преемником «дела». Сын, «зараженный» коммунистическими теориями Сен-Симона, Фурье, не желает помогать эксплуатации, хочет основать сельскохозяйственную коммуну, колонию свободных людей. Эмилия не постигает судьба Фомы Гордеева, ему уготован идиллический финал: он находит поддержку у богатого маркиза Буагильбо, который отдает ему свои миллионы для социалистического эксперимента.

Утопия о мирном перерастании капитализма в социализм по инициативе «сверху», усиления гуманных буржуа и интеллигентов-реформаторов, получила законченное выражение в романе Золя «Труд» (1901). Автор, увлеченный идеями социалистов-утопистов, утверждал, что возможно осуществить гармонию интересов буржуазии, рабочего класса, крестьянства и интеллигенции и устранить классовую борьбу.

Иллюзорно-утопические надежды на «гармонизацию» труда и капитала в рамках буржуазного общества получили мало откликов в русской литературе. Так, в «Приваловских миллионах» Мамина-Сибиряка купец Привалов (прозванный «вторым Робертом Овеном»), желая искупить перед народом злодеяния отцов и дедов, организует хлеботорговлю на новых началах, добиваясь согласования интересов крупного предпринимателя и трудящихся крестьян. В финале «Нови» Тургенева инженер Соломин вместе с Павлом и другими рабочими организуют небольшой завод на артельных началах.

Для реалистической русской литературы все же не характерны образы капиталистов-реформаторов, для нее показательны фигуры «белых ворон» буржуазного круга, предпринимателей, утративших веру в свое «дело», в свою правоту и почувствовавших бессмысленность своего существования. Эта тема, эти противоречия буржуазного сознания, не затронутые пубрицистами купеческого мира — Щедриным, Островским, были выдвинуты Чеховым в таких произведениях, как «Три года» (1895), «Бабье царство» (1894), «Случай из практики» (1898).

Алексей Лаптев втайне стремится перейти в ряды демократической интеллигенции, Анна Глаголева мечтает вернуться «домой», к трудовому народу, из которого она вышла. Извне никто не мешает осуществлению их желаний. Однако пробудившиеся новые чувства, мысли, очистительные порывы бросить все и уйти у Лаптева и Глаголевой, как и у толстовского Нехлюдова в «Воскресении», вступают в столкновение с душевной инерцией, сложившимися эгоистическими навыками человека господствующей касты. Реалистическое раскрытие этого внутреннего конфликта в душе человека, усомнившегося в правомерности бытия своего класса, — основное в развитии данных характеров у Толстого и Чехова. Напряженная внутренняя борьба, сложная «диалектика души», однако, ведет у Толстого к подчинению героя среде, отказу от подвига. Так и должен был кончаться роман «Воскресение» в своей третьей редакции (1898). Лучшие человеческие устремления героя не смогли все же одержать победу без вмешательства христианской религии.

Конфликт в душе Лаптева не доводится Чеховым до трагической напряженности, он дает о себе знать лишь в обыденном ходе жизни, то таясь в «подводном течении», то всплывая на поверхность. Этому соответствуют в повествовании, в композиции повести «Три года» медленные, вялое течение повседневной, будничной жизни, незаметные превращения чувств, отсутствие острых столкновений. Хотя формальной развязки здесь не дано, читателю ясно, что разрыв героя с его классом не произойдет, останется лишь щемящая неудовлетворенность.

Считая «задумавшихся» купцов в известной мере характерным явлением русской жизни своего времени, Чехов, однако, не возлагал каких-либо социальных надежд на молодое «просвещенное» поколение буржуазии.

Автор «Фомы Гордеева» тем более не питал никаких иллюзий относительно возможностей взрыва буржуазного класса изнутри, как и возможностей преобразования капиталистического общества силами «новых Овенов», Жорданов, Фроманов, Приваловых и подобных им героев. Стихийный, бурный протест Фомы лишен сознательности, но свободен от буржуазно-реформаторских утопий и иллюзий.

В то же время Горькому были понятны социально-психологические мотивы чеховских произведений о буржуазии: утрата капиталистом веры в свое «дело», сознание, что, отбившись от народа, он зажил не на своей улице. Но самый образ молодого купца, вставшего в оппозицию к своему классу, в романе Горького решительно отличен от образа чеховского героя.

Реалистический анализ противоречий в душе «усомнившегося» предпринимателя не является задачей Горького. Отщепенец Фома предстает в романтическом ореоле; напряженный трагизм его переживаний вызван его неукротимым бунтом против несправедливого общества.

Критические реалисты середины XIX века, развивая принципы типизации, общественно-исторического обоснования характеров, отвергали установки романтизма, преодолевали их. Молодой Горький, решая задачи, поставленные новой эпохой, обращался к своеобразной романтизации не только при создании героических, «призывных» образов в своих

сказках, легендах, поэмах 90-х годов, но и в своем первом романе. На первый план здесь выдвигается сопротивление личности давлению враждебной среды, трагический бунт возвышенного одинокого героя, и это восстание против буржуазного мира воплощается в романтических формах.

Рисуя свойства характера, переживания, поступки Фомы, Горький не раскрывает их социальной детерминации, не мотивирует их условиями бытия и воспитания героя. Им движут не эгоистические, частные интересы, не стремление к личному благополучию; у него нет никаких личных причин для оппозиции, ему доступны все блага, он не испытывает никакого притеснения. Положительные качества Фомы коренятся в его личных достоинствах, в исключительности индивидуального характера, в отвлеченной «природе человека». В нем бунтует против социальной несправедливости «естественное» человеческое чувство, жажда общего блага. Иначе говоря, Фома выступает в романе как «естественный человек», что создает почву для его изображения в романтическом аспекте.

Для реалистических романов середины XIX века было показательно «приземление» романтического героя, его деградация, а в конечном счете подчинение господствующим нормам. Горьковский Фома наделен возвышенными чувствами, непрерывным романтическим беспокойством, тоской по идеалу. Образ юного Фомы овеян романтикой мечтаний о чем-то прекрасном и чудесном, что некогда должна явить жизнь. Важную роль в этом играют старинные народные сказки и легенды, которые он жадно впитывает. Разрыв между сказочной мечтой, манящим поэтическим идеалом и будничным повседневным существованием глубоко переживается Фомой.

Воспроизводя образ главного героя, автор постоянно использует художественные средства романтического стиля. Здесь и эмоционально окрашенные, символически насыщенные картины природы, и мотивы сказочно-былинного фольклора. Текст густо насыщен метафорами, сравнениями, высокими и экспрессивными поэтическими образами, нередко сказочно-легендарными. Многие образы перерастают в символы; повторяясь и варьируясь, они образуют сеть лейтмотивов, сопутствующих герою; характерна группа образов-«предвестников», предвосхищающих дальнейшую судьбу Фомы (библейский бунтарь Иов, разбившаяся сова и др.).

«Естественный человек», не затронутый тлетворными воздействиями собственнического мира, выступает как судья буржуазного общества, как пророк-обличитель его бесчеловечия и неправды. «Иеремиады» Фомы (в сцене банкета на пароходе) полны бурной патетики, неистовства страстей, возвышенной жертвенности. Там, где речь идет о других персонажах, о других людях купеческого круга, эти стилизованные приемы не используются; все дано в спокойном, объективном, зачастую «генерализованном» повествовании, слова фигурируют, как правило, в прямом значении.

Бунтарство Фомы овеяно романтической атмосферой, но автор не изображает его человеком будущего. Капиталистическое настоящее не приемлемо для Фомы. Ему недоступен и мир будущего: герой не может охватить этот мир своим сознанием, а от носителей его — рабочих он отделен не только внешне, но и внутренне. Зато множеством нитей он связан с миром народного прошлого и с архаическими формами народного протеста.

Фома с молодых лет не приемлет бытия купеческого класса, отказывается включиться в его деятельность. Один из важных лейтмотивов романа: Фома оказывается духовным «преемником» своей матери, которой

он даже не знал (она умерла от родов). Основная черта Натальи, воспитанной в одном из раскольничьих центров Урала, — отрешенность от мира современных предпринимателей, отчужденность от городской кипучей жизни, скрытая оппозиция всей деятельности Маякиных, Гордевых. Горький, конечно, не объясняет здесь биологической наследственностью характер своего героя, его поведение. «Кулугурская», «кержеская» закваска у матери и сына символизирует преемственную связь бунтарства Фомы со старозаветной формой крестьянского пассивного протеста против «скверны» современного капитализма. И друг Фомы Ежов, и враждебные ему Маякины рассматривают его как человека, «не уложившегося» в рамки современного буржуазного общества. Обличения и «пророчества» Фомы облачаются в старозаветные формы: преступным купцам он грозит муками ада, светопреставлением.

Горьковский «роман о воспитании» строится так, что герой, принадлежащий к господствующему классу, на своем пути постоянно сталкивается с жизнью угнетенного народа. Каждое такое соприкосновение рождает вспышку сочувствия эксплуатируемым, желание вернуться «домой» — к народу. И в финальной сцене, обличая купцов, Фома напоминает о страданиях трудового люда. При этом Фома не только сострадает народной массе, не только тяготеет к ней, но во многом чувствует и мыслит, как она. Символика волжского пейзажа, который открывается во время плавания по реке, относима не только к крестьянскому миру, но и к самому Фоме: «... притаилась огромная сила, — сила необоримая, но еще лишенная сознания, не создавшая себе ясных желаний и целей... И отсутствие сознания в этой полусонной жизни кладет на весь красивый простор ее тени грусти» (4, 30). Вступив в конфликт с буржуазной средой, Фома выражает возмущение эксплуататорскими порядками, но в его проклятиях капитализму звучат отчаяние, чувство беспомощности; ему кажется, что надвигается невидимый враг, что людьми управляет какая-то темная, неуловимая дьявольская сила. Проблески сознания, озаряющие причины зла, появляются, когда трагическая судьба героя уже решена.

На протяжении романа Фома неустанно пытается понять силы, коверкающие жизнь людей, и найти верный путь к иной жизни, в «праведную землю». Во тьме он как бы нащупывает дорогу в нескольких направлениях. Этому соответствует композиция последних глав романа; развязке предшествует несколько знаменательных встреч (главы X—XII).

Фома вновь сталкивается с демократическим интеллигентом, радикально настроенным журналистом Ежовым, бывшим своим школьным товарищем. Его ненависть к «хозяевам жизни», острая критика существующих порядков, его предсказания социальной бури импонируют Фоме. Но последнему чужд мир интеллигенции, культуры; уже ранее его дружеская близость с Любовью Маякиной нарушилась связями девушки с передовой учащейся молодежью, ее увлечением книгами. Он чувствует, что с интеллигенцией ему не по пути.

Другой просвет во тьме, надвинувшейся на героя, — кратковременное общение со средой рабочих, которые поражают его своими нравственными качествами. Но Фома ощущает себя лишним и здесь, среди новых людей, которым он не нужен и с которыми не может слиться.

И лишь третья встреча — со странником Мирном — кажется Фоме спасительной.⁵ Старец Мирон — это сын Анания Щурова Михаил, который покинул богатый отчий дом. Оставив город, он нашел счастье в «пи-

⁵ Этой встречей открывалась XI глава романа. Сцена эта, весьма важная для понимания романа, написанного в 1897—1899 годах, была опущена автором в 1922 году при подготовке берлинского собрания сочинений.

щем житии», свободном от «пут мирских». Рассказ Мирона о страннической жизни в Керженских лесах производит большое впечатление на Фому, вызывает в памяти легенды о «праведном городе» Китеже. Юношу искушает мечта об уходе на лоно «естественной» жизни, мечта, вобравшая в себя старозаветный крестьянский протест. Мысль бросить «дело», освободиться от своего богатства и «уйти» укрепились у Фомы после беседы с Михаилом Щуровым.

Анархические и архаические формы пассивного «противления», сложившиеся в условиях крепостнической эпохи, привлекали особое внимание Л. Толстого и Достоевского. Встреча со странником-бегуном способствует «воскресению» Нехлюдова, его преклонению перед заветами евангелия и определяет судьбу героя. В «Подростке» и «Преступлении и наказании» эгоистическому и преступному буржуазному миру противопоставлены христианские подвижники — странник Макар Долгорукий, бегун Миколка. Оба писателя видели в этих людях носителей народного идеала.

Горький дает понять читателю, что протест с позиций прошлого, апелляция к нравственному самоусовершенствованию, уход от зла современного общества в леса и дебри ничего не могут изменить в ходе жизни.⁶ Золотые сны о «матери-пустыне», о «праведной земле» не могут надолго усыпить активного по своей природе мятежника, «богоборца» Фому.

Тяготение к пассивному уходу от жизни сосуществует в душе Фомы с жадной сокрушительного протеста, взрыва. Он не может скрыться безмолвно, как Михаил Щуров, он должен сначала рассчитаться с людьми своего класса, во всеуслышание обличить заправил его. Не нашедший истинного пути одинокий бунтарь трагически гибнет. Но в романе открывается оптимистическая перспектива, связанная с образом рабочего коллектива.

Сцены общения Фомы с рабочими остаются за пределами фабульного конфликта романа, но они весьма многозначительны в его сюжетном движении, в раскрытии его идейного содержания. Хотя рабочие здесь не принимают участия в действии, тем не менее огромное принципиальное значение имеет то, что Горький из общей массы трудящихся впервые выделяет пролетариат, дает групповой образ организованных рабочих.

Показательно, как проявляются соотношения реалистического и романтического аспектов в изображении пролетариата в первом горьковском романе. Образ рабочего коллектива дан в бытовом и морально-психологическом плане. Рабочие не выражают своих социально-политических идей и умонастроений. Они приветствуют, однако, речь Ежова, который говорит, что будущее принадлежит людям труда, что пролетариату предстоит великая работа по созданию новой культуры. В этой сцене идея революции и пролетарской борьбы не выражена в «формах самой жизни», не воплощается ни в диалогах, ни в действиях, ни в повествовании, ни в авторских характеристиках персонажей. Но революционно-героическая настроенность здесь, как и в ряде горьковских произведений 90-х годов, проявляется в формах романтически окрашенной символики. Сопровождающий рабочих символический лейтмотив костра, а также могучего хорового пения, варьируясь с помощью развернутых метафор и сравнений, говорит о бодрости, смелости, героическом настроении пролетариев, о предстоящей им самоотверженной борьбе и кровавых жертвах, на которые они готовы.

Из среды типографов, показанной недифференцированно, выделена одна фигура, лишь мелькающая в романе, но весьма показательная, —

⁶ Здесь с «Фомой Гордеевым» смыкается пьеса «На дне», где странник Лука подвергается более ироническому развенчанию.

Краснощечкова. Он примечателен не только как представитель складывающейся рабочей интеллигенции, но и как носитель героических настроений, которые сродни «безумству храбрых», воспетому Горьким в повом варпанте «Песни о соколе» (1899).

Лаконичные сцены с рабочими в «Фоме Гордееве» имели новаторское значение. Пролетарии выглядят здесь как новые люди, движущиеся к будущему; в них угадывается потенциальный герой истории, долженствующий обновить жизнь.

Характер критики капитализма, картины его развития, указания на тот класс, который призван найти выход из сложных социально-исторических противоречий, — все это говорит о том, что роман «Фома Гордеев» перерос рамки реализма XIX века и явился важной вехой на пути формирования социалистического реализма в творчестве Горького.

В западной литературе того времени, когда был создан «Фома Гордеев», выделяются два крупных произведения, проблематика которых соприкасается с горьковским романом: «Будденброки» (1904) Т. Манна и «Собственник» (1906) Голсуорси. Во всех трех произведениях отражены судьбы купеческих поколений и привлекается внимание к внутренним конфликтам, которые нарушают благополучие буржуазного мира, к образам «детей»-отщепенцев, отрицающих ценность деятельности «отцов». В трактовке этих тем обнаруживаются идейные «схождения» Манна и Голсуорси и глубокая оригинальность Горького.

Концепция, лежащая в основе «Будденброков», это не биологическое вырождение паразитарного класса (как в «Горном гнезде» Мамина-Сибиряка) и не утверждение социально-исторического конца буржуазии (как в «Деле Артамоновых» Горького). Манна волнует вопрос о противоречии между капитализмом и духовной культурой.

Раздвоенно остро переживает Томас. Его жена Герда отчуждена от собственнического мира, презирает стяжательскую деятельность Будденброков, погружена всецело в музыку, как и ее сын Ганно. В романе противостоят, с одной стороны, воля к действию, к победе, к власти, которая является достоянием буржуазных дельцов, собственников, с их ограниченностью, «здравомыслием», расчетливой трезвостью будничных, сытых и пошлых людей, и, с другой стороны, мир творчества, искусства, музыки, которая возвышает дух человека, отрешает от буржуазной прозы. В капиталистическом обществе искусство или гибнет само, или же оно низвергает буржуа — такова затаенная в романе мысль автора.

«Собственник» Голсуорси по своей концепции близко соприкасается с «Будденброками». Основной конфликт романа был впоследствии отчетливо сформулирован самим автором в предисловии к «Саге о Форсайтах»: «... главной темой „Саги о Форсайтах“ являются набеги Красоты и посягательства Свободы на мир собственников».⁷ Равновесие в кругу Форсайтов нарушают люди, одержимые прекрасным, отстаивающие свободу своей личности и творчества: Ирен — «всплощение волнующей Красоты, врывающейся в мир собственников»,⁸ вольнолюбивый Босшип — архитектор-новатор, Джюлион-младший, променявший купеческую карьеру на живопись. Все они — «представители бунта против Собственности».⁹

В «Собственнике» еще не выдвигалась тема кризиса, деградации буржуазии. Устойчивый пока мир собственников дает сокрушительный отпор своим отщепенцам и «набегам Красоты», которые кончаются поражением: в финале романа Сомс торжествует победу.

⁷ Д. Голсуорси. Сага о Форсайтах, т. I. Изд. «Известия», М., 1958, стр. 4.

⁸ Там же, стр. 3.

⁹ Там же.

В «Фоме Гордееве» автор не проходит мимо темы, волновавшей западных писателей, его современников, но эта тема получает у Горького своеобразную трактовку (утверждение народа как творца искусства, перерождение носительницы прекрасного Медынской под растлевающим влиянием буржуазного общества и т. д.) и подчинена более широкому общественно-историческим, социально-экономическим и политическим проблемам. Манн и Голсуорси в основном ограничиваются морально-эстетической критикой буржуазного мира, сковывающего развитие личности. Но у героев «Собственника» и «Будденброков» по существу нет социальных исканий, мучительных для горьковского Фомы вопросов об эксплуататорах и угнетенных, паразитирующих и грядущихся.

В «Будденброках» и в «Фоме Гордееве» один из общих мотивов — неудавшаяся попытка насильственного приручения наследника к «делу» (Томас—Ганно и Маякин—Фома). Однако у Горького не искусство, а народ отнимает наследника-отщепенца у капиталиста. Само собой разумеется, что ни Манн, ни Голсуорси не выдвигают в отличие от Горького непримиримого героя-бунтаря, отрицающего все основы капиталистического порядка, открыто обличающего хозяев жизни.

Существенное отличие картины, нарисованной в «Фоме Гордееве», от строя образов у Манна и Голсуорси состоит также в том, что Горький уже здесь указывает на гораздо более серьезного врага капиталистического мира, чем «белые вороны», отщепенцы буржуазной среды. В пределах романа этот враг еще не вступает в борьбу, но он готовится к ней. И Горький окружает романтическим ореолом образ рабочих, как будущих героических борцов, грядущих победителей и творцов новой культуры. Писателям критического реализма это «пророчество» автора «Фомы Гордеева» было чуждо. Пролетарский художник тем самым отразил предгрозовую атмосферу, сгущавшуюся в русской действительности накануне революционного подъема. В то же время это предвидение имело всемирно-историческое значение и освещало дальнейший путь литературе социалистического реализма.

2

Роман «Трое» по проблематике примыкает к первому роману Горького. Здесь в новом аспекте продолжена критика капиталистического строя, раскрывается трагедия человека, погубленного буржуазным обществом. В обоих романах рассказана история формирования личности, развернутая в широком социальном плане. Искания героев в обстановке развивающегося буржуазного общества, их протест против сложившегося жизненного порядка, их стремление найти достойный путь, решить вопрос «что делать?» — все это роднит оба произведения. Как Илья Лунев, так и Фома Гордеев проходят школу классового воспитания, перед ними все более явственно обнаруживается изнанка собственнического строя, рассеиваются их иллюзии о возможности счастья, справедливости, свободы и красоты в окружающей жизни.

Но в «Троих» внимание переносится с купеческой верхушки на иную социальную среду — на мелкий городской люд, который пополняет свои ряды выходцами из деревни. В «Развитии капитализма в России» (1899) Ленин, характеризуя судьбы мелкобуржуазного мира в условиях наступления капитализма, подчеркивал «антагонизм хозяйских и пролетарских тенденций» в этой среде, колебание ее между буржуазией и пролетариатом; этот социальный слой, из которого меньшинство «выходит в люди», превращается в заправских буржуа, а большинство живет «на границе пролетарского состояния» или переходит на положение рабочих.¹⁰ Именно

¹⁰ В. И. Ленин, Сочинения, т. 3, стр. 9, 10.

эти черты, эти проблемы выдвигает Горький, целостно и многогранно изображая жизнь городских низов — с теми внешними и внутренними противоречиями, противоборством тенденций, той динамикой, которые характерны для данной социальной группы, подвижной и неустойчивой. Драматическая борьба в душе главного героя отражает здесь глубокие и типические социально-исторические конфликты.

Горький-критик подчеркнул значение в литературе XIX века образа «блудного сына» буржуазного общества, а с другой стороны — «завоевателя», стремящегося занять «командное» место в жизни. Горький-художник посвятил именно этим темам свои первые романы: в одном отщепенец-бунтарь вырывается из господствующего класса, в другом выходец из народных низов пробивается вверх по социальной лестнице.

В романах «Фома Гордеев» и «Трое» отчетливо видно новаторство Горького уже на начальном этапе формирования в его творчестве искусства социалистического реализма.

«Красное и черное» (1829—1830) Стендаля — основополагающий в литературе критического реализма роман о карьере молодого человека из низов, любимыми средствами прокладывающего себе путь в ряды господствующего класса. Недовольство своим униженным положением и бесправием сосуществует у Жюльена Сореля с неумемной жаждой самовознесения, стремлением достигнуть первых мест в жизни и повелевать людьми «по примеру Наполеона». «Наполеонизм» стендалевского героя все же еще овеян традициями французской революции. Его безудержный карьеризм сочетается с известной оппозицией социальным порядкам 1820-х годов, что проявляется главным образом в развязке романа — в защитительной речи на суде.

Тема молодого человека-разночинца, делающего карьеру и вторгающегося в светское общество, была продолжена в творчестве Бальзака («Шагреновая кожа», 1830—1831; «Отец Горио», 1834—1835; «Утраченные иллюзии», 1837—1843; «Блеск и нищета куртизанок», 1843—1848). Рафаэль Валантен, Эжен Растиньяк, Люсьен Шардон — «родные братья» Жюльена Сореля, но у них есть и отличительные черты. Бальзак делает акцент на процессе приспособления к среде, примирения с грязной действительностью и рисует таким образом перерождение молодого человека, идущего по «наполеоновскому» пути.

Ближайший родственник бальзаковских молодых людей — герой романа «Орас» (1841) Жорж Санд. Его «наполеонизм» представлен в антибуржуазном романе Санд крайне сниженно, зачастую сатирически. У Ораса нет ни агрессивной силы натиска Сореля, ни благородных мечтаний, которые озаряли начало пути героев Бальзака. Под пером Санд этот микроскопический «последователь» Наполеона осмеивается во всей своей низости.

Не только в этом обнаруживается своеобразие романа Санд. Писательница прямо и заостренно ставит вопрос об отношении «маленьких Наполеонов» к народной массе и к современному революционному движению. Развенчанному мелкобуржуазному индивидуалисту противостоят настоящие республиканцы-революционеры — рабочий Поль Арсен, студент Ларавиньер. Человек из народа, Арсен наделен не только нравственной силой, благородством, но и богатством внутреннего мира, тяготением к культуре, творческим дарованием. Другие положительные герои романа (работница Эжени), воодушевленные идеалами утопического социализма, стремятся воплотить в жизнь заветы Сен-Симона, Фурье и организуют мастерские, фаланстер.

В романе Флобера «Воспитание чувств» (1864—1869) примечательна фигура Шарля Делорье. История карьеры этого плебея-индивидуалиста разворачивается параллельно повествованию о перерождении Фреде-

рика Моро, последнего романтического героя из породы «лишних людей». Важной чертой образа Делорье, этого беспринципного честолюбца, поклонника «вотреновской» программы, является то, что в момент декабрьского переворота 1851 года он, отказавшись от демократической оппозиции, становится префектом, прислужником Луи Бонапарта.

Во французской литературе второй половины XIX века образ молодого человека из низов, пробивающегося к богатству и власти, претерпевает существенные изменения. Герои подобного рода в романах Золя и Мопассана с самого начала лишены каких-либо высоких идеалов, альтруистических побуждений; это примитивные эгоисты, свободные от внутренней борьбы между добром и злом; они не способны к социальной оппозиции, лишены проблемосочувствия угнетенным. Эжен Ругон («Карьера Ругонов», 1871; «Его превосходительство Эжен Ругон», 1876), его брат Аристид («Добыча», 1872; «Деньги», 1891), как и Октав Муре, этот «Наполеон-лавочник» («Накипь», 1882; «Дамское счастье», 1883), — все они цельные натуры буржуазных хищников, жаждущих добычи, чувствующих себя, как рыба в воде, в условиях капиталистического общества с его беспощадной конкуренцией, правом «сильного». Эти герои буржуазной экспансии ни в каком отношении не противостоят среде, а наоборот, являются ее типичными представителями.

Если героев Стендаля и Бальзака увлекал пример «великого» Наполеона I, то на персонажей Золя, как и на Делорье из «Воспитания чувств», падает тень декабрьского переворота 1851 года и они оказываются сподвижниками «маленького» Наполеона III.

Подвергая критике буржуа-завоевателя, Золя и Мопассан стремились показать его животное нутро, примитивность его инстинктивных вожделений. Бальзаковская тема подчинения среде, разрушающей личность, здесь отсутствует, герой с самого начала психологически оснащен всем оружием буржуазной агрессии. Жорж Дюруа («Милый друг», 1883—1885) — ближайший преемник героев Золя. Ловкими приемами мошенника и циничного авантюриста этот бывший унтер-офицер алжирских войск добивается богатства, делает блестящую политическую карьеру и в конце романа чувствует себя «одним из властелинов мира».¹¹

Русская литература 1830-х годов в лице своих величайших представителей сурово встретила агрессивного разночинца, пробивающегося к богатству, охваченного золотой лихорадкой.

Буржуазия в России никогда не играла той революционной роли, которую она играла на Западе в период своего восхождения. В то же время передовые русские люди уже видели последствия капитализма, власти денег в общественных отношениях Западной Европы. Исторический опыт вызывал недоверие к зарождавшейся отечественной буржуазии, которая приспособлялась к условиям самодержавно-крепостнического порядка. Этими причинами определялось совсем иное освещение «наполеонизма» и его носителей в произведениях Пушкина и Гоголя.

Если в «Пиковой даме» герой, отмеченный печатью «наполеонизма», предстает в трагическом ореоле, то в «Мертвых душах» его образ преломляется в сатирическом аспекте. Но оба героя — проводники нового социального зла, надвигающейся с Запада буржуазной экспансии; ни у того, ни у другого нет никаких социально-оппозиционных побуждений.

В написанных на рубеже двух эпох (1861) повестях Помяловского «Мещанское счастье» и «Молотов» бедный разночинец-интеллигент вступает в конфликт с помещичьей средой; автор сочувствует Молотову, который защищает свое достоинство, независимость, право на скромное

¹¹ Г. Мопассан, Полное собрание сочинений, т. 5, изд. «Правда», М., 1958, стр. 332.

счастье, доступное честному плебею-труженику. Но Молотов все более сосредоточивает усилия на устройстве личной судьбы, его социальная оппозиционность сходит на нет. Он не включается в общественную борьбу и сам признает свое перерождение, признает, что его деятельность — это «благочестивое приобретение», «благородная чичиковщина».

В эпоху стремительного послереформенного развития капиталистических отношений социально-этические проблемы, связанные с идеологией буржуазной агрессии, с судьбами придавленных городских низов, мечущихся в поисках выхода разночинцев, с необычайной глубиной и многосторонностью решались в творчестве Достоевского. Образ униженного молодого человека-бедняка, охваченного «наполеоновской» идеей, новаторски воплощен в «Преступлении и наказании» и «Подростке».

Если Раскольниковым, как и Германном, владеет мечта о внезапном и «чудесном» обогащении, даже ценою преступления, то в «идее» Аркадия Долгорукого подчеркнута бухгалтерия накопительства (соответственно его герой — Ротшильд!); видимая «трезвость» его расчетов в сочетании с «фантастичностью» замысла окрашивает тонами иронии изложение планов подростка и вызывает воспоминание не только о Германне, но и о Чичикове.

Романы «Преступление и наказание» и «Подросток» роднит и «наполеоновская» идея центральных героев, вырастающая на почве социальной ущербности, на почве протеста угнетенных, и утверждение буржуазных средств борьбы с несправедливостью капиталистического общества, и диалектика идейных и психологических противоречий. Но Аркадий Долгорукий озабочен не судьбами погибающих, а удовлетворением тщеславия «забытого» бедняка-разночинца. Втянутый в водоворот интриг, он вступает на путь балзаковских персонажей — Шардона, Валантена. Но «завоевательские» стремления чередуются у Аркадия с великодушными юношескими порывами к добру и правде. Захваченный вихрем драматических событий, он изведает мучительные падения, разочарования, раскаяние. В этом потоке «ротшильдовская» идея отступает в его сознании на второй план, а после катастрофы он переживает глубокое потрясение.

Новаторство Достоевского заключается и в том, что героя, упоенного примером Наполеона или Ротшильда, он ставит пред лицом народа, сталкивает с носителями настоящей правды.

Однако в понимании того, что такое народная правда, сказалась реакционно-идеалистическая сторона положительного идеала Достоевского. Писатель не усматривает народности в революционных, социалистических идеях и полемизирует с их носителями — революционными демократами. По Достоевскому, «наполеоновские идеи» Раскольникова и подростка — порождение рассудка, не просветленного христианской моралью, а потому способного оправдывать преступление. Софистика Достоевского ставит здесь знак равенства между правом масс на революционное насилие и мнимым правом отдельной личности на истребление другой.

И Раскольников, и Аркадий испытывают глубокое внутреннее противодействие своего склонного к добру характера тем индивидуалистическим идеям, которые взлелеяны их рассудком, но окончательно победить эти идеи оказывается способной лишь религия, перед которой автор и заставляет склониться носителей безбожного, эгоистического «наполеонизма». Путь покаяния, искупления и возрождения с помощью религии Раскольникову указывает Соня Мармеладова и бывший послушник раскольниковского скита — Миколка, душа которого, в глазах Достоевского, — сосуд истинной народной правды, очистительного страдания. Подросток, обуянный бесом «ротшильдовской идеи», но смутно ищущий «благообразия», также находит его в облике странника-бегуна Макара Долгорукого, напоминающего некоторыми чертами Платона Каратаева.

«Трое» Горького — новый этап «истории молодого человека», прибывающего из низов в буржуазную среду. В этом романе обнаруживаются и преемственные связи с произведениями литературы XIX века, и новаторство писателя, а подчас и полемика с некоторыми своими предшественниками.

Делающие карьеру герои произведений французских писателей XIX века, а также герои Достоевского принадлежат первоначально к среде мелкой буржуазии, обедневшего дворянства, разночинства, приобщившегося к образованию. В романе «Трое» герой взят из самых низов, из рядов самых бедных, темных, наиболее притесняемых людей. Проникновение капиталистических веяний в многомиллионный массив городской и деревенской бедноты здесь порождает «молекулярные» процессы: накопительские устремления и мелкособственнические иллюзии.

В отрочестве и юности главный герой Илья Лунев наблюдает картины вопиющей бедности, страдания и отчаяния, нечеловеческой жизни во тьме и грязи. У него возникает стремление вырваться из той «щели», куда его забросила судьба.

У Ильи есть черты человека «сорелевского» типа: он жаждет достигнуть личного благополучия, подняться вверх по социальной лестнице, принизить тех, кто командует сейчас, и властвовать самому. Подобно персонажам Бальзака, он способен воспользоваться плодами преступления, совершенного другим. Как и успеху «завоевателей» французских писателей, карьере Лунева способствует женщина-любовница, занимающая лучшее положение в обществе, чем начинающий искатель «случая».

Однако главная цель Лунева — это накопление ради жизни обеспеченной, спокойной, но непременно «чистой» — и в нравственном отношении, и в физическом, — и независимой. Он не «глядит в Наполеоны», не жаждет подавляющей власти, колоссального богатства, роскоши, непрестанных чувственных наслаждений, — всего того, чем увивались герои французской литературы. Идеал Лунева ближе стоит к честному приобретательству и «мещанскому счастью» Молотова.

Казалось бы, этот идеал и осуществляется, когда Илья, покинув большой дом, населенный беднотой, становится совладельцем магазина. Вступив на дорогу накопительства, Лунев заметно омещанивается, утрачивает всякие эстетические эмоции; у него обнаруживаются «прозаические» вкусы; ослабляются его связи с беднотой.

Однако эволюция Лунева отнюдь не сводится к омещаниванию человека из народной массы в погоне за собственностью. Многие свойства характера героя препятствуют продвижению по избранной жизненной дороге. Он продолжает оставаться в конфликте с буржуазным обществом, к которому тянется; он сохраняет бунтарскую закваску, продолжает искать справедливости и добра, предъявлять моральные требования к людям и общественному порядку.

На протяжении романа рассеиваются иллюзии юного Ильи, его совесть смущают бедственное и униженное положение труженников, благополучие богатых туеядцев и мошенников. Зрелище борьбы всех против всех за место под солнцем вызывает противоречивые чувства у Лунева: то разгорается его мечта о собственной торговле и независимой жизни, то он чувствует, что «в нем же самом есть кто-то, не желающий открыть галантерейную лавочку» (5, 77).

Горьковский герой не способен повторить жизненный путь персонажей Бальзака или Помяловского и полностью подчиниться давлению среды. С момента вступления на путь первоначальника в нем начинается сложная внутренняя борьба. Все впечатления жизни отлагаются одновременно как бы на двух полюсах души Ильи: с одной стороны, они усиливают в нем стремление «выйти в люди», а с другой — порождают протест про-

тив неправды капиталистического порядка. Вопиющие противоречия буржуазного общества глубоко проникают в душу Лунева, и это определяет драматизм его переживаний, напряженную динамичность романа, трагизм судьбы и характера героя.

Горький не проходит мимо художественного опыта Достоевского как психолога-реалиста. Однако раздвоению души своих героев-разночинцев Достоевский-философ склонен был придавать спиритическое значение, игнорируя общественно-историческую подоплеку (например, рассуждения о русском характере, совмещающем противоположные свойства, в «Подростке», «Братьях Карамазовых» и т. д.). В романе «Трое» вскрывается природа подобных противоречий, их обусловленность бытием социальных прослоек, которые оказываются «между молотом и наковальней».

Узловой момент фабулы — убийство и ограбление купца-менялы Полуэктова. В этом преступлении прорвались одновременно обе силы, движущие Луневым: и его жажда пробиться «вверх», и его ненависть к хозяевам жизни.

Горький снимает обвинение с «лукавого разума», подчеркивая непредумышленность преступления, подготовленного не теоретической «диалектикой», как у Достоевского, а самим жизненным порядком капиталистического общества.

Ни ослепленный страстью самовознесения Сорель, ни податливые, приспособляющиеся к любым условиям Шардон, Муре, Дюруа не знают столь глубоких драматических противоречий многообразных чувств и побуждений, тех бурь, которые разыгрываются в душе Ильи Лунева. Основу этого трагизма автор видит в том, что здоровая природа честного, благородного человека из народа, искателя правды и справедливости, восстает против того недостойного пути, на который толкнула его окружающая мещанская среда. Лунев — жертва иллюзий буржуазного накопительства, которое, как он думает, может обеспечить ему свободу, счастье, независимость, оградить его человеческое достоинство.

У тех героев Бальзака, Золя, Мопассана, которые поднимаются по социальной лестнице, нет внутренней тяги «домой», к придавленным низам общества, из которых вышли эти удачливые карьеристы; Илью же на протяжении всей жизни не оставляет память о бедствующих и страдающих товарищах детства и юности, оставшихся внизу; он все время слышит их голоса, и это образует один из важных лейтмотивов романа. С индивидуалистическими устремлениями Лунева борются чувство солидарности с угнетенными, смутное тяготение к коллективу.

В романе «Трое» нет того «хорового» начала, которое было так существенно в «Фоме Гордееве» (групповой образ рабочих, групповой образ купцов на банкете, собирательный образ народной массы, создававшийся разнообразными средствами, включая символику), зато чрезвычайно усиливается значимость «ансамбля солистов» и усложняется его построение. Путь горьковского героя, пробивающегося в ряды буржуазии, включен в сложную, монументальную и динамическую картину разнонаправленного (как бы по радиусам) движения из единого центра, которым является в «Троих» среда мелкой буржуазии и городской голытьбы. Уже заглавие романа указывает на «сопоставительное» повествование о судьбе трех юношей — Ильи, Павла и Якова. Но в движении многолинейного романа должен быть включен и рассказ о медленном угасании Маши, как и о карьере Филимонова-старшего.¹²

¹² В «Фоме Гордееве» лишь намечалась подобная композиция. У Ежова, Африкана Смолина, Тараса Маякина фиксированы только исходный и конечный пункты эволюции; лишь судьба одной Любви Маякиной прослеживалась параллельно с ходом жизни Фомы.

В центре композиции находится раздираемый внутренними противоречиями и трагически гибнущий Илья Лунев. По одну сторону от него совершает свое победное шествие типичный первоначальник — буфетчик, а потом трактирщик и домовладелец Петруха Филимонов. Этот удовлетворенный собой и преуспевающий «чумазый» уверенно, без колебаний, не гнушаясь преступлениями, прокладывает себе дорогу к богатству и почетному положению. Образ Филимонова-отца тесно связан с традициями Щедрина, Лебитова, Г. Успенского.

По другую сторону от Ильи находятся Яков Филимонов и дочь сапожника Маша — люди, которые пытаются уйти в сторону от жизненной борьбы или падают покорными жертвами. В противоположном направлении, как бы уходя в светлые дали, продвигается друг и антагонист Лунева — Павел Грачев.

Таков сложный «контрапункт» идейно-тематического движения, одновременного и разнонаправленного развития характеров в романе «Трое».

Противопоставив «Наполеонам» и «Ротшильдам» религиозное единение, отрешенность от суетного мира, искупительное страдание, Достоевский собственно искал спасения от разнузданного буржуазного эгоизма в идеях и морали, которые вырабатывались еще в условиях феодально-крепостнического строя.

Горький искал народную правду не в патриархальном прошлом, а в надвигающемся будущем, видел новую правду, которая нарождалась в условиях подъема пролетарского движения и подготовки революции. Из «троих» к этой правде наиболее приблизился Павел Грачев.

В то же время Горький не прошел мимо тех проблем, которые были поставлены Достоевским, а широко развернул в своем романе художественную полемику с религиозно-идеалистическими тенденциями Достоевского, как и Л. Толстого. В произведении Горького выступает целая группа носителей тех умонастроений, которые были этими писателями возведены в принцип народной правды.

Главным вдохновителем персонажей этого ряда является старый тряпичник Еремей, собирающий деньги на постройку храма. Благодостный старец выступает в ореоле любви к людям, всепрощения и веры в человека. «Человек — добро, он — Богоносец»,¹³ — говорил Еремей, варьируя формулу Достоевского. Речи этого проповедника проникнуты богословской софистикой: он твердит, что все свершается божьим промыслом, а человеку остается надеяться и спокойно терпеть гнет и страдания. Крайний вывод из наставлений деда Еремея делает самый ревностный его ученик, «ушибленный богом» Яков Филимонов: «...никто ни в чем не виноват!» (5, 243). Вопреки всему, что он видит в окружающей жизни, Яков делает из христианских предпосылок выводы в духе толстовства.

Сам Еремей и его последователи — дядя Илья Терентий, покорный Яков — хотят «сотворить благо», отойдя от волчьей свалки в тихие обители, и готовы не замечать зла в жизни, не противиться ему активно. Полемизируя с пассивным псевдогуманизмом, Горький вскрывает в нем черты патриархальной «морали рабов». Попытки этих героев романа отойти в сторону, уклониться от борьбы не удаются. Этих приниженных людей используют в своих интересах хищники; пассивное противление превращается в подчинение. Не лишена иронии судьба самого «апостола»: умирающего старика обворовывает Петруха Филимонов, и деньги, собранные на храм, идут на покупку дома с трактиром. Тот же Петруха заставляя богобоязненного Терентия участвовать в ограблении тряпичника, а принципиального «непротивленца» и мечтателя Якова жестокими по-

¹³ М. Горький. Рассказы, т. V. Изд. «Знание», СПб., 1901, стр. 34. Эта фраза впоследствии была снята автором.

боями приучает к «делу», и тот вместо желанной монастырской обители оказывается за трактирной стойкой. Не иронией, а грустью окрашен рассказ о плачевной судьбе Маши, которая безропотно претерпевает мучительства. Так, посредством проверки жизнью разоблачаются вредные следствия идей жертвенного страдания, смирения.

Полемика с религиозно-этической идеологией ведется в романе «Трое» не только в плане «практики», но и в сфере «теории»; полем битвы становится внутренний мир главного героя. Сызмальства привитая религиозность укрепляется у Ильи влиянием деда Еремея; юноше кажется, что в церкви рождается «единодушие» людей, которые очищаются от злых помыслов, испытывают приливы добрых чувств. Однако «долготерпение» бога, безнаказанность царящего повсюду зла постепенно подтачивают веру Лунева в справедливость господина и в самое его существование. Мучающий Раскольникова вопрос о преступлении и наказании пробуждает такую «диалектику души», которая, вырывая его из-под власти «наполеонизма», приводит под сень креста. Илью эта «диалектика» направляет в другую сторону: освобождаясь от горячки карьеризма и индивидуалистических порывов, он вместе с тем изживает и свою религиозность. Теперь для него в небе «нет никого». Илья и даже Яков кончают отречением от тех идей и чувств, которые Достоевский считал неотъемлемым достоянием русского народа.

Автор «Троих» не только новаторски трактовал образ выходца из низов, поднимающегося вверх, но и разрушил выдвинутую Достоевским дилемму: буржуазная агрессия или христианское смирение.

К концу жизни Лунева его сознание все более возвышается над интересами личного преуспевания; его не удовлетворяет собственное благополучие, в то время как жизнь сокрушает его бывших друзей. Обличения социалистки Софьи Медведевой заставляют Илью почувствовать паразитический характер своей деятельности торговца.

В исканиях выхода герой романа «Трое» так же беспомощен, как и Фома Гордеев. Луневу отчасти импонирует его приятель Грачев, связавший свою судьбу с рабочими, но повернуть на эту дорогу Илья уже не в состоянии, он еще слишком далек от пролетарского самосознания. Его пленяет та же мечта, которую лелеял Фома Гордеев: бросить все и уйти от «грязной суеты», бродить по земле.¹⁴ Но жизнь праведного странника чужда, по существу, активному темпераменту, бунтарской натуре Ильи Лунева, равно как и Фомы Гордеева.

Если у героев Бальзака или Помяловского вместе с познанием низкой прозы буржуазного мира глохли ростки «идеальных» начал, то горьковский человек из народа сохраняет «душу живую», отказывается от своих «завоеваний», его протест разгорается и разрешается взрывом прорвавшихся высоких чувств. Признание Лунева в совершенном убийстве — акт смирения и покаяния «гордого человека», как у Достоевского, по вызов мещанскому обществу, протест, бунт против него. Обличение Илей мещан и чиновников на вечеринке Автономовых соответствует сцене обличения купцов Фомой Гордеевым.

В романе «Трое» человек из народа не рождается идеальным героем, как в произведениях Жорж Санд. Илья Лунев переживает внутреннюю драму «выдвигенца», поддавшегося капиталистическим веяниям. Но Горький утверждает веру в здоровые человеческие начала, сохраняющиеся в душе удачливого выходца из низов. Жизненный опыт разрушает буржуазные иллюзии индивидуалиста-накопителя. Он ощущает подходит к порогу коллективистского сознания, но не в силах сделать решающий шаг, не способен переродиться и кончает счеты с жизнью.

¹⁴ Этот мотив в редакции 1901 года был более развернут, а впоследствии сжат.

Будущее осталось закрытым для Илья Лунева, как и для Фомы Гордеева. Но в обоих романах ощутима новая историческая сила — пролетариат, будущий освободитель людей из капиталистического плена.

В диспозиции действующих лиц, в фабуле романа судьба Павла Грачева не является генеральной линией, но в решении поставленных социальных проблем она приобретает исключительно важное значение. Этой линией автор указывает выход для человека народной массы — в слиянии с пролетарским коллективом, в освоении социалистических идей, в объединении угнетенных.

Сын ремесленника-одиночки, Грачев тернистой дорогой шел в ряды пролетариата. В беспокойной душе Павла рано пробудился пролетарский инстинкт. Он не раз убежал из дому, бродяжил, сидел за это в тюрьме,¹⁵ выполнял тяжелую работу. Он поступил на предприятие, где сблизился с рабочей средой. Павлу чужда мечта Лунева о спокойной, одинокой жизни владельца магазина. И когда Илья хочет дать Павлу деньги для обзаведения собственной мастерской, тот решительно отвергает это предложение, хочет остаться простым рабочим.

Большую роль в жизни Грачева сыграло общение с политическими ссыльными: они приучили его к чтению книг, расширили его социальный и культурный кругозор. При содействии Софьи Медведевой, убежденной демократки, связанной с рабочими, Павел вошел в социалистический кружок и окончательно понял, что вступил на верную дорогу, обрел истинную цель жизни.

В облике Павла подчеркнута активная романтика исканий, порывов в будущее, способность к большим человеческим чувствам, тяга к культуре и творчеству; он зачитывается поэзией, сам пишет и печатает стихи. Буржуазные писатели и публицисты начала XX века — вроде Философова, Мережковского — клеветнически утверждали, что рабочий класс по своей психологии близок к мещанству, заботится лишь о сытости, что у него отсутствуют высшие духовные стремления. Показательно, что у Горького один из его первых героев-пролетариев, напротив, наделен высокими моральными возможностями, неустанными идейными исканиями, выступает как один из будущих создателей культуры. Павел Грачев принадлежит к тем людям народной массы, которые, по словам Ленина, просыпались для «исторического творчества».¹⁶

По сравнению с «Фомой Гордеевым» в романе «Трое» заметны изменения контуров реалистического стиля жанра: нарастают диалектика, динамика изображения и взаимосвязанность всех характеров, судеб, событий, конфликтов. Ничто не остается «в стороне», как то случалось в более «эпичном» «Фоме Гордееве» (коллектив рабочих, например). В предшествующих произведениях Горького, в том числе и в первом его романе, мир хозяев капиталистического общества и мир народа рисовались более обособленно, обычно не вступали в прямое противоборство. Во втором романе эти два мира находятся в состоянии непрерывных столкновений и внутреннего взаимодействия, скрытой, но напряженной борьбы. Ткань повествования пронизана сетью конфликтов между господствующим буржуазным классом и мелким городским людом, который в свою очередь выдвигает вверх наиболее удачливых представителей. Более отчетливо выступают здесь очертания романа-трагедии. Новому содержанию отвечают и особенности художественной формы, фабульно заостренной, более драматической и динамичной.

Крестьянский мир в «Фоме Гордееве» еще дремлет. Город и деревня в романе «Трое» — сообщающиеся сосуды: выходы из деревни попол-

¹⁵ В первоначальной редакции было больше сказано о скитаниях Грачева.

¹⁶ В. И. Ленин, Сочинения, т. 10, стр. 228.

няют ряды городской бедноты, одни пробиваются в буржуазный круг, другие сливаются с рабочими. Симптоматично, что на первых страницах романа отмечены проблески недовольства в деревне Китежной. Первоначальность в «Фоме Гордееве» было портретной чертой некоторых персонажей, в «Троих» проникновение капиталистических стремлений в народную массу становится сюжетной пружиной. Образы буржуа во втором романе не воссозданы с такой пластичностью, как образы Якова Маякина или Анания Шурова, но прослежен путь героев из низов в среду буржуазии. Богоборчество, намеченное у Фомы (символикой образа Иова), становится одним из важных показателей в развитии характера и бунтарских умонастроений Ильи. Проповедник ухода от зла мира, странник Мирон был показан статически, лишь в одной сцене обольщения Фомы прелестями Керженских лесов. В романе «Трое» читатель прослеживает судьбу проповедника непротивления Еремея и всей его христианствующей паствы. В «Фоме Гордееве» был дан статически групповой портрет рабочего коллектива. Во втором романе подобный коллектив не фигурирует, зато показан переход Павла Грачева из городских низов в среду пролетариата.

По сравнению с «Фомой Гордеевым» в романе «Трое» можно констатировать углубление реализма, усиление реалистической типизации и психологического анализа, как и конкретно-исторического подхода в изображении главных героев. Одновременно резко уменьшается значение символично-романтических элементов в стиле, композиции, мотивировках, характеристиках.

В характере, поступках и судьбе Ильи Лунева существенную роль играет социальная, классовая детерминированность.

Внутреннее сродство Фомы Гордеева с крестьянским миром и его патриархальными формами протеста подчеркивалось в значительной мере символикой (пейзаж, образ матери-кулугурки, фольклорные образы и т. д.), т. е. раскрывалось романтически, вопреки социальному положению и воспитанию героя, который выступал как бы «естественным человеком». Илья Лунев детство провел в деревне, сохранил память о ней, а в городе общался с односельчанами; он наблюдал в Китежной драматическую историю своего отца Якова, попавшего на каторгу за бунтарство (в то время как мотив разбойников-протестантов в «Фоме Гордееве» возник в метафорическом и сказочно-фольклорном плане).

Илья Лунев проходит типический путь первоначальности, приобретает ряд типических черт мещанина. Острые противоречия, раздирающие душу главного героя «Троих», отражают глубокие социально-исторические конфликты, типичные для изображаемой среды и той эпохи, когда, с одной стороны, стремительно растущий капитализм оттеснял и разорял многочисленные слои мелкой буржуазии, а с другой стороны, пролетариат пробуждался для борьбы против эксплуататорского строя. «Диалектика души» Лунева раскрывается средствами реалистического психологического анализа, соприкасающегося с приемами Л. Толстого и Достоевского, но до конца обоснованного социально-исторически. Так, отказ Лунева следовать нормам буржуазного общества тщательно и детально подготовлен переживаниями этого выходца из народной среды, в его бунте слышится голос народного недовольства капиталистическим строем. Атмосфера новой эпохи, брожение масс воздействует на психологию Ильи Лунева, заставляет его порвать с буржуазным миром, в который он проник, а Павла Грачева воодушевляет на поиски иных дорог.

В «Фоме Гордееве» идеал предстал в символической форме, насыщенный романтико-героическим содержанием (образ рабочего коллектива). Путь Павла Грачева к пролетариату и идеям социализма дан в основном ряду повествования, обрисован «в формах самой жизни», хотя и

намечен лишь пунктиром. Фигура Грачева предстает в своеобразном ракурсе: среда пролетариата и социалистический кружок, где Павел находит воодушевляющий его идеал, обладают в романе лишь «засценическим» существованием (лишь изредка, как посланец из этого просветленного мира, мелькает образ Софьи Медведевой); свет проникает из невидимого источника. По мере сближения с носителями передового сознания сам Павел уходит в дали «засценического» бытия, в то время как на авансцене, во мраке, разыгрывается трагедия Ильи Лунева.

В характере Павла много романтики, но в обрисовке его нет стилизованных приемов романтизма. При обрисовке Ильи эти приемы сведены к минимуму по сравнению с подачей образа Фомы Гордеева. Если к последнему автор зачастую становился близко, то от Лунева он держится на большой дистанции.

Поставив в основу своего романа проблему «капитализм и народ», Горький не только осуждал все виды подчинения буржуазному миру (отнюдь не впадая в народническую идеализацию), но и развенчивал всякие несостоятельные, ошибочные, отживающие формы протеста против него (в частности, выдвигавшиеся Л. Толстым и Достоевским), а в то же время раскрывал ростки будущего в настоящем и намечал в исторической перспективе выступление героя-освободителя.

«Фома Гордеев» и «Трое» во многом перекликаются с пьесами «Мещане» и «На дне». В решении существенных проблем своего времени Горький оказывался впереди писателей критического реализма, своих предшественников и современников. В первых романах Горького проступают черты искусства социалистического реализма, именно те его достижения, которые отражают возможности предреволюционной эпохи.

В романе «Мать» и в пьесе «Враги», созданных в эпоху первой русской революции, оформились и получили развернутое выражение основополагающие принципы искусства социалистического реализма.

Процесс соединения теории научного социализма с рабочим движением начался на Западе раньше, чем в России. Однако ни революция 1848 года, в которой принимал участие пролетариат, ни Парижская Коммуна не положили начала искусству социалистического реализма. Художники слова, поэты, вдохновлявшиеся идеями марксизма, в ту эпоху воплощали главным образом революционные призывы, свою веру в грядущий социализм, но не могли еще дать реалистических картин борьбы, изобразить ее под углом зрения марксистского историзма.

Перед демократическими писателями западных стран в конце XIX—начале XX века — перед Э. Золя, Э. Верхарном, Б. Шоу, Г. Гауптманом, Р. Ролланом, А. Франсом, Д. Лондоном, Э. Синклером и др. — уже практически возникала проблема соединения реалистического искусства с социалистической идейностью. Однако в ту эпоху, о которой идет речь, эта тенденция не могла реализоваться никем из указанных писателей, так как они не обладали мировоззрением научного социализма. Кроме того, этому мешала и общая историческая ситуация на Западе. Прогрессивно настроенные западные писатели второй половины XIX века нередко задумывались над проблемами рабочего движения и перспективами социализма, но в своем творчестве не выходили все же за рамки критического реализма и отдавали дань всякого рода иллюзиям и утопиям.

Таким образом, создавая искусство социалистического реализма, Горький осуществлял задачу, поставленную историческим и культурно-художественным развитием, но не решенную до него. Новое искусство сложилось в России на основе широкого опыта освободительной борьбы народных масс, возглавляемых пролетариатом, его коммунистической партией. Широкая общественно-политическая деятельность Горького в период подъема освободительной борьбы, теснейшая связь с ленинским крылом

социал-демократической партии (в которую он вступил в 1905 году), совместная работа с Лениным и его соратниками, непосредственное участие в революции 1905 года — все это было чрезвычайно плодотворно и для Горького-художника, вызвало необычайный взлет его творчества. Большевицкая партийность писателя определила новые качества его историзма, народности, гуманизма.

Тенденции, проступавшие в первых романах и пьесах Горького, получают полное развитие в романе «Мать» и пьесе «Враги». Пролетариат здесь уже не видимый вдали маяк, как в «Фоме Гордееве» или в романе «Трое», он выступает на авансцену повествования. Фабульный конфликт теперь определяется не столкновением отщепенца буржуазии со своим классом и не внутренним противоборством хозяйских и пролетарских тенденций в душе выходца из народных низов. Самая фабула строится уже на событиях общественно-исторической борьбы рабочего коллектива против сил самодержавия и капитализма. Если в таких произведениях, как «Фома Гордеев», «Трое», «Мещане», играли роль также столкновения частных интересов, отдельных лиц между собою, то в романе «Мать» и пьесе «Враги» такого рода конфликты (как внутри рабочей среды, так и во взаимоотношениях с врагами) вовсе отсутствуют,¹⁷ а коллизия определяется противоборством антагонистических классовых групп. Кульминацией действия в «Матери» является демонстрация, во «Врагах» — забастовка, т. е. массовые выступления, подготовляемые коллективом. Историзм автора «Фомы Гордеева» проявлялся в показе развития капитализма, пролетариат же был дан статически. Как отдельные герои, так и весь рабочий коллектив в романе «Мать» предстают в историческом аспекте, в процессе становления характеров, идеологии, в развитии социально-политической борьбы. Вместо истории молодого человека, «выламывавшегося» из буржуазного круга, и молодого человека, соблазненного иллюзиями мещанского счастья, в роман «Мать» включается история молодого человека как становление героя-пролетария, который озабочен благом родного класса, родного народа. Здесь вырастает образ не дремлющего, как в «Фоме Гордееве», а уже пробудившегося и борющегося народа. Подлинное содержание образа пролетариата (его готовность вступить в бой, его идеал будущего и т. д.) раскрывалось в «Фоме Гордееве» лишь средствами романтической символики. Жизнь и борьба героев в романе «Мать» предстают в «формах самой жизни», в процессе реального движения к будущему. Важная тема первых романов Горького — развенчание иллюзий и заблуждений героев, обнаружение ошибочности избранных ими жизненных дорог и навеянных прошлым форм социального протеста (уход в сторону от схватки, вспышки одинокого бунтарства и т. д.). Пафос «Матери» — утверждение того истинного пути, который открывается перед пробужденным народом в свете разгорающегося социального самосознания.

В романе «Мать» и пьесе «Враги» развертывается основной классовый конфликт современности, антагонистические силы вступают в активную, открытую борьбу, и образ пролетариата раскрывается динамически, в социальном действии и во внутреннем социально-психологическом становлении.

Новая историческая действительность — эпоха подготовки социалистической революции, а также овладение мировоззрением научного социализма создали предпосылки новаторства Горького-художника. В его творчестве складываются теперь иной образ народной массы, иная концепция пролетарской борьбы, чем в произведениях его предшественников.

¹⁷ Различного рода личные конфликты обычно присутствуют в западных романах о рабочем классе.

Тема жизни рабочего класса была выдвинута русской литературой после падения крепостного права, в период развязывания капиталистических сил в стране, на втором, разночинно-демократическом этапе освободительного движения. С середины 60-х—начала 70-х годов эта тема разрабатывалась демократическими писателями — в романах Решетникова, Оммулевского, Станюковича, в повестях Г. Успенского.

Новая волна интереса к рабочему поднимается с середины 80-х годов, особенно же в 90—900-е годы, когда пролетариат заявил о себе забастовками, волнениями на фабриках, ростом классовой борьбы. На этом этапе индивидуальные и коллективные образы рабочих появляются в романах Мамина-Сибиряка, повестях и рассказах Серафимовича, Чехова, Куприна, Вересаева.

Рабочие входят в русскую литературу 60-х годов в образе жертв капитализма и феодально-крепостнических пережитков. Правдиво и с глубоким сочувствием нарисованные в романах Решетникова («Горнорабочие», 1865; «Глумовы», 1867, «Где лучше?», 1868) картины рабочего быта говорили о безотрадной жизни, бесчеловечных условиях существования, гнетущей бедности, нещадной эксплуатации на производстве. Духовный мир рабочих у Решетникова беден, примитивен; они поглощены заботами о материальных условиях личного существования; их действия определяются главным образом инстинктом самосохранения. Они живут в духовной темноте, полном невежестве. Автор скептически смотрит на судьбу своих героев. Поиски лучших условий личного бытия заканчиваются или гибелью, или примирением с жалкой участью, или угасанием искр протеста. Робкие попытки заявить о своих правах, действуя совместно, терпят крах из-за разъединенности рабочих, отсутствия у них объединяющей идеи. Трудящиеся у Решетникова — люди забытые, покорные, полные патриархальных предрассудков. Задача, поставленная писателем, исчерпывается реалистической социальной критикой.

В романах Решетникова сконцентрировано очень многое, что продолжало существовать в позднейшей русской, да и западной литературе. Объективно преемственная связь обнаруживается даже в повести Вересаева «Два конца» (ч. 1—1899, ч. 2—1903). Слабые проблески классового сознания, порывы к просвещению и благообразной жизни гаснут в атмосфере темного, дикого быта мастеровых. Искания супругов кончаются крахом: избитый товарищами Андрей Иванович умирает, утратив всякую веру в добрые начала, а его вдова, отказавшись от мечтаний о лучшей жизни, продает себя.

Социально-экономическая отсталость России порождала утопии о возвращении вспять — к докапиталистическому прошлому. В романе Мамина-Сибиряка «Три конца» (1890) падение крепостного права вызывает брожение в умах рабочих и порождает одну из патриархальных иллюзий: рабочие делают попытку бросить завод, вернуться к земледельческому труду на «вольных» башкирских землях. Автор, понимавший неизбежность капиталистического развития, показал крушение этой затеи.

Народническая идеализация деревенской общины подчас сочеталась с неприязненным отношением к городу, к фабрике, которая «развращает» рабочих и подрывает устой крестьянской жизни (например, повести Златовратского).

Литература отражала иллюзии, обращенные не только в прошлое, но и в будущее. Так, например, в романе «Шаг за шагом» (1870) Оммулевский не говорил о бедственном экономическом положении, об изнуряющем труде фабричных, а вывел рабочих как «естественных людей», процветающих на лоне природы, здоровых, жизнерадостных, обеспеченных. Изображение пролетариата здесь окрашено идеализацией в духе просветительных утопий. Коллективная, организованная борьба (заба-

стовки, демонстрации) здесь направлена против крепостнически-бюрократических пережитков, против чиновников, дурно управляющих казенным заводом. Несмотря на репрессии, применение вооруженной силы, аресты и т. д., столкновение кончается превращением Ельцинских заводов в частное предприятие, и автор приветствует этот переход, возлагая надежды на буржуазное развитие.

Тема прониновения капиталистических веяний, первоначальных стремлений в рабочую среду, намеченная еще Решетниковым, становится главной в романе Мамин-Сибиряка «Золото» (1892). В после-реформенных условиях золотоискатели, отойдя от завода, объединяются в артель, хотят разбогатеть как частные предприниматели. Разгул стяжательских инстинктов, яростный антагонизм среди старателей определяют трагический финал этой иллюзии — попытки рабочих превратиться в буржуа.

В романе «Горное гнездо» (1884) Мамин-Сибиряк изобразил каторжный труд горнорабочих, а мимоходом зарисовал фигуры замечательных умельцев. В конфликте с предпринимателями рабочие выступают как люди пассивные, полные патриархальных упований, надежд на робкие ходатайства, на барина, который приедет, все увидит и поможет. Сходный образ смиренных, доверчивых тружеников встречается на страницах повести Куприна «Молох» (1896).¹⁸

Чехов в «Бабьем царстве» (1894) изображает рабочих в духе этой традиции: растерянные, приниженные, измученные люди не являются носителями каких-либо положительных начал; другие же (как мастер Пименов), нравственные, степенные, довольствуются скромной долей, лишены высоких духовных, моральных запросов.

Проблемски социально-этического самосознания пролетариата были отражены еще Г. Успенским (повесть «Разорение», 1869) в лице беспокойного рабочего-«смутьяна» Михаила Ивановича, который среди неразвитых, отсталых людей сеет семена возмущения «прижимкой», неравенством, защищает достоинство трудового человека, его права на лучшую жизнь. Однако Михаил Иванович — еще одиночка, не находящий почвы; он действует более в области мелочей быта, не возвышается до политических требований. В нем живут иллюзии, посеянные послереформенной эпохой, хотя ему постоянно приходится испытывать разочарования. Тем не менее произведение Успенского говорило о начатках брожения, пробуждения критической мысли в рабочей среде.

Многочисленные рассказы Серафимовича 90-х—начала 900-х годов были связаны с традициями обличительного реализма 60—70-х годов и говорили о бесправии трудящихся, о «беспощадном давлении капитализма на рабочую жизнь». Писатель сумел при этом отразить бунтарскую настроенность, стихийную ненависть угнетенных к угнетателям. Но это лишь бессознательный протест озлобленных одиночек, который выливается порою в бессмысленных разрушениях, убийствах, а затем сменяется тупой покорностью. Классовое сознание рабочих здесь весьма расплывчатое, жажда лучшей жизни смутная, не порождает еще высоких идеалов.

Последняя фаза рабочего протеста в русской литературе до Горького намечена в «Молохе» Куприна. В конце концов лопаются долготерпение смиренных тружеников, их массовое возмущение принимает стихийно-разрушительный характер; они поджигают, громят завод. Перспективы

¹⁸ Черты пассивного и покорного страстотерпца, которыми нередко наделены рабочие Мамин-Сибиряка, раннего Серафимовича, Куприна, доведены до предела в романе «Земля обетованная» (1899) В. Реймонта, представителя критического реализма польской литературы.

этого анархического выступления неизвестны, они никак не намечены автором.

В западноевропейском романе изображение рабочих приобретает существенное значение в эпоху чартистского движения в Англии и революции 1848 года во Франции. В литературу экономически передовых стран пролетариат входит под знаменем бурного массового революционного брожения.

В романе Диккенса «Тяжелые времена» (1854) намечились основные, характерные для западноевропейских реалистов аспекты изображения пролетариата и его борьбы с буржуазией. Писатель сочувственно рисует жизнь обездоленного трудового люда, обличает бесчеловечие буржуазии. Но забастовочное движение ткачей трактуется как роковая ошибка слепой массы, доверившейся демагогии вожakov. Диккенс искал выход из социальных конфликтов не в революционной борьбе, а в моральном очищении господствующих классов и в проводимых сверху реформах.

Как создательница образа рабочего особое место заняла Жорж Санд. В первой половине 40-х годов, когда писательница находилась во власти идей утопического социализма, в ее романах появляется целый ряд положительных героев — крестьян, ремесленников, а также рабочих. Эти образы овеяны демократической настроенностью автора, гуманизмом, романтикой, устремлением в будущее. Особенно выделяется рабочий Арсен (из романа «Орас», 1841) своей нравственной силой, богатством внутреннего мира, жаждой знания, интересом к культуре, творческими способностями. В то же время Арсен — человек действия, революционер, сражающийся в рядах республиканцев.

Из пролетарских персонажей литературы XIX века образ Арсена более других перекликается с образами горьковских рабочих. Однако Санд, по собственному ее признанию, скорее писала своих героев такими, какими они, по ее мнению, «должны быть»; герои же Горького твердо стоят на почве породившей их революционной действительности новой эпохи.

Образы рабочих и картины рабочего движения широко внедряются в западноевропейский роман с 80-х годов. Выдающуюся роль в этом сыграл Золя. В романе «Жерминаль» (1885) автор выходит на простор широкого изображения жизни и борьбы рабочего класса, как отдельных его представителей, так и массы. Углекопы здесь выглядят как люди раздавленные, изуродованные невыносимыми условиями жизни. Заслугой Золя было выдвижение темы труда, описание производственных условий работы шахтеров,¹⁹ которым постоянно угрожают увечья, гибель. С точки зрения писателя, бесчеловечные социально-экономические условия и патологическая наследственность обрекают угнетенный класс на психофизиологическое вырождение (здесь сказалась натуралистическая тенденция Золя).

Золя находит вполне обоснованным забастовочное движение, экономическую борьбу пролетариата. Но в его изображении эта борьба не будит социального сознания, высоких идеалов, не усиливает организованности, а, наоборот, выливается в дикий бунт, превращает массу в озверевшую толпу, отдающуюся во власть разрушительных инстинктов.

Показательна в романе «Жерминаль» обрисовка руководителей рабочего движения. По мере того как Этьена Лантье выдвигают вожакom, у него нарождаются карьеристские устремления и мещански-паразитические вождедения.

¹⁹ В русской литературе описание заводской производственной обстановки, условий труда было развернуто в романах Мамина-Сибиряка, рассказах Серафимовича, повести Куприна «Молох».

В романе Золя «Париж» (1897) поражают картины ужасающего быта рабочих в столичных трущобах, где царят отвратительные нравы, где погибают безработные, инвалиды труда. Роман говорит и о политической борьбе; здесь сталкиваются представители различных течений — от утопического до научного социализма, но на первый план выдвинуты анархисты, подготовляющие и совершающие террористические акты. Через все произведение проходит лейтмотив ожидания последней катастрофы, всеобщей гибели. Автор «Парижа» и «Жерминаля» полагает, что борющийся пролетариат способен разрушить несправедливый старый мир, но не в силах построить новый. Угрожая буржуа перспективой сокрушительного восстания, Золя хотел подтолкнуть их на путь мирных реформ, улучшения жизни рабочих.

Традиции «Жерминаля» были продолжены в произведениях западных реалистов — в романах «Кровопийца» (1886) бельгийского писателя К. Лемонье, «Джунгли» (1906) Э. Синклера и др. У Лемонье звучит своеобразный мотив — мечта об отказе от капиталистической техники, о возвращении к «естественной» жизни, к патриархально-ремесленному укладу.

Последние романы самого Золя густо окрашены реформистским утопизмом. Первая половина «Труда» (1901) дает картину ужасающей жизни рабочих, их нравственного одичания (образ Рагю), воспроизводит накаленную атмосферу классового антагонизма. Во второй половине романа автор повествует о создании «ассоциации капитала, труда и таланта», которая устраняет классовую борьбу и примиряет интересы буржуазии, рабочих, крестьян и интеллигенции. Роман «Истина» (1902) утверждает утопию просветительного характера. Здесь распространение всеобщего начального образования приводит к установлению социальной справедливости и братства между людьми.

Главный стержень горьковского романа — это соединение социалистического сознания с рабочим движением, тот процесс, который определил лицо эпохи — начало пролетарского этапа освободительного движения в стране. Западные и русские писатели, предшественники Горького, или вовсе не выдвигали этой проблемы, или говорили о несомкнутости стихийного рабочего движения и теоретической мысли, социалистических идеалов, носителями которых являлись одиночки (при этом, как правило, речь шла об утопическом социализме).

Решая поставленную задачу, Горький конкретно показывал в романе «Мать» формирование большевистской партийной ячейки в рабочей среде и распространение ее влияния в народной массе. Этот аспект определял весь идейно-художественный строй романа, который на примере рождения и роста одной организации отражал явления всероссийского и мирового масштаба. В условиях первой русской революции писатель, стоявший на позициях коммунистической партийности, смог создать глубоко новаторское произведение — роман-эпопею о «втором рождении» народа и его борьбе за социалистический идеал.

Отличия романа «Мать» от предшествующей литературы сказываются как в открытиях нового, увиденного автором, так и в его отходе от некоторых традиций, широко бытовавших в литературе, т. е. в переключении внимания с одних проблем на другие.

Изображение бедственного материального положения рабочих, их страданий от нищеты, показ темного, грязного быта, как и вообще бытописание, занимают в этом романе очень мало места. Это — исходное состояние, которое выразительно, сгущенно, лаконично зафиксировано в двух вступительных небольших главах (вновь встречается данный мотив лишь в сцене с угольщиками). Раскрытие этого аспекта бытия про-

летариата, бывшее сильной стороной литературы критического реализма, для Горького представляло уже сказанное слово.

Описание производственной обстановки, процессов подневольного, изнурительного и опасного труда — то, что было успешно выполнено Золя, Лемонье, Серафимовичем, Куприным, Синклером, — начисто отсутствует у Горького. Читателю романа «Мать» даже неизвестно, что производит фабрика, на которой работают герои. Это обстоятельство давало повод меньшевистским критикам вульгарно-экономического толка заявлять, что Горький — не пролетарский писатель, что он плохо знает жизнь рабочего класса. Но дело заключалось в том, что Горький перенес центр тяжести на рост сознания своих героев, формирование их внутреннего мира и — далее — на их социально-политическую борьбу.

Не в изображении рабочих как людей, обездоленных и изуродованных капиталистической системой, проявился новый гуманизм Горького. Пафос романа — в преодолении этой участи.

Недовольство тяжелой жизнью у Михаила Власова разрешается пьяными драками, избиением жены. Он постоянно готов сокрушить, даже убить любого из своих же товарищей (этим он напоминает, например, персонажей Серафимовича). Но подобное одичание, буйство одиночки, бессмысленные формы протеста — опять-таки только начальное состояние, намеченное пунктиром в романе «Мать».

Искания героев Горького вызываются не попытками достигнуть личного благополучия, найти для себя место «где лучше» (как у Решетникова). О попытках пробиться вверх по собственническому пути, превратиться в предпринимателей Горький часто рассказывал, изображая крестьянскую среду, но не отмечал их, повествуя о городском пролетариате, видимо, не считая эту тенденцию типичной для последнего. Внутренний настрой и действия героев в романе «Мать» определяются более всего зарождением классового самосознания и этики коллектива. Рабочие у Горького более «идеологичны», чем у всех предшествующих писателей, но это качество выступает не в отрыве от личности в целом: приобщение к передовой идее вызывает широкий эмоциональный резонанс в душе человека и преобразует его характер, как это наглядно демонстрирует судьба Ниловны или Весовщикова.

Изображая соединение социалистической теории с пролетарской практикой, Горький энергично подчеркивает значение субъективного фактора, огромную роль идей, когда они овладевают массами. Тем самым Горький противостоял механистическим представлениям легальных марксистов, меньшевиков и обнаруживал черты марксистско-ленинского мировоззрения.

Пафос горьковской эпопеи — в утверждении передовой мысли эпохи, правильное осознание которой делает трудящихся способными к историческому творчеству. Пролетариям романа «Мать» чужды всякого рода иллюзии, которые были отражены в русской и западной литературах: патриархальные мечтания о возвращении вспять к докапиталистическому укладу, надежды на облегчение в результате буржуазного прогресса или упования на реформы сверху, на гармонизацию интересов труда и капитала, т. е. всевозможные утопии, которые подчас увлекали рабочих не только Золя, Лемонье, Оммуевского, Маминна-Сибиряка, но даже и Андерсена-Нексе.

Переход от созревшего передового сознания к целенаправленному действию отражен и в композиции романа: в ряде глав первой части показано формирование социалистического кружка, овладение новым мировоззрением (и эта тема продолжает звучать до конца романа); в дальнейшем кружок перерастает в революционную организацию партии и разветвляет активную деятельность.

Жанрово-стилевое своеобразие романа «Мать» определяется тем, что в нем сочетаются героическая эпопея социально-политической борьбы рабочего класса за социализм и эпопея рождения новых людей в народной массе, своего рода роман о перевоспитании, преобразении угнетенного человека.

Западная литература XIX века не могла создать романа-эпопеи, в русской литературе это удалось двум писателям — Гоголю и Л. Толстому на основе изображения национально-освободительной борьбы народа, поднявшегося в трудную минуту на защиту родины. «Тарас Бульба», с его условным историзмом, произведение, где народ показан вне действительных феодальных отношений, в значительной мере являлся воплощением романтической мечты о демократической общине свободных и равноправных людей. В «Войне и мире» под оболочкой туманной фаталистической философии созревает мысль об огромной роли народных масс в историческом процессе. Сфера их деятельности — защита национальной самостоятельности, но автор подчеркивает, что судьбы истории вершатся независимо от сознания людей. Бунт богучаровских крестьян — стихийная вспышка, намек на социальное недовольство. И для Л. Толстого все же типичным представителем народных умонастроений является Платон Каратаев с его патриархальной примиренностью.

Эпоха подготовки первой русской революции воспринимается автором «Матери» как эпоха исторического творчества пробуждающихся народных масс. В этом понимании обнаруживается единомыслие Горького и Ленина, который в статье «Социал-демократия и временное революционное правительство» писал о революции 1905 года: «Чтобы стать великой, чтобы напомнить 1789—1793, а не 1848—1850-ые годы и превзойти их, она должна поднять к активной жизни, к героическим усилиям, к „основательному историческому творчеству“ гигантские массы, поднять из страшной темноты, из невиданной забитости, из невероятной одиночества и беспросветной тупости».²⁰

Прочитав «Мать» (еще в рукописи), Ленин сразу сформулировал существеннейшую тему романа — перерастание стихийного рабочего движения в организованную пролетарскую революционную борьбу. Как вспоминает Горький, в беседе на V съезде РСДРП в Лондоне Ленин говорил о романе «Мать»: «... книга — нужная, много рабочих участвовало в революционном движении несознательно, стихийно, и теперь они прочитают „Мать“ с большой пользой для себя. Очень своевременная книга» (17. 7).

В свое время некоторые критики (например, Воровский) упрекали Горького за то, что в центре романа он поставил Ниловну, а не передовых, сознательных революционных борцов. Но такая диспозиция прямо вытекала из замысла писателя показать пробуждение людей массы, их сначала стихийное, а потом сознательное и организованное участие в деле освобождения народа. Павел довольно быстро предстает как сложившийся революционер, носитель социалистической идеи. Зато путь, который постепенно проходит темная и забитая женщина, поднимаясь на высоту пролетарского самосознания и революционного действия, демонстрирует огромный диапазон всего процесса, от начального до завершающего этапа. И более того: в романе все видится глазами Ниловны, все соотносено с восприятием растущего положительного героя. Душу прозревающей героини охватывает поток высоких чувств, что придает роману повышенную эмоциональную насыщенность. Ниловна становится как бы певцом поднимающегося народа, славит его лучших сынов.

²⁰ В. И. Ленин, Сочинения, т. 8, стр. 263. Ср. статью В. И. Ленина 1905 года «Революционные дни», из более ранних работ — «От какого наследства мы отказываемся?».

С необычайным своеобразием и глубокой диалектичностью воспроизводится в романе «Мать» рождение и становление нового человека. Исходное состояние Ниловны — полная обезличенность, безропотное подчинение правам среды. Да и осиротевший Павел склонен был жить, как его отец, как все обитатели поселка. Приобщение к передовым идеям — это в то же время постепенное обретение индивидуальности, развертывание сложной и богатой внутренней жизни. Этот процесс, в образе Павла намеченный пунктиром, в образе Ниловны показан детально, во всей динамике.

У русских и западных критических реалистов XIX—начала XX века в изображаемой рабочей массе обычно не выделяются индивидуализированные характеры, она живет «сплошной» жизнью. Иногда выступает наделенный ярким характером отрицательный герой, как например неукротимый «человек-зверь» Рагю в «Труде» Золя. Рабочие Горького высвобождаются из-под гнета «штампованного» существования, и автор шаг за шагом прослеживает растущее чувство личности, «выпрямление» темных, забытых людей.

В романе «Мать» возникает иной образ человека пролетарской массы, чем у предшественников Горького. От начала до конца своего творческого пути писатель неустанно говорил о том, что пассивный гуманизм сострадания к жертвам общественного порядка совершенно недостаточен в новую эпоху. И роман, где выступает на авансцену новый герой истории, пропитан идеями активного социалистического гуманизма.

Рабочий в «Матери» — это уже не приниженный, покорный, примиренный со своей участью «маленький человек» и не звероподобный, обезчеловеченный, изуродованный эксплуатацией и патологической наследственностью раб. Герой Горького вырастает в большого человека, гордого, сильного духом, сознательно действующего борца за высокий идеал.

Характерно для нового искусства, что Пелагея Ниловна не только все глубже осознает нетерпимость зла и уродства жизни (это было и у Ильи Лунева, и у Фомы Гордеева). Ступени развития героини — это и познание высокого, благородного, прекрасного в действительности. Это радость прозрения и возвышения пожилого человека, который искони знал лишь темную, безобразную, бесчеловечную жизнь. Она втягивается в революционную деятельность, и на этом пути раскрываются богатые возможности ее личности. В ней вырастает чувство человеческого достоинства, она отходит все далее от религии, учится грамоте, приобщается к культуре; в душе Ниловны зарождаются эстетические эмоции. Знаменательны, например, сцены, когда она слушает музыку Грига, смотрит иллюстрации в журнале и перед ее взором встают неведомые города, многообразно украшенная человеком земля. У Ниловны раскрываются глаза на все прекрасное, что она находит в жизни: это и героизм борцов за народную свободу, и действенная любовь к родине, и новая мораль, рождающаяся в родном коллективе, и накопленные сокровища культуры.

Ниловна поднимается до высокой человечности, до сознания цели в жизни, превращается в героя, активного борца. Она теперь будит уже других, темных, спящих, отсталых, превращается в пропагандистку, агитатора. Дело освобождения для нее становится самым важным в жизни, ее материнское чувство простирается на всех угнетенных, восстающих против социального зла.

Горьковское изображение новых людей связано с традицией революционно-демократической литературы, а в раскрытии становления ищущего героя, который приходит к новому осознанию мира, использован опыт русского психологического реализма XIX века.

«Диалектика души» и эволюция характера в романе «Мать» трактуются иначе, чем, например, в романе «Трое». Во внутреннем мире Ильи Лунева усиливались раздирающие противоречия, мучительные метания, нагнеталось трагическое. В «Матери» акцент стоит не на борьбе противоположных тяготений, а на непрерывном и результативном росте новых чувств, мыслей, побуждений. У героев этого романа, прежде всего у Нилловны, под лучами нового сознания тают, отмирают свойства «ветхого» человека, изживаются рабская психология, старые предрассудки. Этот аспект становления характера тесно связан с другими стилевыми качествами горьковской эпопеи.

Индивидуализация персонажей в «Матери» приобретает для автора особое, можно сказать, принципиальное значение. Во-первых, литература слишком часто рисовала рабочую среду лишь «массовидно»; во-вторых, открытие личности в растущем пролетариате становилось важной темой произведения Горького.

Выдвинутые на передний план действующие лица индивидуализированы, наделены отчетливыми характерами. При этом особенности персонажей у Горького определяются не примесями «мелкого, пошлого, смешного», как то рекомендовали некоторые критики (Воровский).

Энгельс в письме к Лассалю выступал против мелочной дурной индивидуализации и одобрял «репрезентативную» характеристику, когда персонажи «черпают мотивы своих действий не в мелочных индивидуальных прихотях, а в том историческом потоке, который их несет».²¹ Это и есть принцип индивидуализации характеров у Горького в «Матери», «Врагах».

Павел Власов — образ большевика, одного из руководителей рабочего движения, носителя передового сознания, человека с широкими культурными горизонтами, ясным сознанием целей, до конца преданного делу пролетариата, мужественного человека действия, уверенного в победе своего дела. В этом образе воплощены разум и воля революции.

Иная фигура — Андрей Находка, романтик революции; у него больше мечтательности, эмоциональности, восторженности, он больше живет идеалами будущего, пафосом единения людей. «В его речах звучала сказка о будущем празднике для всех на земле» (7, 279). Борьба, необходимая в настоящем, подчас отталкивает его своей суровостью; говоря о любви и братстве людей, он иногда забывает о ненависти к врагам. У него, как у Левшина во «Врагах», «всегда выходило так, как будто виноваты все люди вообще». Он невольно перефразирует коммунистический лозунг: «Эй, вы! люди всех стран, соединяйтесь в одну семью!». Когда убивают шпиона Исаю, Находка долго мучается оттого, что не помешал убийству.

Революционер старшего поколения, Находка, как можно догадываться, был так или иначе связан с народничеством, прежде чем вошел в ряды социал-демократов. В то же время образ украинца Находки, в целом положительный, обаятельный, имеет важное значение еще потому, что с ним связана тема братского единения народов России в борьбе за свободу. Пафос пролетарского интернационализма наполняет мысли и чувства этого героя.

Яркий характер — Рыбин, крестьянин, временно работающий на фабрике. В нем сильна зарядка стихийного и недостаточно сознательного бунтарства. Ненависть к господствующим классам он переносит и на интеллигентов, включая и революционеров. Он не верит книгам, потому что их «господа составляют», а предпочитает, пропагандируя в деревне, пользоваться библией. Рыбин — страстный правдоискатель с пережитками религиозности, «толстовских» умонастроений. Он больше прислушивается к го-

²¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXV, стр. 259, 260.

лосу сердца, а не разума. Считая, что хозяева «бога подменили», он ищет новой религии, «настоящего бога».²²

Отчетливо индивидуализированные образы романа имеют различные социально-психологические очертания, представляют различные идейные течения, общественные группы.

Индивидуализируя персонажей из буржуазной среды в драме «Враги», Горький вскрывал процессы разобщения, выветривания «интегральных» начал. А в романе «Мать» — и это связано как с художественным методом, так и с героико-эпическим жанром романа, — мы видим, как индивид насыщается энергией, мыслью, чувствами коллектива, группирующегося вокруг пролетарского авангарда, его партии. По ходу действия романа в сознании и поступках героев нарастает новое, то, что их объединяет, помогает революционной борьбе, а те проявления отсталости, изломы, ущербные качества, которые вредны для коллектива, для рабочего дела, постоянно изживаются положительными персонажами.²³

Стихийное крестьянское бунтарство Рыбина входит в русло организованной пропагандистской деятельности в деревне. Он начинает понимать, что рабочий авангард — источник света и для крестьянства; рассеиваются его недоверие к разуму, убеждение в отношении к революционным интеллигентам, он охотно обращается к составленным ими листовкам, воззваниям. К концу романа перед нами страстный, смелый агитатор, готовый на подвиг, героически, бесстрашно борющийся до конца.

Угрюмый, полный слепой злобы Весовщиков (как и Самойлов) освобождается от анархических умонастроений бунтаря-одиночки, от террористических замыслов, становится полезным членом ячейки, дисциплинируется, в нем пробуждаются товарищеские чувства, любовь к людям.

Ниловне приходится преодолевать пассивно-фаталистическую покорность, религиозность, черты «каратаевщины», Находке (как и Ниловне) — склонность к абстрактному гуманизму. В свою очередь Андрей помогает Павлу изжить известные предрассудки в отношении крестьянства, некоторую нетерпимость, черты аскетизма.

Все эти процессы ведут не к обеднению и нивелировке, а, наоборот, к обогащению и возрождению личности. Подобную установку, которая реализовалась в художественной практике писателя, Горький сформулировал и теоретически в статье «Разрушение личности» (1908—1909): «... в эти эпохи социальных бурь личность становится точкой концентрации тысяч волей, избравших ее органом своим, и встает пред нами в дивном свете красоты и силы, в ярком пламени желаний своего народа, класса, партии» (24, 34).

Параллельная эволюция положительных героев «Матери» имеет характер «фугообразного» движения (если воспользоваться музыковедческим термином): объединяющая мелодия подхватывается разными голосами на различных этапах тематического развития; одни вступают раньше, другие — позже, одни доводят мелодию до конца, другие выпевают лишь часть ее. В результате налицо не унисонное пение, а «контрапункт» сложного письма.

Нельзя согласиться с мнением Воровского, что в романе «Мать» масса является лишь фоном, а подлинными действующими лицами — небольшая кучка героев. Напротив, автором героической эпопеи были глубоко диалектически поняты взаимоотношения личности и коллектива, героя и массы.

²² Подобные явления зафиксировали Э. Сияклер в «Джунглях», Андерсен-Нексе в «Пелле-завоевателе», где появляются в рабочей среде фигуры проповедников «настоящей» религии бедных, которые выдают Христа за «основателя социализма».

²³ Как показывают исследования С. В. Касторского, в позднейших редакциях романа «Мать» автор как бы обтачивал угловатости в характерах всех персонажей, усиливал у них черты эпических героев.

По иному, чем у западных, да и у некоторых русских писателей, выглядят у Горького образы рабочих вождей, как и соотношения между руководителями движения и массами. В пьесах о борьбе рабочих с капиталистами — в «Зорях» (1898) Верхарна, «Свыше наших сил» (1895) Б. Бьёрнсона — массы оказываются не на уровне встающих перед ними исторических задач. В «Зорях» положение спасает исключительный герой, действующий вопреки неразумию масс и гибнущий, совершив подвиг. В пьесе «Свыше наших сил» кучка оторвавшихся от масс вожаков прибегает, как к последнему средству, к безрезультатным террористическим актам. С другой стороны, для романов Золя, Андерсена-Нексе показательны фигуры перерождающихся вожаков, карьеристов, оппортунистов. А в романе Серафимовича «Город в степи» (1906—1910) масса медленно идет по пути экономической борьбы, в то время как бывшие вожаки омещались, изменяют пролетарскому делу.

В романе «Мать» нет капитулянтов, ренегатов. Горький выдвигает то передовое и новое, что нарастало в русской жизни революционной эпохи, и создает героические образы непреклонных и верных борцов рабочего авангарда, не порывающих связей с массой. Последняя у Горького — не пассивная толпа, ждущая от героя подвига, как то представляли, например, народники. Психологически тонко и разнообразно автор показывает, как масса выделяет свой авангард, порождает героев (Павел и Пелагея Власовы, Рыбин и др.) и как герои в свою очередь начинают воздействовать на массу, способствовать ее внутреннему росту и движению вперед. Последовательно сменяющиеся сцены (особенно эпизоды формирования кружка, партийной ячейки, выступления против «болотной копейки», первомайской демонстрации, пропаганды в деревне, ареста Рыбина, суда над демонстрантами и др.) показывают нам, как расслаивается масса, как новые борцы включаются в революционный строй, как обывательски настроенные жители слободки (например, Корсунова), изживая враждебность и нелепые предрассудки, начинают помогать ячейке в ее деятельности, как отцы от насмешливого скепсиса, потом боязливого сочувствия приходят к пониманию правды своих детей. Носителем положительных начал в романе является не исключительный герой-одиночка, а героический коллектив рядовых людей народной массы, становящейся творцом истории.

В начале революции 1905 года Ленин писал: «Эта масса делает героические усилия подняться на высоту навязанных ей историей гигантских мировых задач».²⁴ Именно подобный процесс изображал Горький.

В романе «Мать», как и во «Врагах», дело идет уже не о разрозненных вспышках недовольства рабочих данной фабрики против своего хозяина. Горизонты и круг деятельности героев здесь все ширятся, их социальный протест с помощью партийной организации вводится в русло общепролетарской классовой борьбы.

Горький не рисовал ни в романе «Мать», ни в драме «Враги» событий 1905 года (действие романа происходит с конца 90-х годов до 1903 года, драмы — во второй половине 1902 года), но он осознал отражаемое им время в свете последующих событий, как новую эпоху в истории рабочего класса и в жизни страны, и сумел раскрыть истинную сущность и значение подготовлявшейся революции. Писатель смог осуществить это, опираясь на принципы коммунистической партийности, которые пропитывают созданные им шедевры нового искусства.

Метод типизации характеров и обстоятельств, показательный для искусства социалистического реализма, получил в «Матери» яркое выражение. Художник не довольствовался тем, что было наиболее распространенным, количественно преобладающим в изображаемую эпоху, но бросал яркий

²⁴ В. И. Ленин, Сочинения, т. 8, стр. 84.

свет на ростки нового, неодолимо растущего, раскрывал и выдвигал на первый план тенденции, которые широко развернутся и победят в будущем.

Горький сам не раз указывал на реальные источники, жизненные прототипы своего романа. События первомайской Сормовской демонстрации и суды над ее участниками, характеры и судьбы матери и сына Заломовых, Кадомцевых, Павловых, Камаевых и других дали много наблюдений, использованных для сюжета и образов героев «Матери».

Горький не выдумывал своих героев, но при обработке жизненного материала он «домысливал» их, открывал перспективу их развития, находил в них черты людей пролетарского авангарда.

Это наглядно видно при сравнении речи на суде, вложенной в уста Власова, и речи, произнесенной Заломовым,²⁵ или при сопоставлении того, как Сормовская демонстрация была зафиксирована в корреспонденции «Искры» и как она обрисована в романе. Заломов выступал на суде как рядовой рабочий, говорил об экономических тяготах пролетарского существования, о необходимости демократических преобразований, но не касался деятельности социал-демократической партии. Власов уже открыто выступает как член партии, подвергает критике и самодержавный строй и капиталистический порядок, провозглашает социалистический переворот как цель стремлений. Оформляя речь Власова, Горький, видимо, учитывал и последующие высказывания самого Заломова и различные декларации рабочего социалистического движения. Следует отметить, что во время Сормовской демонстрации имели место некоторые эксцессы, проявления стихийности. Они не были отражены в романе, где Горький воплотил самое существенное, новое, что доставляла действительность.

Недовольство пробуждающегося рабочего коллектива в романах Золя, Лемонье, Синклера, Андерсена-Нексе, как и в пьесах Гауптмана («Ткачи»), Голсуорси («Схватка»), Роллана («Побежденные»), направлялось по линии экономической борьбы. В России конца XIX — начала XX века так называемые экономисты стремились именно этой задачей ограничить рабочее движение.

Показательно, что в кружке Власова начинают пропагандистскую работу не с разъяснения непосредственных экономических интересов рабочих, их профессиональных задач, а с изучения истории человеческого общества, ее закономерностей, хотя некоторые участники кружка протестуют против этого широкого подхода. Забастовка, играющая роль завязки во «Врагах», возникает не на экономической почве, а развернувшиеся события обнаруживают социально-политическую сущность движения. Актом экономической борьбы в романе «Мать» был эпизод с «болотной копейкой». Но это лишь первый, еще робкий шаг. В основном энергия пробуждающихся рабочих направляется с самого начала на пропаганду новых идей, на соединение пролетарского движения с социалистическим учением, на борьбу с косностью, отсталостью, предрассудками в самой же среде трудящихся. А затем пролетарский авангард переходит уже к действительной политической борьбе против враждебных сил. При этом инициативная роль принадлежит новому классу, идущему в наступление, что и отражало русскую действительность эпохи первой революции.

Горький не закрывал глаза на расслоение народной массы, на проявления отсталости, косности, предрассудков и пережитков, но, типизируя процессы настоящего, он рассматривал их в поступательном движении к «третьей действительности», «действительности будущего» (27, 419), крупно показывал ростки нового, тенденции роста, т. е. такие передовые явления, как проникновение социалистических идей в гущу народа,

²⁵ Это сопоставление сделано в работах С. В. Касторского, И. С. Новича, А. И. Овчаренко.

формирование марксистских кружков, партийных ячеек, выпуск рабочей газеты, нелегальных листовок, переход от научной пропаганды к агитации, использование забастовки как оружия не только в экономической, но и политической борьбе, устройство демонстрации, превращение суда в революционную трибуну и т. д. Словом, Горький отражал под знаком «всё вперед и выше» русскую действительность пролетарского этапа освободительного движения.

Роман «Мать» и пьеса «Враги» как бы дополняют друг друга. Во «Врагах» на авансцене представители различных слоев и идеологий буржуазии (либеральных и открыто империалистических), причем у персонажей из лагеря «врагов» раскрыты детально, индивидуализированно их характеры, их социальная психология, их идейные позиции. Люди пролетарского лагеря здесь как бы выступают из засценической глубины на авансцену, где и разыгрываются их схватки с предпринимателями и защитниками царизма.

В романе «Мать» представители буржуазии почти не появляются перед читателем. В фабульном действии коллективу положительных героев приходится бороться главным образом с силами самодержавия. Его слуги (жандармы, шпионы, судебские, солдаты и т. д.), выдвигаясь подчас на сцену повествования, даются почти без индивидуализации, обезличенно, «массовидно», как тупые, слепые, автоматические орудия злых сил; они проявляют себя лишь в действиях, репрессиях. Подобный характер изображения связан в известной мере с жанровыми особенностями романа-эпопеи. При этом заслуживает внимания то обстоятельство, что революционеры практически здесь сталкиваются с аппаратом монархического государства, но они осознают, что основной враг, с которым придется вести бой, — капиталистический порядок. Тем самым Горький выявлял социалистическую тенденцию, которую вносил русский пролетариат уже в первую, демократическую революцию. Этот подход решительно отличал Горького от его современников — критических реалистов «Знания», обнаруживал коммунистическую партийность Горького.

Когда в романе «Трое» Горький изображал среду городских низов, мелкого мещанства, в композиции господствовало центробежное движение. В композиции романа-эпопеи «Мать» энергично действуют центростремительные силы: происходит процесс сплочения передовых слоев народа — пролетариата, революционной интеллигенции, пробуждающегося крестьянства — вокруг единого центра — большевистской партии. Тем самым Горький отразил теснейшую связь народности и партийности, осуществившуюся в революционную эпоху. Это формирование единства народа в процессе социально-освободительной борьбы впервые было воплощено Горьким, ибо такого единения не было в самой действительности прошлого.

Большевистская партийность Горького проявлялась и в том, что он показывал сельский пролетариат и бедняцкое крестьянство как союзника, примыкающего в ходе борьбы к рабочему классу (в те годы меньшевики не доверяли революционности крестьянства и звали к союзу с буржуазией). Деревенские сцены в романе «Мать» говорят о расхождении крестьянства и тяготении даже части середняков к городским рабочим.

Плеханов утверждал, что социалистическое сознание автоматически возникает у пролетариата и порождается его социально-экономическим положением. Ленин же, в соответствии с действительным ходом истории, указывал, что социалистические идеи привносятся в рабочее движение теоретической мыслью интеллигенции.

Горький уже в своем первом романе дал образ разночинца-интеллигента, знакомящего рабочих с социалистическими идеалами. Но сам Ежов оказывался не на уровне этих идей; раздвоенный индивидуалист, он не был

в состоянии органически слиться с делом рабочих и оказывался на распутье. В романе «Трое» аналогичную функцию выполняет демократическая интеллигентка, просвещающая рабочих, — Софья Медведева. Но ее облик, круг идей, как и характер ее социалистического кружка, были намечены лишь пунктиром, скорее в засценическом отдалении, или доносились в эмоциональных отголосках Павла Грачева. О разрыве между высокообразованной, но аполитичной интеллигенцией и народной массой Горький — незадолго до создания романа «Мать» — говорил в пьесе «Дети солнца».

Наконец, в романе-эпопее Горького на арену активно выступает передовая интеллигенция, верная делу освобождения народа. В изначальную тьму рабочего сознания именно она несет свет революционных социалистических идей. Николай Иванович, Егор Иванович, Наташа, Саша, Софья, Людмила, при всех их индивидуальных особенностях, составляют дружный партийный актив. Типизируя основной процесс эпохи, Горький не вводит представителей нарождающегося меньшевизма, как и эсеровских пропагандистов; анархистские тенденции здесь не имеют своих идеологов (столь часто появлявшихся в западной литературе), а лишь окрашивают подчас стихийный крестьянский протест.

Тема сближения интеллигенции с рабочим классом не раз возникала в русской литературе, но не на той основе, как у Горького. В романе Оммулевского «Шаг за шагом» интеллигент Светлов принимал руководящее участие в рабочем движении и направлял его против крепостнически-бюрократических пережитков, возлагая иллюзорные надежды на «свободное» буржуазное развитие.

Разночинцы-интеллигенты в романе «Без исхода» Станюковича проникают на фабрику, ведут там просветительскую работу, раскрывают рабочим глаза на злоупотребления предпринимателей и толкают трудящихся на защиту их экономических интересов. Однако у Станюковича деятельность интеллигентов-просветителей на фабрике кончалась плачевно, как и «хождение в народ» у тургеневского Нежданова, которому «фабричный народ — так тот совсем не дался...».²⁶

Народоволец Степняк-Кравчинский написал повесть «Андрей Кожухов» (1889) в значительной мере автобиографического характера. Персонажи повести ведут пропаганду среди интеллигенции, учащихся, а также рабочих, отличаясь этим от большинства народников, которые под «хождением в народ» подразумевали «хождение в деревню». Однако пролетариат, как и революционная деятельность среди рабочих, в повести не изображены; читатель лишь кратко оповещается, что пропаганда в рабочих кружках ведется успешно. Все отнесает у Степняка-Кравчинского рассказ о конспиративной подготовке террористических актов. Таким образом, романы Оммулевского, Станюковича, Степняка-Кравчинского не создавали традиции, которая могла бы быть подхвачена автором «Матери».

Объективная преемственная связь соединяет роман Горького с «Что делать?» Чернышевского.²⁷ В кружке героев-интеллигентов у Чернышевского вырабатывается революционная теория, развивается материалистическое мировоззрение, утверждается социалистический идеал (хотя он имел еще утопический характер). Одна из важных тем романа — рост теоретического социально-политического сознания героев, в частности Веры Павловны. Деятельность кружка не замкнута: читатель не раз узнает, что его члены — Лопухов, Вера Павловна и другие — ведут пропаганду освободительных и социалистических идей, в том числе на за-

²⁶ И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. 4, Гослитиздат, М., 1954, стр. 280.

²⁷ Субъективное отношение Горького к роману «Что делать?» было отрицательным.

водах, в мастерских. Наиболее тесная связь с народом устанавливается выдающимся профессиональным революционером Рахметовым, который заслужил славу легендарного Никитушки Ломова.

Значение образов романа «Что делать?» перерастает рамки той конкретно-исторической социальной атрибуции, которую они несут. Это происходит благодаря тому, что Чернышевским созданы широко обобщенные характеры революционеров, борцов за народное освобождение. Это позволяет сопоставлять с героями Чернышевского не только (и даже не столько) революционных интеллигентов романа «Мать», но и пролетарских революционеров, что уже неоднократно делалось в нашем литературоведении (образы Власова и Рахметова).

Горьковское изображение пролетариата было подготовлено образами народа у русских реалистов XIX века: у революционных демократов, Некрасова, Салтыкова-Щедрина, у таких классиков, как Толстой, Тургенев и др., хотя они выводили в своих произведениях не рабочий класс, а крестьянство или нерасчлененную народную массу. Однако Горький выступает как новатор в новую эпоху движения самих масс. Горькому ведомы были многие аспекты, в которых писатели прошлого видели «исторический народ»: народ, скованный гнетом, дремлющий, но тающий огромные потенции богатейского действия, могучего созидания; народ, накапливающий глубокое недовольство и энергию протеста; народ — носитель прекрасного и нравственного; народ, способный стать решающей силой истории.

Реализацию этих возможностей в исключительных исторических условиях борьбы за самостоятельное существование страны, в условиях Отечественной войны 1812 года, отразила эпопея Л. Толстого. Однако переход масс к «основательному историческому творчеству», к социальному освобождению народа осуществился лишь в эпоху Горького. Как сказал Н. С. Хрущев: «И построить такое общество (социалистическое, — *Ред.*) может только свободный народ — подлинный творец истории».²⁸ Превращение народа в действительного творца истории оказалось возможным благодаря теоретической и практической деятельности Коммунистической партии пролетариата. Начало этого величайшего исторического процесса вдохновляло автора эпопеи «Мать».

Предшествующая литература сочувствовала рабочим как жертвам социально-экономического порядка. У западных писателей мы видим страдающий пролетариат, который изливает свой протест в стихийно-анархических и, так сказать, «архаических» формах (бунты, разрушение машин, фабрик и т. п.). Сугубое внимание эти писатели обращали на разброд в рабочем движении; на первом плане в их произведениях оказывались представители реформистско-оппортунистических течений или террористического анархизма, а носители идей научного социализма или вовсе отсутствовали, или отодвигались на задний план.

Пролетариат у Горького — носитель просветленной разумом энергии, способной преобразовать общество. Участие в освободительной борьбе не разнуздывает темных, низменных инстинктов толпы, а, наоборот, способствует моральному возвышению рабочих, росту их сознания, приобщает их к культуре, а не толкает на ее сокрушение, как того опасались западные писатели. Рабочее движение рисуется Горьким не в аспекте прошлого, отживающих форм борьбы, а в свете новых явлений, ведущих в будущее. Соответственно, в романе «Мать» не отражаются тенденции назревающего меньшевизма, как и активизация эсеровских групп.

Под новым углом зрения в романе предстают и крестьянские массы.

²⁸ Н. С. Хрущев. Речь на собрании избирателей Калининского избирательного округа г. Москвы. 16 марта 1962 года. «Правда», 1962, № 76, 17 марта.

В свое время Бальзак, Золя и многие другие западные писатели показывали крестьянство, охваченное собственническими вожделениями в условиях развязывания капиталистических отношений. Русская литература часто представляла крестьянство, скованное феодальным гнетом и патриархально-крепостническими пережитками. Эти стороны деревенского существования выступают и в произведениях Горького 90—900-х годов. Но, создавая образ пробуждающегося крестьянства новой эпохи, Горький мог опереться на традиции Некрасова, Л. Толстого, Короленко и других русских реалистов XIX века, которые давали почувствовать и колоссальное напряжение грозного мужицкого протеста, накопившуюся в деревне взрывчатую энергию, и способность крестьянства к героическому действию. Главный процесс, который утверждает Горький, изображая в «Матери» деревню, это присоединение бедняцко-пролетарских слоев крестьянства к делу освободительной борьбы, возглавленной рабочим классом города. Пробуждение народа в новую эпоху, его созревание для революции и для борьбы за социализм — главная тема «Матери».

В 1905 году Ленин говорил, что нужно показать массам «во всем его величии и во всей его прелести наш демократический и социалистический идеал».²⁹ В романе «Мать» Горький сумел обрисовать «величие» и «прелесть» социалистического идеала, который притягивает к себе народный авангард, показал преобразующее действие этого идеала на рабочие массы.

Все эти черты позволяют определить жанр «Матери» как роман-поэму³⁰ о втором рождении народа, о его борьбе с эксплуататорским строем и о формировании в народной среде под влиянием социалистического идеала героических характеров людей будущего.

Порыв в будущее не вызывает у Горького обращения к каким-либо утопиям, к попыткам вообразить грядущую жизнь. Горький изображал настоящее, но так, что при этом улавливал и подчеркивал действие обновляющих сил, ведущих в будущее, раскрывал перед читателем — с высоты партийного коммунистического мировоззрения — перспективы исторического развития.

Утопии Золя или Д. Лондона, например, опрокидывались прогрессивным движением истории, их взгляды на будущее оказывались несостоятельными. Историческое развитие на протяжении последующих десятилетий оправдывало предвидения писателя социалистического реализма.

В некоторых произведениях Чернышевского, Некрасова, Щедрина было верное предчувствие грядущей революции и утверждение социалистического идеала. Но конкретно-исторические очертания действительных путей к революции и к социализму революционные демократы еще не могли уловить.

Социалистический идеал утрачивает у Горького все черты утопизма. В романе «Мать» идеал — это уже не только субъективное устремление автора или его героев, не догадка о будущих судьбах, более или менее правильная. Идеал уже начинает воплощаться в конкретном историческом действии и встает как реальная сила, помогающая революционному развитию действительности в направлении социализма.

Проникновение в будущее было нелегкой задачей после поражения первой революции. Меньшевики утверждали, что неудавшееся вооруженное восстание отбрасывает рабочее движение назад. Многие писатели, даже примыкавшие к демократическому лагерю, утрачивали веру в дело революции, хоронили ее. Вместе с большевиками Горький утверждал

²⁹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 9, стр. 93.

³⁰ Это определение выдвинуто в работах С. В. Касторского, И. С. Новича, Е. Б. Тагера.

опыт революции 1905 года, всколыхнувшей народную массу, и предвидел новый подъем борьбы, верил в грядущую победу пролетариата и крушение капитализма.

Глубокий идейно-художественный и исторический смысл получает в романе «Мать» (как и в пьесе «Враги») то построение, которое можно назвать «перспективной развязкой»: завязкой в «Матери» служит появление революционеров, пропагандистов социализма в темной рабочей среде; фабульная развязка — разгром сформировавшейся партийной организации.

Будущее в романе «Мать», во «Врагах» не является прямым и непосредственным продолжением настоящего. Народ выступил как решающая сила истории, но он еще не победил. Развязка, наступающая на данном этапе борьбы, не является действительным разрешением конфликта; ясно намечается перипетия, поворот к противоположному в будущем, за пределами повествования или сценического действия; подлинная развязка усматривается в будущем — как победа пробужденного народа. Эта развязка утверждается всем ходом развития рабочей массы, ростом ее социально-политического самосознания, картиной сплочения народного авангарда под знаменем социалистического идеала. Тем самым Горький, не повествуя о событиях 1905 года, глубоко отобразил эпоху первой русской революции и значение ее как важнейшего этапа подготовки социалистической революции.

Новое и правильное видение будущего наполняет эпопею Горького оптимистическим жизнечувствованием, которое все положительные герои разделяют с автором. В горьковском романе-поэме лучи света разгораются все ярче и затопляют всю картину жизни пролетариев, революционеров, новых людей, а тьма тает, тучи отступают.

Движение к идеалу, перспективы исторического процесса в романе «Мать» Горький уже смог воплощать в «формах самой жизни», в характерах и судьбах своих героев, в столкновениях целых коллективов, в монументальных реалистических картинах, а не в романтической символике, как то было в произведениях 90-х годов (да и в «Фоме Гордееве»), где автор нередко доносил свои идеи до читателя как бы «через голову» персонажей. С этим связано решительное преобладание в «Матери» диалога в повествовании; роль описания уменьшается, хотя описание, с его тропами, подчас аккомпанирует речам действующих лиц и рассказу о событиях.

По мере того как рабочие в романе «Мать» поднимаются на более высокие ступени социального сознания, человеческого развития, нарастает также их героическая настроенность, их пафос будущего, поэтичность видения ими мира, хозяевами которого они готовятся стать. В этом смысле «Мать» отражает романтику воспроизводимой действительности.

Этому соответствуют изменения стилистики по мере развертывания действия в романе: постепенно внедряются более высокий слог, более эмоциональная лексика (и отвечающий этому строю синтаксис), поэтически окрашенные эпитеты, сравнения (характерно для стилистики романа господствующее положение сравнений среди тропов). Подобную эволюцию можно подметить и в авторской речи, и в языке некоторых героев, особенно Пелагеи Ниловны,³¹ Андрея Находки.

В статьях 30-х годов Горький сближал тенденции революционной романтики и героического эпоса советской литературы; это может быть отнесено прежде всего к роману «Мать», которым Горький открыл для социалистической литературы возможности героической эпопеи.

³¹ Это наблюдение над языком Ниловны было сделано Л. И. Тимофеевым и затем развивалось другими литературоведами.

Жанровые особенности «Матери» очень живо ощутимы при сопоставлении с романом Серафимовича «Город в степи» (1906—1910), романом, который уже приобретает черты социалистического реализма. Доминирует у Серафимовича критическая направленность, которая простирается на изображение не только всего капиталистического мира, но и пролетарской среды. С позиций революционера, социалиста автор обличает новоявленных хозяев — буржуазию, либеральную и радикальную интеллигенцию. При показе рабочей борьбы Серафимович ставит акценты на ее поражениях, отступлениях, рисует поголовное ренегатство и омещанивание вожаков, разрыв между руководителями и массой. Эта последняя, потерпев поражение, начинает дело сызнова, без связи с предшествовавшим подъемом. Масса движется вперед и достигает успехов на пути экономической борьбы. Но проникновение социалистических идей в народную гущу, как и политическая борьба, в романе не показаны. Процесс рождения нового человека, героических характеров остается вне поля зрения автора. В результате роман «Город в степи» не перерастает в героическую эпопею. Произведение Серафимовича отобразило «частную правду» некоторых явлений русской жизни конца 90-х годов.

Тем более эти ограничения относимы к произведениям мировой литературы критического реализма второй половины XIX века. То, что рассказывали о пролетариате западные писатели, в лучшем случае было также «частной правдой» данного момента для данной страны, хотя и эта правда нередко соединялась у них с заблуждениями, иллюзиями, утопиями.

Белинский полагал, что содержанием эпопеи должна быть сущность народной жизни, такая сущность, которая включает в себе мировое значение. Роман-эпопея «Мать», где воплощался возвышенный образ русского революционера, ведущего борьбу за прекрасные идеалы человечества, как раз и отражал сущность народной жизни в стране, превратившейся в центр революционного движения. Это изображение приобретало всемирное значение, ибо ярко освещало мировое историческое развитие от капиталистического общества к социалистическому. Решение этой задачи, поставленной новой эпохой, оказалось возможным лишь для художника социалистического реализма.

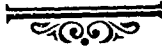
Ни одно произведение литературы XX века не производило такого сильного впечатления на демократического, пролетарского читателя, как «Мать», скоро ставшая во всем мире настольной книгой миллионов. Роман оказал большое воздействие и на передовых писателей Запада.

Основополагающую роль сыграл роман «Мать» для советской литературы: он дал ей классический образец нового искусства, многосторонне воплотил идеи социалистического гуманизма.

В то же время следует иметь в виду, что не все особенности горьковского романа являются неизменными свойствами метода социалистического реализма. Многие и в этом произведении определяется его жанрово-стилевыми признаками романа-поэмы о зарождении нового человечества, о начавшейся борьбе пролетариата за победу социалистической революции. В последующем своем творчестве Горький в ходе исторической жизни ставил нередко перед собою иные задачи, и его романы приобретали другие жанрово-стилевые очертания. Так, непосредственным продолжением линии романа «Мать» явились повесть «Лето» или цикл «Сказок об Италии», образующий как бы поэму из нескольких «песен» (с разной фабулой, но единым сюжетом). Другая линия обозначена романом «Жизнь Матвея Кожмякина», где повышенное значение приобретала критика жизни отсталых слоев и где обновляющие струи новых идей с трудом размывали толщи косных слоев окурковского мира. Автобиогра-

фический роман-трилогия как бы синтезировал эти два направления внутри горьковского творчества предоктябрьского периода.

Множество нитей связывает произведения целого ряда выдающихся советских писателей с проблематикой, художественным методом и эпопейным жанром «Матери» Горького. Крупнейшие мастера советской литературы в новую эпоху исторического развития, в условиях социалистического общества, творчески развивали метод социалистического реализма, существенно обогащали его жанрово-стилевые возможности.



НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ И МИРОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ РУССКОГО РОМАНА

1

Стремление осмыслить национальное своеобразие русского романа XIX века нередко приводило и приводит до сих пор многих буржуазных историков литературы к механическому противопоставлению русского романа роману западноевропейскому. Уже один из первых историков русского романа на Западе — французский литературовед и критик М. Вогюэ (книга которого «Русский роман» создавалась в 1883—1886 годах) пытался рассматривать русский роман как особый тип романа, в основе которого будто бы лежат особые метафизические свойства «славянской души». Несмотря на значительные заслуги Вогюэ в деле популяризации русского романа во Франции, эта центральная идея его книги, тесно связанная с консервативными политическими взглядами автора, имела глубоко реакционный характер. И не случайно она пришлась особенно по вкусу позднейшей международной контрреволюции.

Как свидетельствует история русского романа XIX и начала XX века, развитие его не происходило в стороне от столбовой дороги развития мирового романа и зарубежной художественной литературы, но совершалось во взаимодействии с ними. Формирование русского романа явилось результатом творческого овладения, дальнейшего развития традиций предшествующей литературы. Будучи неразрывно связаны с жизнью своего народа, исходя из опыта русской общественной жизни и традиций, накопленных русской культурой, великие русские романисты в то же время учитывали достижения мирового художественного слова, стремились в своем творчестве дать ответ на вопросы, поставленные развитием всего человечества.

На различных этапах развития мирового романа руководящую роль в этом процессе играли представители различных национальных литератур. Вслед за периодом расцвета испанского романа первенство в развитии жанра романа в XVIII веке перешло к английской, немецкой и французской литературам. Во второй половине XIX века на первое место выдвинулся русский реалистический роман, ставший одной из вершин всего передового реалистического искусства XIX века.

Стремительное развитие русской классической литературы, отмеченное Горьким,¹ особенно отчетливо проявилось в истории русского романа. Жанр романа сложился на русской почве значительно позднее, чем в передовых странах Западной Европы. Ибо, хотя древнерусская литература и создала для русского романа ряд необходимых и важных предпосылок, этот жанр в русских условиях мог возникнуть лишь в результате ломки традиций средневековой литературы, — ломки, вызвавшей разрушение исторически сложившейся в древней Руси системы повествовательных

¹ См.: М. Горький, Собрание сочинений, т. 24, Гослитиздат, М., 1953, стр. 64.

жанров. К тому времени, когда эта ломка исторически совершилась, к началу XVIII века, в Западной Европе жанр романа уже успел проделать многовековой путь развития от простейших форм античного и средневекового романа до гигантских по своему размаху произведений великих романистов эпохи Возрождения — Рабле и Сервантеса, на смену которым пришел классицистический и просветительный роман XVII—XVIII веков.

Возникнув в половине XVIII века, — позднее, чем на Западе, — русский роман сумел, однако, сравнительно очень скоро не только овладеть основными художественными приемами и средствами, накопленными развитием романа в предшествующую эпоху, но и занять ведущее положение в мировой литературе. Большое количество русских переводов и переработок важнейших образцов античного и западноевропейского романа позволило русскому читателю уже в XVIII веке широко ознакомиться, как в оригинале, так и в переводах, почти со всеми достижениями мирового романа предшествующих веков, а также с художественным опытом современных романистов Запады. В следующую эпоху в лице Пушкина, Лермонтова и Гоголя русский роман выходит на широкую дорогу самобытного творческого развития, становясь новым словом в развитии мирового реалистического искусства.

Изучая историю мировой культуры, Маркс и Энгельс отметили, что в истории общественного развития, литературы и искусства существуют свои классические формы, которые приобретают общечеловеческое значение, так как они отражают сущность данной ступени исторического развития в наиболее чистом и законченном, беспримесном виде. Так, классической формой эпоса Маркс считал поэмы Гомера, — не потому, что он недооценивал значение позднейшего, средневекового эпоса, а потому, что считал, что поэмы Гомера отражают общие, родовые черты эпической поэзии в ее наиболее законченной и в этом смысле классической форме.

Так же как поэмы Гомера или драматургия Шекспира, русский роман XIX века может быть с полным основанием причислен к классическим явлениям в развитии художественного творчества, — в том специфическом смысле этого слова, какой оно имело в устах К. Маркса и Ф. Энгельса. Исторические условия развития России в XIX и в начале XX века позволили русским романистам создать тип реалистического романа, явившийся особенно полным осуществлением тех широких возможностей, которые жанр романа дает для изображения общественной жизни.

На протяжении всей истории европейского романа нового времени великие романисты стремились превратить роман в широкое, всеобъемлющее отражение центральных проблем индивидуальной и общественной жизни, рассматриваемых в их сложном и противоречивом единстве, ставили своей целью охватить в романе основные явления своей эпохи. Свойственное великим романистам прошлого стремление превратить роман в зеркало важнейших процессов общественной жизни и исторической борьбы получило ярчайшее выражение в реалистической литературе XIX века. Особые исторические условия развития русского романа дали возможность великим русским романистам с исключительной идейной глубиной, с особой полнотой и художественным совершенством разрешить в своем творчестве ту общую историческую задачу, над решением которой трудились все лучшие представители мирового художественного слова.

2

История мировой литературы свидетельствует о том, что для появления классических образцов романа были всегда особенно благоприятными переломные эпохи — периоды крупных общественных сдвигов, напряженной борьбы старого и нового. Первые образцы повествовательных произ-

ведений, близких по форме современному роману, возникли еще в древнем мире и в средние века. Но только эпоха Возрождения — эпоха «грандиозного прогрессивного переворота» от средних веков к новому времени — способствовала созданию таких поистине всеобъемлющих произведений, как «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле и «Дон-Кихот» Сервантеса — романов, которые явились широким зеркалом общественной жизни своей эпохи, выражением ее самых заветных дум и чаяний. Новый — после эпохи Возрождения — расцвет западноевропейского романа был связан с эпохой Просвещения — эпохой подъема буржуазной демократии на Западе и французской буржуазной революции XVIII века. А реалистический роман XIX века на Западе возник в эпоху предельного обострения противоречий буржуазного общества, в эпоху, отмеченную, с одной стороны, напряженной борьбой между аристократией и буржуазией за руководящую роль в общественной жизни, с другой — первыми революционными выступлениями пролетариата в Англии и Франции и возникновением научного социализма.

Идейная ценность и эстетическое совершенство русского классического романа XIX и начала XX века, как и художественные достоинства лучших, классических образцов предшествующего и современного ему западноевропейского романа, теснейшим образом связаны с тем, что он возник в обстановке напряженной борьбы исторических сил, в условиях крутого перелома в жизни своей страны.

Анализируя творчество Л. Толстого, В. И. Ленин гениально показал, что его мировое значение (как и других великих явлений русской литературы XIX века) неотделимо от мирового значения русской революции, не может быть осмыслено вне правильного понимания особенностей исторического развития России в XIX и начале XX века. Это относится и к вопросу о мировом значении русского романа.

Развитие русского романа, его расцвет в XIX и начале XX века явились отражением тех исторических сдвигов, которые переживала Россия в этот период. Русский роман сложился в условиях поворота в историческом развитии России от крепостничества к капитализму, в условиях нараставшего подъема русского освободительного движения. Он создавался в эпоху подготовки в России буржуазно-демократической революции, которая значительно отличалась по своему характеру и по своим движущим силам от более ранних буржуазно-демократических революций на Западе и которая явилась в исторических условиях, сложившихся в России к началу XX века, непосредственным прологом социалистической революции. Эта переломная эпоха, полная огромного внутреннего напряжения, эпоха переворота в условиях жизни широких слоев населения России, в психологии и идеологии различных классов русского общества породила тот величественный гражданский пафос изучения правды жизни, пафос глубоких размышлений над историческими судьбами своей страны и народа, горячих поисков, сопоставления и критического анализа моральных и политических идеалов, который отражен в русском классическом романе XIX и начала XX века.

3

Для того чтобы жанр романа мог получить то значение, которое он приобрел в развитии русской и зарубежной литературы в XIX веке, он должен был повсеместно пережить в ходе своего исторического развития глубокую внутреннюю трансформацию. Античный, по преимуществу любовный, и средневеково-рыцарский романы не могли по своей природе явиться тем, чем стал, по определению Белинского, роман в XIX веке: выражением «поэтического анализа общественной жизни», освещающего

ее наиболее глубокие внутренние закономерности, раскрывающего взаимоотношения индивидуальности с обществом и народом во всей их жизненной совокупности и конкретной исторической сложности. Первыми образцами романов, в которых за изображением индивидуальных судеб героев скрыт анализ более глубоких сторон исторической жизни изображаемой эпохи, были «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле и «Дон-Кихот» Сервантеса, отразившие пафос глубоких исканий, гуманистических и в то же время скептических размышлений вызвавшей их к жизни переломной эпохи.

Роман XVII—XVIII веков в различных своих разновидностях авантюрно-плутовского, правописательного и сентиментального типа был шагом вперед по сравнению с романом эпохи Возрождения с точки зрения большей естественности и правдоподобия изображаемых событий, приближения к повседневной «прозаической» стихии буржуазного существования, более обыденного масштаба героев. Но став более или менее послушным и верным зеркалом частной жизни, роман XVII—XVIII веков утратил ту народность и тот грандиозный масштаб, какой был свойствен комическим эпопеям Рабле и Сервантеса. В последних сквозь прихотливый рассказ о причудливых похождениях необычных и даже фантастических героев — таких, как великаны Гаргантюа и Пантагрюэль или странствующий рыцарь Дон-Кихот, — просвечивали большие исторические закономерности времени, а такие простонародные персонажи, как Панург или Санчо-Панса с их шутовскими проделками и прибаутками, занимали почти столь же важное место, как и более возвышенные герои рыцарского или дворянского происхождения. Подобной широты изображения не знал последующий роман XVII—XVIII веков. Европейская литература выдвинула в этот период целый ряд выдающихся романистов, подобных мадам де Лафайет и аббату Прево, Лесажу и Дефо, Фильдингу, Смоллету и Стерну, Вольтеру и Дидро, но их романы, проложившие для развития этого жанра новые пути, не достигали энциклопедической широты произведений великих романистов Возрождения.

В XIX веке исторические обстоятельства сложились иначе. Пережитая человечеством на переломе от XVIII к XIX веку Великая французская буржуазная революция и развернувшийся почти одновременно с нею грандиозный промышленный переворот разрушили свойственную просветителям XVIII века иллюзию, согласно которой исторические и политические судьбы людей являются простой надстройкой над их частной жизнью. Эти исторические события опровергли предрассудок, что закономерности как прошлой истории человечества, так и жизни современного общества лучше всего изучать на судьбе отдельно взятого, изолированного от общества человека или же на примере отдельно взятой семьи. Огромные массы людей в результате полного или частичного разрушения прежних «неподвижных», патриархально-крепостнических условий жизни были втянуты в историческую борьбу, на собственном жизненном опыте почувствовали связь между «частной» и общественной жизнью, зависимость своей личной судьбы от силы объективных исторических обстоятельств. Этот новый исторический опыт человечества получил свое отражение в романе XIX века. Роман эпохи Возрождения в образах полуфантастических героев выражал большие и сложные противоречия мировой истории. Роман XVII и XVIII веков сосредоточил свое внимание, наоборот, по преимуществу на психологии и судьбе отдельной личности, на истории ее нравственного формирования и последующем воздействии ее на окружающую среду. Роман же XIX века в известной мере подытожил, соединил завоевания обоих этих типов романа. Характеры отдельных персонажей, обрисованные со всей возможной полнотой и психологической убедительностью, их судьбы и переживания он сделал центром большой

картины, реалистически раскрывающей сложную связь личного и общественного, конкретное взаимодействие типичных характеров и социальных обстоятельств. Благодаря превращению из более или менее узкой по содержанию картины «частной» жизни (каким он был в XVII и XVIII веках) в широкую, универсальную картину общества и общественных нравов роман в XIX веке поднялся на такую художественную высоту, что романист мог стать, по определению Бальзака, подлинным «историком» общества.²

Превращение романа в широкую и емкую по своему охвату аналитическую картину общественной жизни явилось предпосылкой расцвета жанра реалистического романа в прогрессивной мировой литературе XIX века. В России преобразование жанра романа в этом направлении было совершено в 20—40-х годах XIX века Пушкиным, Лермонтовым и Гоголем, сделавшими роман орудием художественного анализа психологии «современного» русского человека, рассматриваемого в тесной связи с социальной обстановкой и историческими условиями жизни народа.

На протяжении первой половины XIX века русский роман прошел путь от галереи «типов», собрания разрозненных сцен и эпизодов, связанных воедино при помощи традиционной, устойчивой любовной или авантюрной фабулы (какими были романы Измайлова и Нарезного), к широкому, многостороннему освещению основных проблем национальной истории и жизни современного ему русского общества, к творческому изображению ее наиболее характерных социально-психологических образов, противоречий и конфликтов. Обоснованное на практике Пушкиным, Лермонтовым и Гоголем, а в критике Белинским понимание романа как литературного жанра, задачей которого является «поэтический анализ» общественной жизни, было исходной точкой для дальнейшего развития русского романа в творчестве Тургенева и Чернышевского, Достоевского и Щедрина, Толстого и М. Горького, произведения которых явились величайшей летописью социально-политической и идейно-психологической жизни своей страны и народа.

Связь русского романа с общественной жизнью и освободительным движением позволила ему на каждом этапе жизни страны широко ставить вопрос об основном герое-деятеле, характерном для этого этапа, и о его связи с народом. В лице Онегина, Печорина, Бельтова, в образах героев романов Тургенева, Гончарова, писателей-демократов, Льва Толстого, а в XX веке — в образах героев Горького русский роман воплотил основные типичные социальные, психологические и моральные черты, характерные для деятелей русского освободительного движения на разных его исторических этапах. С огромной силой и выразительностью русский роман отразил ту смену сословий и классов, которая на протяжении XIX века совершалась в истории передовой русской культуры и освободительного движения. Русский роман обрисовал наиболее типичные особенности социальной, психологической и нравственной физиономии каждого из поколений общества, показал смену дворянских революционеров и поколения «лишних людей» «новыми людьми» — деятелями из более широкой, недворянской, разпочинной среды, исследовал процессы, связанные с пробуждением народных масс, их выступлением на арену исторической жизни и социального творчества. Осветив сущность каждого из главнейших периодов в истории русского общества, проанализировав характерные для этих периодов идеи и социально-психологические типы, русский роман дал широкое, многостороннее изображение основных осо-

² О. Бальзак, Собрание сочинений, т. 1, Гослитиздат, М., 1951, стр. 9.

бенностей русского национального характера, схваченного в его развитии, в историческом движении, обусловленном развитием страны и народа.

Русские романисты XIX века жили в эпоху разложения в России патриархально-крепостнического уклада жизни, в эпоху постепенного развития в ней элементов капитализма. В то же время на Западе, в более передовых странах капитализма, они могли наблюдать черты уже вполне сложившегося буржуазного общества, а несколько позднее — первые признаки его упадка, которые особенно отчетливо обнаружались к концу XIX века, в период перехода от домонополистического капитализма к эпохе господства реакционного финансового капитала. На протяжении этой исторической полосы в России росло сначала дворянское, а во второй половине XIX века разночинское по социальному составу своих участников освободительное движение, усиливалось брожение широких народных масс. На Западе это был период первых революционных выступлений рабочего класса, период ряда социальных и политических переворотов, усиления национально-освободительного движения. Эта сложная, неустойчивая переходная обстановка усиливала критическое отношение к действительности, свойственное передовым русским писателям-романистам, обостряла их понимание социальных и политических отношений своего времени. Глубоко критическое отношение к застою крепостническому миру «мертвых душ» сочеталось в их мировоззрении с неприятием шедших ему на смену антагонистических буржуазных форм прогресса, революционные настроения, порожденные борьбой с сословностью и крепостным правом, крепили благодаря разочарованию в либерально-буржуазных иллюзиях. Отсюда характерное для русского романа сочетание исключительной широты социально-исторического кругозора, мощной обличительной, критической мысли и глубокого отражения сложнейших интеллектуальных и моральных исканий, свойственных передовой части русского общества.

Русский роман XIX века на всем протяжении своего развития был насыщен суровым пафосом отрицания. В гоголевской галерее «мертвых душ», в сатирических образах Щедрина, в гончаровском «Обломове», в романах Тургенева, Достоевского, Льва Толстого, в «Кто виноват?» Герцена, в романах «Что делать?» и «Пролог» Чернышевского по-разному проявились свойственные русскому роману XIX века в лице его наиболее выдающихся представителей дух беспощадного критического анализа, осуждение быта, политики и культуры господствующих классов. Многие отрицательные образы и типы, созданные русскими романистами XIX века, получили международное значение благодаря силе и широте своего сатирического замысла. В творчестве основоположника социалистического реализма М. Горького критический пафос классического русского романа XIX века поднялся на новую ступень, перерос в пафос сознательной, открытой борьбы с буржуазно-капиталистическим миром, со всеми формами классового порабощения и эксплуатации трудящихся.

Критическое отношение к социальным верхам сочеталось в творчестве великих русских романистов XIX века с вниманием к народным массам и стремлением содействовать своим творчеством их историческому пробуждению. Ни одна из европейских литератур не была в XIX веке так тесно связана в своих исканиях с широкими народными массами, как русская литература. Эта общая отличительная особенность русской литературы XIX века отчетливо сказалась в творчестве наших романистов, создавших многочисленные незабываемые образы, раскрывающие социально-психологический облик пробуждавшейся «безымянной» народной России.

В капиталистических странах Запада революционно-демократическая энергия широких крестьянских масс к середине XIX века была серьезно ослаблена. В России же именно в этот период происходило нарастание широкого демократического крестьянского движения. Это могучее, нарастающее движение питало оптимизм крупнейших русских писателей, усиливало их веру в человека, вселяло в них надежду на конечную победу гуманизма и человечности над силами буржуазного эгоизма и своекорыстия. В то время как Бальзак и Золя в своих романах о деревне правдиво изобразили победу темных, отупляющих, собственных черт в психологии французского мелкого крестьянина, русские романисты черпали в народе и его исканиях уверенность в завтрашнем дне, веру в светлое, гуманное начало человеческой природы, в скрытый разум истории и отдельной личности. Это дало русским романистам огромные преимущества перед их западными собратьями, обогатило их реализм, их понимание человека.

Гуманизм и демократизм русской литературы определили особый характер психологического мастерства русских романистов. Следствием широко распространенной на Западе во второй половине XIX века натуралистической теории романа, вульгарно-материалистического понимания взаимоотношения физиологии и психологии было настойчивое стремление «освободить» героя романа от внутренней сложности путем сведения всей его душевной жизни к элементарным, простейшим влияниям физиологической организации, «среды» и наследственности. Русские писатели-реалисты того времени, в особенности Толстой и Достоевский, исходили из иного, более сложного и глубокого понимания природы человека. Поэтому свойственное французской натуралистической школе упрощение психологии персонажей встретило решительное осуждение великих русских романистов. В противоположность писателям-натуралистам русские романисты поставили в центр своего внимания человека не с бедной, элементарной, а с богатой и напряженной душевной жизнью; они сумели благодаря своему гуманизму обнаружить наличие богатого, сложного и изменчивого внутреннего мира у самого простого, незаметного, рядового человека «толпы». При этом анализ внутренней, душевной жизни человека они не оторвали от анализа формирующих и определяющих жизнь индивидуальности общественных условий, но показали сложную обусловленность развития человеческой психики внешней материальной обстановкой.

Благодаря этим своим особенностям русский роман стал для русского общества XIX века подлинным учебником жизни. В нем нашли свой отзвук все передовые философские и моральные искания, думы и социальные чаяния русского общества. Страстный гуманизм, сочувствие «униженным и оскорбленным», исключительная глубина психологического анализа, умение проникать в сложные процессы народной жизни и в то же время в самые скрытые и тонкие движения человеческой души и сердца, защита идеи равенства и братства народов, утверждение образа человека — активного искателя и борца сделали русский классический роман от Пушкина до Горького одним из драгоценнейших достояний передовой культуры человечества, важнейшим явлением в истории мирового художественного слова.

4

Характеризуя «титанов» эпохи Возрождения, Энгельс писал, «что они почти все живут в самой гуще интересов своего времени, принимают живое участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим

вместе. Отсюда та полнота и сила характера, которые делают их цельными людьми».³

В этих известных словах Энгельса заключена не только блестящая характеристика особенностей культуры Возрождения: в них содержится также указание на одну из наиболее отрицательных сторон развития культуры и искусства в позднейшую, капиталистическую эпоху. Развитие капитализма было прогрессивным переворотом в общественной жизни. Оно имело революционизирующее значение для всей жизни общества, в том числе и для искусства и литературы. И в то же время в условиях капитализма, в XIX и XX веках, деятели литературы и искусства с особой силой испытывали на себе «ограничивающее, создающее однобокость» влияние разделения труда.⁴ В капиталистическую эпоху писатель все реже мог жить всеми интересами своего времени, все реже непосредственно «принимал участие в практической борьбе», а потому ему лишь редко оказывались свойственными «цельность», «полнота и сила характера». В противовес типу передового писателя-гражданина, обладающего широким взглядом на жизнь, глубоким пониманием интересов своего времени, буржуазная культура породила иной тип писателя, сознательно стремящегося остаться «над схваткой», чуждого широкому интересу к общественной жизни, рассматривающего свой литературный труд не как служение интересам своего времени, а как «особую» область творчества, доступную пониманию лишь небольшого круга «посвященных», имеющую более или менее узкое и замкнутое, «цеховое», профессиональное содержание.

Поднятый Энгельсом вопрос о пагубном влиянии буржуазного профессионализма и капиталистических форм разделения труда на развитие культуры и на самый тип культурного деятеля, формирующийся в капиталистическом обществе, имеет большое значение для понимания исторических судеб романа.

Развитие исторической жизни выдвинуло перед романом XIX века в качестве главной его задачи изображение широкой и многосторонней картины общественной жизни, анализ сложного и противоречивого круга взаимоотношений личности и общества. По определению Сен-Реаля, выбранному Стендалем для эпиграфа к одной из глав «Красного и черного», роман стал «зеркалом, с которым идешь по большой дороге».⁵ Поэтому способность писателя жить важнейшими интересами своего времени, его участие в общественной борьбе и правильное понимание им ее исторического смысла имели и имеют для романиста особое, принципиальное значение. Утрата романистом связей с народом, замыкание его в кругу ложно понятых «цеховых», профессиональных интересов, его взгляд на свои задачи как на задачи узко «технического» порядка оказывают на развитие романа роковое, губительное влияние. Они ведут к тому, что из поля зрения романиста выпадает «большая дорога», т. е. те специфические общественные проблемы, без разработки которых роман теряет широту и емкость; идейное и художественно-эстетическое содержание, обеспечившие жанру романа ведущее место в мировой литературе нового времени.

Н. Г. Чернышевский писал в 1856 году в последней статье «Очерков гоголевского периода»: «В странах, где умственная и общественная жизнь достигла высокого развития, существует, если можно так выразиться, разделение труда между разными отраслями умственной деятельности, из которых у нас известна только одна — литература. Потому

³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 347.

⁴ Там же.

⁵ Стендаль, Собрание сочинений, т. 1, изд. «Правда», М., 1959, стр. 128.

как бы ни стали мы судить о нашей литературе по сравнению с иноземными литературами, но в нашем умственном движении играет она более значительную роль, нежели французская, немецкая, английская литература в умственном движении своих народов, и на ней лежит более обязанностей, нежели на какой бы то ни было другой литературе. Литература у нас пока сосредоточивает почти всю умственную жизнь народа, и потому прямо на ней лежит долг заниматься и такими интересами, которые в других странах перешли уже, так сказать, в специальное заведывание других направлений умственной деятельности. В Германии, например, повесть пишется почти исключительно для той публики, которая не способна читать ничего, кроме повестей, — для так называемой „романной публики“. У нас не то: повесть читается и теми людьми, которые в Германии никогда не читают повестей. . . У нас до сих пор литература имеет какое-то энциклопедическое значение, уже утраченное литературами более просвещенных народов. . . Поэт и беллетрист не заменимы у нас никем. Кто, кроме поэта, говорил России о том, что слышала она от Пушкина? Кто, кроме романиста, говорил России о том, что слышала она от Гоголя?»⁶

По сравнению с романистами Западной Европы, где в середине XIX века революционность буржуазной демократии уже умирала, а революционность социалистического пролетариата еще не созрела, великие русские романисты, жившие в период острой ломки крепостничества и подготовки буржуазно-демократической революции в России, яснее ощущали переходный характер своей эпохи, более остро чувствовали противоречие между жизнью верхов и низов. Развернувшееся в России во второй половине XIX века народное брожение, ощущение передовой интеллигенцией ненормальности существующих форм жизни и необходимости их коренного изменения не позволяли в России обычно даже романистам «второго» плана замкнуться в кругу субъективных, интимно-психологических проблем или рассматривать свое творчество с «цеховой», узко профессиональной точки зрения. Вследствие остроты противоречий жизни царской России общественные вопросы властно вторгались в сознание русского писателя, вызывая у него к себе горячее и страстное отношение, побуждая его часто, подобно охарактеризованным Энгельсом «титанам» Возрождения, непосредственно участвовать в практической общественной борьбе или смело отзываться на нее в своем творчестве. Обусловленная нерасторжимой связью литературы, общественной жизни и освободительного движения, — связью, характерной для России XIX и начала XX века, «энциклопедичность» русского романа явилась важнейшей предпосылкой его расцвета и его мирового значения. Писатель-романист в России стоял, как правило, в гуще общественной борьбы, относился с повышенным вниманием к «интересам своего времени». Благодаря этому не только тип писателя-романиста, но и его взаимоотношения с читателем в России XIX и начала XX века были иными, чем на Западе.

История буржуазного романа XIX века на Западе свидетельствует о том, что взаимоотношения романиста и читающей публики становились здесь, в ходе развития капиталистических отношений, все более болезненными. Уже Стендаль трагически переживал глухую стену отчуждения во взаимоотношениях между романистом и его читателями. Свои романы он вынужден был предназначать «для немногих» и для будущих поколений, так как отчаялся найти для них читателей среди своих современников. Разлад между идейными и художественными устремлениями

⁶ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 303—304.

романиста и уровнем мещанских требований окружавшей его буржуазной публики толкал многих выдающихся романистов Запада на путь болезненного индивидуализма, заставляя их, подобно Флоберу, замыкаться в «башне из слоновой кости».

В России XIX и начала XX века господствующий тип взаимоотношений между романистом и его читателями был иным, чем во Франции и других капиталистических странах Западной Европы. Это не значит, что между ними и здесь не существовало многочисленных противоречий, не было перегородок, мешавших их взаимопониманию. Уже одно существование крепостнической цензуры, та полицейская опека над литературой и литераторами, которую различными путями осуществляло царское самодержавие, вносили неизгладимые трагические черты в положение русского писателя-романиста. Этим полицейским и цензурным вмешательством не исчерпываются преграды, которые возникали в России XIX и начала XX века на путях взаимопонимания между романистом и его читателями: стоит вспомнить об изображении трагического противоречия между высоким назначением искусства и пошлыми вкусами дворянской публики в гоголевском «Портрете», позднейшие, вызванные разгулом реакции 80-х годов, страдальческие жалобы Салтыкова на то, что среди долетающих до него голосов читателей романисту не удается услышать голоса «читателя-друга». И все же отношения между романистом и читающей публикой в России в силу ряда исторических причин были в общем принципиально иными, чем во Франции; они носили во многом более нормальный характер, что явилось одним из факторов, способствовавших расцвету русского романа в XIX веке и в последующий период.

«Нельзя упрекать нашу публику в отсутствии сочувствия к литературе; нельзя упрекать ее и в неразвитости вкуса, — писал Чернышевский о массе русских читателей XIX века. — Напротив, от особенного положения нашей литературы, составляющей самую живую сторону нашей духовной деятельности, и от состава нашей публики, к которой принадлежат все наиболее развитые люди, в других странах мало интересующиеся беллетристикою и поэзиею, — от этих особенностей происходит то, что ни одна в мире литература не возбуждает в образованной части своего народа такой горячей симпатии к себе, как русская литература в русской публике, и едва ли какая-нибудь публика так здраво и верно судит о достоинстве литературных произведений, как русская. Сам Байрон не был для англичанина предметом такой гордости, такой любви, как для нас Пушкин. Издание сочинений Байрона не было для англичанина национальное дело, как некогда было для нас издания Пушкина и Гоголя. Вот вам факты относительно сочувствия публики; а за развитость ее вкуса ручаются тысячи случаев... Не подлежит сомнению, что наша публика обладает, в нынешнем своем составе, двумя драгоценнейшими для развития литературы качествами: горячим сочувствием к литературе и замечательно верным взглядом на нее».⁷

Развитие русского освободительного движения, способствовавшее постоянному расширению читательской аудитории, рост демократического сознания широких народных масс создавали в России более благоприятные отношения между романистом и его читателями, чем те, которые обычно складывались в XIX веке в странах с более зрелыми буржуазными общественными отношениями. Как показал Энгельс уже в 40-е годы XIX века на примере Англии, настоящего читателя, любовно относящегося к ним и способного их оценить, на Западе выдающиеся писатели и

⁷ Там же, стр. 306.

другие деятели национальной культуры уже в этот период все чаще могли найти для себя не среди буржуазной публики, а среди рабочих. Однако в силу особенностей той переходной эпохи, в которую они жили (и связанных с нею противоречий своего мировоззрения), лишь немногие из выдающихся писателей XIX века на Западе — даже те из них, которые особенно мучительно сознавали духовное убожество своей буржуазной публики, — искали своего читателя среди трудящихся. Виной этому были отчасти классовые предрассудки, опутывавшие сознание крупнейших буржуазных писателей-романистов, отчасти — недостаточный уровень сознательности, присущий в ту эпоху массам трудящихся города и деревни.

В России писатели-романисты XIX века, принадлежавшие по своему социальному положению и по своим взглядам к дворянской и разночинной интеллигенции, также в силу исторических условий своего времени не могли обычно рассчитывать на то, что их романы станут уже в ту эпоху непосредственно доступны народному читателю, будут при их жизни прочитаны и поняты народом. Но в среде передовой дворянской и демократической интеллигенции, в особенности в среде молодежи, близкой к освободительному движению, русские романисты находили для себя такой благоприятный тип читателя, такую широкую читательскую аудиторию, относившуюся к литературе с подлинным энтузиазмом, каких не имели не только английские или немецкие, но и французские писатели середины и второй половины XIX века. Передовой русский читатель XIX века, воспитанный Белинским и Добролюбовым, Герценом и Чернышевским, видел в русской литературе, и в особенности в русском романе, важнейшее национальное достояние, могучее орудие умственного и нравственного развития общества. Он ждал от писателя-романиста не наслаждения и развлечения, не заполнения праздного досуга, но жизненно необходимую ему духовную пищу, смотрел на писателя как на интеллектуального и нравственного воспитателя своего поколения и всего русского общества в целом. Возникший в атмосфере высокого уважения к литературе и столь же высокой требовательности к ней со стороны передового русского читателя, русский роман не мог не считаться с характером и интересами своей читательской аудитории. Если классический русский роман XIX и начала XX века в своих лучших образцах явился ярким выражением стремления к правде, к свободному от условных романтических прикрас, от сословных иллюзий и предрассудков пониманию всей реальной картины жизни своей страны и народа, если в нем отразилась атмосфера высокого интеллектуального подъема и необычайной моральной требовательности к себе, то это объясняется не только особенностями таланта и мастерства передовых русских романистов, но и настроением, владевшим умами передовой русской читательской публики.

Говоря об общественно-исторических предпосылках, способствовавших формированию русского романа и его мировому значению, нельзя не вспомнить еще об одном важном факторе, сыгравшем свою заметную роль в его развитии. Этим фактором была русская демократическая критика, которая на всем протяжении развития русского романа в XIX веке оказывала ему огромную помощь, способствуя его развитию на путях глубокой идейности, реализма и служения народу.

В эпоху западноевропейского Просвещения XVIII века не роман, а изобразительное искусство и драматургия стояли в центре внимания передовой эстетической и критической мысли. Хотя Дидро и сам был выдающимся романистом, но в своих «Салонах», в «Опыте о живописи», в «Беседах о „Побочном сыне“», в «Опыте о драматической литературе» он в борьбе с традициями классицизма ставил своей главной задачей обос-

нование реалистических принципов в области живописи и театра. Лессинг как эстетик и критик способствовал в первую очередь утверждению немецкой национальной драматургии. Лишь Шиллер и Гёте (в период создания «Ученических годов Вильгельма Мейстера»), молодой Фридрих Шлегель и другие романтики в Германии, представители либеральной и романтической критики во Франции 20—30-х годов выдвигают на одно из первых мест в области литературной теории и критики обсуждение проблем романа, его эстетики и поэтики. Не классическая буржуазная критика эпохи Просвещения, а великие романисты XVIII—начала XIX века в наибольшей мере способствовали на Западе теоретической постановке проблем романа, его содержания и формы. Проблемы эти стали предметом широкого обсуждения в критике лишь после того, как они были поставлены на практике (а отчасти и в теории) Ричардсоном и Фильдингом, Гёте и Жан-Полем Рихтером, Вальтером Скоттом, Стендалем и Бальзаком.

Русская революционно-демократическая эстетика и критика 40—60-х годов XIX века (в отличие от западноевропейской эстетики и критики эпохи Просвещения) сформировалась в период, когда роман занял ведущее место в мировом художественном развитии и начал оказывать возрастающее влияние на развитие живописи, драматургии и других областей искусства. Этим объясняется то обстоятельство, что вопросы романа, начиная с первых выступлений Белинского, исторически неизбежно оказались в центре внимания русских революционных демократов.

Взаимодействие между подлинно передовой эстетической и критической мыслью, стремившейся к теоретическому уяснению проблем романа в связи с анализом общественной жизни, с одной стороны, и творческими исканиями крупнейших представителей национальной литературы в том же направлении — с другой, помогло русскому роману XIX века быстро окрепнуть и сложиться, достичь свойственного ему сочетания высокой идейности и художественного мастерства.

Русская демократическая критика XIX века учила русских романистов рассматривать в качестве своей первой важнейшей обязанности правдивое, неприкрашенное изображение общественной жизни во всей ее реальной сложности, со всеми присущими ей в данную эпоху настроениями, идеями, историческими противоречиями. Она призывала романиста освещать сложные пути прошлого, настоящего и будущего, чутко отзываться на интересы и потребности демократического читателя, выражать его чувства и идеалы, прививала романисту сознание его огромной ответственности перед своей страной и народом, воспитывала в нем глубоко сознательное отношение к традициям предшествующей русской и мировой литературы (в частности, к различным традициям русского и зарубежного романа). Таким образом, русская демократическая критика в лице лучших ее представителей поддерживала и направляла идейные и творческие искания русских романистов своей эпохи, помогая им подняться на ту историческую высоту, которая сделала их творчество выдающимся шагом вперед в художественном развитии человечества.

Благодаря широкой постановке основных социальных, политических и моральных проблем своего времени русский роман на всем протяжении XIX века был не только могущественным средством эстетического воспитания русского общества. Он стал также одним из важнейших орудий его просвещения и революционного развития. Эта особая роль русского романа в истории умственного движения и в развитии революционных идей русского общества нашла свое отражение в критических статьях Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова, Писарева, Плеханова, посвященных творчеству русских романистов.

Значение крупных явлений мировой литературы так или иначе всегда было связано с эстетическим и общественным воздействием их главных, центральных образов. Значение «Илиады», «Песни о Роланде» или русского богатырского эпоса определяется не только полнотой изображения в них определенной эпохи жизни своего народа, но и теми героическими чертами, которые свойственны центральным персонажам этих эпических произведений, величием, поэтичностью и привлекательностью их характеров, вобравших в себя лучшие черты, свойственные создавшему их народу в ту эпоху. То же самое относится к трагедиям Шекспира, Расина или драмам Шиллера, в которых образы центральных персонажей воплощают в себе в концентрированном и сгущенном виде тот наивысший уровень развития человеческого ума и совести, который мог быть достигнут лучшими людьми в эпоху жизни и творчества этих великих драматургов.

Место русского романа в национальном и мировом художественном развитии, его значение в истории передовой культуры человечества также неотделимы от человеческой высоты, от богатства интеллектуального и морального содержания его центральных персонажей.

Горький отметил, что главной магистральной темой всего европейского и русского романа в его классическую эпоху и в особенности в XIX веке была «история молодого человека». Выдвижение образа «молодого человека» на центральное место в западноевропейском и русском романе XIX века не было явлением случайным. Выдающиеся романисты в России и на Западе в XVIII и XIX веках критически относились к «хозяевам жизни» своей эпохи. Поэтому центральным положительным персонажем своих произведений они делали обычно образ не прочно сложившегося, достигшего жизненного успеха, а еще только складывающегося, ищущего своего пути и своего места в обществе человека. Выдвижение на центральное место образа «молодого человека» в романе XVIII и XIX веков отражало, таким образом, критическое отношение романистов к сложившимся в их времена общественным формам. В образе «молодого человека» выразился преимущественный интерес романистов не к тому, что успело прочно сложиться и определиться в их эпоху, а к тем исканиям и «бурным стремлениям», которые, хотя бы смутно, раскрывали перспективу общественного развития, намечали путь от настоящего к будущему. Не характеры персонажей, чувствующих себя, как рыба в воде, в современных им общественных условиях, а характеры ищущие, движущиеся, формирующиеся, — характеры, в большей или меньшей степени находящиеся в противоречии со своей средой и господствующими в обществе жизненными нормами, отражали в романе XVIII и XIX веков в первую очередь прогрессивное движение истории.

Мировое значение различных национальных форм романа — английского, французского или немецкого — в XVIII и XIX веках и определялось в очень большой мере высотой морального и интеллектуального уровня, свойственного их центральным персонажам, — уровня, находящего свое выражение в содержательности их жизненных стремлений и исканий. Когда английский роман в XVIII веке приобрел общеевропейское значение, его международная роль и повсеместное влияние были тесно связаны с тем, что в образах таких молодых людей, как Том Джонс, или таких молодых девушек, как Кларисса Гарлоу, в образах героев-чудаков Стерна и Гольдсмита он создал образы людей, которые поразили современников и привлекли к себе их сердца своей моральной чистотой, упорством и стойкостью в беде, отвращением к сословным предрассудкам и условностям, ко лжи и лицемерию, господствовавшим в обществе. Когда

в конце XVIII века с влиянием английского романа начало бороться влияние романов немецкого и французского, это было обусловлено тем, что Руссо в лице Юлии и Сен-Пре, Гёте в лице Вертера и Вильгельма Мейстера создали образы новых героев, которые по уровню своих человеческих исканий, по своему моральному и интеллектуальному облику превзошли героев Фильдинга и Ричардсона или стерновского Йорика. Позднее, в эпоху романтизма, английский, французский и немецкий роман выдвинули новых героев, от высоты интеллектуального и морального облика которых также непосредственно зависело влияние каждого из них на души читателей и на развитие мировой романистики.

Выдающееся значение классического русского романа в истории романа XIX и начала XX века теснейшим образом связано с тем, что русские романисты смогли создать галерею героев, которые по высоте своего интеллектуального и морального уровня, по глубине и напряженности исканий явились единственным образцом во всей новейшей истории романа. История реалистического романа XIX века не знает других героев, обладающих такой силой анализа и такой чуткой совестью, как герои Тургенева, Толстого и Достоевского, такой преданностью своим убеждениям и своему жизненному делу, как Базаров и Рахметов. Образ центрального героя русского романа XIX века явился новым словом в развитии эстетических идеалов мировой художественной литературы, в ее работе над созданием образа положительного героя.

И на Западе в XIX веке общественная жизнь создавала свои типы борцов и правдоискателей. Однако в силу сложившихся там исторических условий реалистическая литература (и, в частности, роман) редко обратилась к изображению подобных типов. В романах Бальзака фигура двойника самого автора — талантливого писателя и философа д'Артеза, образ революционера Мишеля Кретьена помещены не в центре нарисованной романистом картины общества, а как бы на краю этой картины. В русском же послепушкинском романе XIX века — и в этом заключается его огромное историческое своеобразие — образы людей, одаренных глубоким умом и чуткой совестью, сконцентрировавших в себе пафос передовых умственных и нравственных исканий эпохи, оказались, в силу исторического положения вещей, не на периферии, а *в самом центре* обрисованной в этих романах картины национальной жизни. Именно в образах мыслящих, беспокойных и ищущих героев романист сумел здесь уловить, пользуясь выражением Тургенева (восходящим к Шекспиру), «образ и давление времени»,⁸ ощутить прогрессивное движение русской и всемирной истории.

В силу исторического своеобразия путей развития романа в Англии и во Франции реалистический роман не дал здесь в XIX веке героев такого интеллектуального и морального масштаба, какими явились на рубеже XVIII и XIX веков гётевский Вертер или Вильгельм Мейстер. Образ человека высокого интеллектуального уровня, обладающего чуткой совестью и широким интересом к узловым вопросам современной жизни, стремящегося перестроить свою собственную жизнь и изменить существующие обстоятельства, — такой образ в Англии и Франции XIX века разрабатывали по преимуществу писатели-романтики, а не создатели позднейшего классического реалистического романа. Ни Жюльен Сорель Стендаля — мужественный и энергичный, но рассудочный, отчужденный от мира простых человеческих переживаний, честолюбивый и эгоистически замкнувшийся в себе, ни главные герои романов Бальзака, Диккенса, Флобера или Теккерея не могут сравниться по высоте интеллекта, широте нравственных запросов и идейных исканий с центральными образами русского романа.

⁸ И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. 11, Гослитиздат, М., 1956, стр. 403.

В этом заключается секрет той симпатии, с какой русские писатели-романисты XIX века относились к творчеству Байрона, Жорж Санд, Гюго, к романам таких сравнительно второстепенных западных романистов середины и второй половины XIX века, как Шпильгаген или Андре Лео. В творчестве писателей-романтиков, а позднее в произведениях романистов второстепенных, более скромных по масштабу своего дарования, но при этом более тесно связанных с передовым идейным движением, чем романисты более крупного плана, русских писателей привлекало стремление к созданию образов людей высокого нравственного уровня — людей, поднимающихся в своих идейных и моральных исканиях до осознания общих пороков существующего строя жизни или вступающих в борьбу с ним. Но, ставя перед собой задачу воплотить образы русских людей такого же уровня, великие русские романисты стремились решить эту задачу *принципиально иначе*, пользуясь методами не романтического, а реалистического искусства.

Центральными темами западноевропейского реалистического романа XIX века были обычно разгул хищничества, победа темных, собственнических инстинктов, темы утраченных иллюзий, измельчания и гибели личности. В русском же романе XIX века центральное место занял образ страстно ищущего, мятущегося и борющегося человека, который, разрывая пути окружающего его общественных условностей и преодолевая свои собственные иллюзии, с громадным трудом стремится «дойти до корня», разобраться в окружающей его сложной путанице отношений, понять наиболее глубокие стороны своего личного и общественного бытия. В характерном для русского романа образе героя, мысль которого то более прямыми, то более сложными и зигзагообразными путями движется вперед, стремясь уяснить себе подлинную, не затемненную предрассудками общественных верхов и другими социальными условностями, правду жизни, заключена одна из важнейших причин, способствовавших силе его интеллектуального, морального и эстетического воздействия на последующие поколения.

Герои романов Тургенева, Толстого, Достоевского, Чернышевского, Горького принадлежат к различным общественным классам. Различно между собой и мировоззрение всех этих писателей. Но чертой, объединяющей центральных героев их романов, является то, что окружающая жизнь становится для этих героев предметом глубоких и напряженных размышлений. Мысль героя в русском романе как бы втягивает в себя одну за другой различные стороны общественной жизни, подвергая их острому и придирчивому анализу, теоретически и практически поверяя их собственным опытом. Это позволяет романисту, рисуя судьбу отдельного человека (и в этом смысле оставаясь «историком частной жизни»), наполнить роман до краев огромным и разносторонним общественным содержанием, сделать его широким зеркалом национальной жизни.

Рисуя эпопею духовного пробуждения и исканий передовой личности, — исканий, тесно связанных в конечном счете с основными проблемами национальной жизни данной эпохи, отражающих борьбу различных путей развития, которые были объективно возможны для личности в тех или иных условиях, — крупнейшие русские романисты сумели сохранить верность принципам реалистического искусства. Они оставались чужды той идеализации своих героев и их исканий, которая, как отметил еще Белинский, составляла главную художественную слабость романов Ж. Санд и других представителей романтического социального романа на Западе, — писателей, нередко жизненно связанных с тогдашним мелкобуржуазно-демократическим движением, но при этом разделявших и все свойственные этому движению иллюзии, утопические мечтания и чаяния.

Стремясь помочь духовному и нравственному пробуждению читателя, великие русские романисты относились к этой задаче с глубокой демократической серьезностью. Они не скрывали от читателя реальной трудности предстоявшей ему борьбы, тех трагических, а порой и неразрешимых противоречий, которые с неизбежностью открывались перед умственным взором мыслящего и ищущего человека в условиях антагонистического классового общества; стремились дать читателю возможность критически разобраться в окружающей его социальной жизни, не игнорируя ее реальной светотени, ее сложности, исторической пестроты и многообразия ее явлений. И вместе с тем, не скрывая от читателя всей — порою страшной — правды жизни, русские романисты стремились отнюдь не парализовать нравственное сопротивление читателя и его волю к борьбе, а напротив, поднять и укрепить их, повысить стойкость передовой, мыслящей части русского общества и ее непримиримость в борьбе со злом.

Полные страстного критического отношения к уходящему дворянскому и утверждающемуся на их глазах новому буржуазному обществу, великие русские писатели-романисты подвергли глубокому критическому анализу и самый тип передового героя своей эпохи. Увлеченность лучшими, светлыми, поэтически-привлекательными чертами характера передового русского человека своего времени, умение видеть в нем скрытые зачатки будущего, глубокий интерес и сочувствие к его исканиям Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Толстой могли сочетать с трезвой критической оценкой реальных возможностей своего героя, определяемых временем и исторической обстановкой (а нередко также и обусловленными этой обстановкой внутренними противоречиями характера героя).

Мы видели, что художественная красота и идейная мощь русского романа XIX и начала XX века теснейшим образом связаны с интеллектуальной и нравственной высотой, эстетической значимостью и огромной емкостью образов его центральных героев — Онегина и Печорина, Лаврецкого и Базарова, Раскольникова и Ивана Карамазова, Андрея Болконского и Левина, Рахметова и Павла Власова. Вместе с тем своей мировой славой русский роман обязан созданному им образу русской женщины.

Разрушение средневековых устоев, развитие буржуазных общественных отношений способствовали во всех передовых странах превращению женщины в несравненно более активного и сознательного участника общественной жизни, чем это было во все предшествующие эпохи исторического развития. Эта перемена в положении женщины и в уровне ее критического, сознательного отношения к жизни, вызванная объективным ходом общественного развития при капитализме, имела огромное значение для судеб мирового романа в новое время. Хотя женские образы часто занимали важнейшее место уже в античном и средневековом любовном романе, но лишь в романе XVIII и в особенности у романистов XIX века образ женщины приобретает объемность, глубину, сложные психологические очертания. Нередко героиня благодаря своим интеллектуальным и нравственным качествам выдвигается теперь на первое место, так что ее суд над мужскими персонажами становится определяющим для авторской и читательской оценки.

Рост самостоятельности женщины, повышение уровня ее сознательно-критического отношения к жизни, борьба женщины за свою нравственную независимость, за равноправное положение в семье и в обществе — эти темы, с особой силой выдвинутые ходом исторического развития в XVIII и XIX веках, оказали сильнейшее влияние на формирование новейшего европейского романа. Вторжение в ткань романа новых женских образов и новых сюжетных ситуаций, отразившее те сдвиги, которые происходили в это время в общественной жизни, привело во всех национальных литературах к сильнейшему изменению и перестройке самой

структуры романа, к вытеснению многих традиционных для романа в прошлом тем и образов, к выдвигению качественно иных, новых идейно-тематических мотивов и персонажей.

Выдвинутые главным образом английскими и французскими романистами во второй половине XVIII и в первой половине XIX века женские образы — образы героинь Ричардсона (Памелы и Клариссы Гарлоу), Руссо (Юлии Вольмар), мадам де Сталь (Дельфины и Коринны), позднее центральные женские персонажи романов Жорж Санд, Шарлотты Бронте и других женщин-романистов — обрисовали положение женщины в обществе, определившееся в буржуазную эпоху. Образы эти отразили пробуждение личности и сознания женщины, ее усиливающуюся борьбу за свое человеческое достоинство против семейного и социального угнетения, ее стремление найти свое жизненное дело, утвердить свое право на сознательное участие в общественной жизни.

Русский классический роман XIX века также высоко поднял знамя борьбы за честь и достоинство русской женщины. Не случайно в «Евгении Онегине» Пушкин сопоставляет свою Татьяну не только со Светланой Жуковского, но и с героинями Руссо и мадам де Сталь — с Юлией и Коринной. С помощью этих сопоставлений Пушкин как бы выдвигает образ Татьяны в галерею женских образов не только русской, но и всей мировой литературы; он сознательно призывает читателя рассматривать свою героиню в перспективе исторической эволюции образа передовой, мыслящей героини литературы конца XVIII — начала XIX века. В этой эволюции пушкинская Татьяна и другие, последующие героини русского романа заняли свое прочное место, ознакомили нас с новым важнейшим звеном мирового эстетического развития.

Пушкин, Герцен, Тургенев, Гончаров, Писемский, Толстой, Чернышевский, Решетников, Достоевский, Горький широко и разносторонне изобразили в своих романах пробуждение русской женщины из различной социальной среды. Они показали, как под влиянием тех больших и сложных вопросов, которые ставила жизнь, совершался духовный рост этих героинь, усложнялась работа их мысли и нравственного чувства. Если русский роман первой половины XIX века рисовал преимущественно условия формирования и нравственный образ русской девушки из дворянской среды, то уже в 40—60-х годах XIX века романисты демократического направления в России все чаще обращались к судьбе женщины из различных слоев населения. Во второй половине XIX века перед русским романом постепенно во весь рост встают вопросы, связанные с пробуждением и жизненными исканиями простой русской женщины из народной среды. В начале XX века в лице Горького русский роман поднимает образ женщины из среды рабочего класса на такую историческую высоту, на какую этот образ еще не был поднят никем из представителей мировой литературы.

При всем огромном художественном обаянии и нравственной высоте образов центральных героев и героинь русского романа, в которых запечатлены исключительный размах, широта и глубина исканий, свойственных передовой русской дворянской и демократической интеллигенции XIX века, значение русского романа в истории мировой литературы, разумеется, нельзя объяснить силой и красотой одних лишь этих образов. Не меньшее значение, чем образы центральных героев и героинь русского романа, имел для мировой литературы и всей передовой человеческой культуры опыт русских романистов в изображении народа, их стремление художественно отобразить жизнь и психологию широких масс, правдиво обрисовать роль последних в исторической жизни.

Тема народа, как особая, глубокая и сложная по своему смыслу моральная и идейно-эстетическая проблема, по-разному преломляясь

в сознании различных романистов и отражаясь в литературе различными своими гранями, начинает выдвигаться на одно из центральных мест в западноевропейском романе с конца XVIII века. В «Страданиях юного Вертера» герой психологически и морально отделен от народа, но вместе с тем и соотнесен с ним, связан с простыми людьми, с крестьянами и ремесленниками, многочисленными нитями, что является одной из самых выдающихся черт созданного Гёте образа «молодого человека». В романах Вальтера Скотта широко освещено непосредственное участие народных масс в феодальных распрях, династической и религиозной борьбе в различные моменты исторической жизни Англии и Шотландии. Позднее плеяда великих западноевропейских реалистов осветила социальную дифференциацию народа и экономические условия жизни отдельных его слоев, обрисовала последствия колоссально усилившегося в XIX веке отделения города от деревни, проанализировала влияние промышленного переворота на положение и психологию народных масс, изобразила отупление крестьянства, задавленного капиталистическими хищниками и в то же время самого стихийно одолеваемого грубыми, собственническими стремлениями и инстинктами. В лице романистов, связанных с чартизмом и с позднейшим рабочим движением, западноевропейский роман отразил начинающееся пробуждение рабочего класса, создал первые образы представителей сознательного, борющегося за свое освобождение пролетариата.

В русский роман XIX века тема народа, во всю свою ширь поставленная перед литературой уже Радищевым и декабристами, неотъемлемо и органически вошла в творчестве Пушкина. В «Евгении Онегине», «Дубровском», «Капитанской дочке» главные герои не только окружены людьми из народа и постоянно ощущают свою жизненную связь с ними, но и, что особенно характерно, ищут или оказываются вынужденными искать поддержки у этих людей в наиболее трудные, решающие моменты своей личной и общей, исторической жизни. Стремясь решить основные вопросы своего личного существования, герои Пушкина вынуждены (добровольно или исторически неизбежно) внимательно взглянуть в жизнь и психологию народных масс, учесть их жизненный опыт, их представления о жизни и моральные идеалы. Под влиянием этого опыта пушкинские герои вносят более или менее глубокие коррективы в унаследованные ими дворянски-сословные представления, которые обычно оказываются гораздо более узкими, менее возвышенно поэтичными и гуманными, чем идеалы народных масс.

Выдвинутый Пушкиным особый идейно-эстетический подход к теме народа, особый угол зрения на народ и народную жизнь стал определяющим для творчества наиболее выдающихся позднейших русских романистов.

Русские романисты не ставили перед собой обычно задачи так широко показать социальную дифференциацию народных масс, исследовать влияние особых бытовых и трудовых условий существования различных слоев народа на их психологию и образ жизни, как это удавалось многим романистам Запада, творившим в условиях более развитого капиталистического общества. По сравнению с очерками писателей-народников, с романами Решетникова, Мамина-Сибиряка, с этнографическим романом конца XIX века, где широко показаны условия жизни и психология различных — с социальной, бытовой и профессиональной точек зрения — разрядов населения, подход к теме народа и изображению народной жизни в романах Тургенева, Толстого, Достоевского носит более *обобщенный* характер. Народ и народные типы в этих романах менее дифференцированы с социальной и профессиональной точек зрения, они изображены часто менее обстоятельно и менее индивидуализировано,

с меньшим количеством бытовых и психологических деталей, чем в других произведениях тех же писателей — в особенности в их произведениях, близких к очерковой форме, как «Записки охотника», «Утро помещика» и «Севастопольские рассказы», «Записки из Мертвого дома».

Но такой, менее детализированный, более обобщенный подход к изображению народа и народной жизни давал русским романистам — в жанре романа — и свое преимущество. Он позволял им выдвинуть на первый план в своих романах *общий* вопрос о взаимоотношениях народа и образованного меньшинства и о роли каждого из них в национальной жизни. Открытый Пушкиным принцип обрисовки главных героев (происходящих обычно в русском романе XIX века из дворянской или разночинной среды) в широком и постоянном взаимодействии с народом и его представителями, — взаимодействии, которое помогает романисту раскрыть сильные и слабые стороны как персонажей первого плана, так и самого народа в данную эпоху, явился необычайно плодотворным для русского романа XIX века.

На Западе социальные романисты — Бальзак или позднее Золя — ставили своей задачей, так же как и русские романисты, отобразить в романах целостную картину жизни общества своего времени. Но эту задачу они стремились осуществить аналитическим путем, *разлагая общество на отдельные звенья, отводя изображению каждой части общественного организма особый, самостоятельный роман*. В соответствии с этим Бальзак отвел изображению французского крестьянства особый роман, входящий в состав «Человеческой комедии» («Крестьяне»). Следуя примеру Бальзака, Золя изобразил жизнь крестьян в «Земле», а жизнь пролетариата — в «Западне» и «Жерминале». Оставляя в стороне влияние на романы Золя его натуралистической теории, наложившей свою печать на его понимание народной жизни, следует подчеркнуть другое: самый принцип аналитического подхода к изображению народа, свойственный как Золя, так и Бальзаку, уже сам по себе имел наряду с сильными и свою слабую сторону. Этот принцип превращал тему народа для романиста в особую, частную тему, стоящую в одном ряду с другими, не позволял понять *универсальное, общее значение* народной темы для изображения любых сторон общественной жизни, для создания целостной картины всего общества.

В противоположность аналитическому принципу изображения общества в романах Бальзака и Золя осуществленная Пушкиным, не только как драматургом, но и как романистом, разработка принципа изображения «судьбы человеческой» и «судьбы народной» в их единстве и исторической взаимосвязанности явилась предпосылкой дальнейших открытий русских романистов, сделанных в работе над народной темой. Этот принцип стал основным формообразующим принципом русского классического романа, своеобразным ядром характерной для него синтетической формы изображения общества.⁹

Рисуя жизнь главных героев на фоне народной жизни, постоянно по-разному соотнося их судьбы и психологию с судьбой и психологией народных масс, рассказывая о том, как в решающие моменты своей личной жизни Татьяна ищет поддержки у няни, о том, как Андрей Болконский перед Бородином задумывается над психологией русского солдата или как позднее Пьер ищет решения мучающих его нравственных

⁹ Ряд глубоких и интересных соображений о своеобразии жанровой природы и структуры русского романа содержится в статьях: Б. И. Бурсов. О национальном своеобразии и мировом значении русской литературы. «Русская литература», 1958, № 2, стр. 22—32; Г. Д. Гачев. Развитие образного сознания в литературе. В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 259—279.

вопросов и сомнений, приглядываясь к Каратаеву, о том, как у Дмитрия Карамазова нравственный перелом вызывает сон, героем которого является плачущее крестьянское «дитё», русские романисты нашли такой принцип построения своих романов, который позволял им рисовать национальную жизнь в ее единстве. И вместе с тем этот принцип позволял самое единство ее изображать как взаимодействие господствующих классов и народа, как единство, подразумевающее наличие в народе двух сил, исторически связанных друг с другом и в то же время различных по своей психологии, образу жизни и интересам.

Изображая психологию своих главных персонажей в ее противоречивом и сложном единстве с народной жизнью, показывая, как жизнь стихийно и неизбежно приводит героев в решающие минуты личного бытия к мысли о народе, русские романисты XIX века в силу своего различного классового происхождения и жизненного опыта исходили из весьма несхожих друг с другом общественных идеалов; поэтому они могли по-разному смотреть на народ и народную жизнь, по-разному оценивать их исторические потенциалы и возможности. Но при всем многообразии конкретных социально-политических тенденций и направлений, свойственных русскому классическому роману, при всем различии взглядов и острой борьбе между писателями либерально-дворянского и демократического направлений, именно демократическая по своей природе мысль о зависимости уровня развития «верхов» от развития «низов», о решающей роли народа в жизни страны была определяющей для творчества великих русских писателей-романистов, сыграла решающую роль в их работе над реалистическим изображением прошлой и современной им исторической жизни. Широкое художественное претворение мысли о неразрывной связи между любой из сторон национальной жизни и жизнью народа, мысли об исторической неотделимости психологии и судьбы каждой отдельной человеческой личности от психологии и судьбы широких народных масс составляет одно из великих исторических достижений классического русского романа XIX и начала XX века, в эпоху от Пушкина до Горького.

Одним из вопросов, который с конца XVIII века выдвинулся на центральное место в европейском романе, явился вопрос о возможных путях развития человеческой индивидуальности в новых условиях, сложившихся после первой французской революции. Романисты-просветители, еще не видевшие противоречий того строя жизни, который вырастал из крепостного, верили, что после уничтожения абсолютизма и сословности станет возможным свободное и всестороннее развитие человеческой личности. Но после победы буржуазии стало очевидно, что вера в свободное, гармоническое развитие личности в условиях общества, основанного на эгоистической «войне всех против всех», была иллюзией просветителей. В лице Бальзака, Стендаля, Диккенса, Теккерея, Флобера и других крупнейших романистов XIX века западноевропейская литература показала, что буржуазное общество, хотя оно и способствует пробуждению личности, вместе с тем является величайшим препятствием для ее свободного развития, ведет ее неизбежно к духовной и физической гибели.

Широко разработанная крупнейшими романистами Запада тема трагического несоответствия между потребностями свободного развития личности и жизненными условиями буржуазного мира получила в русском романе новое, обогащенное решение. Великие русские романисты XIX века, начиная с Пушкина, так же как и передовые умы Запада, высоко подняли знамя борьбы за свободное развитие личности. Но уже Пушкин в «Евгении Онегине» отчетливо показал, что индивидуалистическая жизненная философия и мораль эгоистической личности, «глядящей в Наполеоны», враждебна полноценному развитию человеческой

индивидуальности. Со времен Пушкина в русском романе объединились две, на первый взгляд резко противоположные между собой, а в действительности взаимно связанные, дополняющие друг друга темы — тема защиты прав личности и тема критического анализа и развенчания принципов буржуазно-индивидуалистической философии и морали — морали человека, который «для себя лишь» хочет воли.

В условиях пореформенной эпохи русская литература вообще, и в частности русский роман, с особой силой и энергией развернули горячую борьбу «против бессмысленных средневековых стеснений личности».¹⁰ И вместе с тем отразившиеся в литературе подъем «чувства личности», подъем «чувства собственного достоинства» широких слоев населения с особой остротой поставили перед великими русскими романистами вопрос о необходимости отыскать такие формы и пути развития личности, которые не вели бы в тупик мещанского индивидуализма и анархизма, а открывали перед освобожденной от средневековых стеснений личностью широкую перспективу общественной деятельности, облегчали для нее сближение с народом или непосредственно выводили на открытую, прямую дорогу революционной борьбы. Благодаря широкому, всестороннему исследованию путей, которые в тогдашних условиях могли способствовать движению личности в каждом из этих направлений, русский классический роман сохраняет непреходящую ценность для воспитания личности также и в условиях нового, социалистического общества, в котором процесс формирования и развития индивидуальности нового человека — строителя коммунизма приобретает невиданный прежде массовый характер.

6

Подобно новелле, роман нового времени возник в XVI—XVII веках как повествование о *необычных* людях и событиях, нередко стоящих на грани между действительностью и фантастикой. Герои «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле — великаны, а сюжет каждой из книг этого произведения складывается из множества причудливых анекдотов и полуфантастических «авантюр». Необычными были и образ Дон-Кихота в романе Сервантеса — образ полубезумного-полумудреца, и весь калейдоскоп его фантастических приключений.

В XVII—XVIII веках в развитии романа происходит перелом. В Испании в эпоху расцвета плутовского романа, во Франции — в творчестве мадам де Лафайет и первых романистов-просветителей (Прево, Лесажа) роман покидает фантастическую почву. Его героями становятся теперь обычные, нередко заурядные люди. Однако поэтика романа по-прежнему продолжает строиться на необычном и исключительном. Судьбы и похождения героев потому и привлекают к себе внимание романиста XVII—XVIII веков, что судьбы эти несут необычный, авантурный или «романический» характер. Лишь постольку, поскольку в судьбе героя Дефо, Свифта или Лесажа присутствует подобный авантурный или «романический» элемент, герой заслуживает, с точки зрения автора, внимания писателя и читающей публики.

Последующая эволюция романа на Западе в XVIII и XIX веках совершалась в направлении все большего и большего освобождения его от традиционной примеси условного, «романического» элемента. Вместе с изменением самой жизни роман утрачивал постепенно характер повествования с необычных жизненных судьбах, о жутких или занимательных приключениях. Он становился правдивым изображением социально-психологических типов и отношений, — отношений, которые складывались в обществе независимо от воли и сознания романиста.

¹⁰ В. И. Ленин, Сочинения, т. 1, стр. 394.

Если романист XVII—XVIII веков обычно смотрел на отдельного человека, взятого изолированно от существующей в обществе системы отношений (и подвластного лишь одной случайности), как на свободного творца своей собственной судьбы и судеб других, окружающих людей, то романист XIX века уже не мог питать подобной иллюзии. Великая французская революция и в особенности последующая, послереволюционная эпоха способствовали более глубокому пониманию романистом зависимости отдельной личности от общества. В связи с этим изменились образ традиционного «романического» героя, характер «романической» фабулы. Вместо рассказа о находчивом, ловком и предприимчивом герое-одиночке, овеянном авантурным духом своей эпохи, роман превратился в повествование об исканиях мыслящей и страдающей личности или о судьбе незаметного, простого человека, жизнь которых управляется сложными, не зависимиыми от них, но при этом чаще всего складывающимися для них трагически, общественными силами и обстоятельствами.

И все же вплоть до середины XIX века авантурная фабула и условный, «романический» элемент еще продолжали играть значительную роль в произведениях даже крупнейших западноевропейских романистов. Не случайно Бальзак считал обязательной принадлежностью романа «искусный сюжет и запутанную интригу».¹¹ Семейные тайны, подложные завещания, лица, находящиеся за сценой, к которым стягиваются незримые нити, управляющие действием, покинутые и вновь найденные дети — все эти устойчивые сюжетные мотивы, заимствованные из репертуара «готического» романа и романтической мелодрамы, занимали немалое место не только в социально-авантурном романе Сю, но даже у Бальзака или Диккенса.

Во второй половине XIX века Флобер, а вслед за ним романисты-натуралисты во Франции ставят одной из своих задач до конца освободить роман от тех «романических», условных приемов сюжетосложения, в неумении полностью освободиться от которых Золя настойчиво упрекал Бальзака и других романистов первой половины XIX века. Несколько позднее, отчасти под влиянием Золя, а отчасти и независимо от него, аналогичную задачу выдвигают английские и американские романисты. Однако отказ от «романических» фабульных аксессуаров, стремление предельно упростить фабулу романа и приблизить ее к повседневному течению жизни среднего человека «толпы» в творчестве западноевропейских реалистов второй половины XIX века сочетались обычно — и в этом заключалась, как указал Энгельс, историческая беда этих писателей — с отказом от изображения тех сил и тенденций современной им исторической жизни, которые несли в себе прогрессивное зерно развития от настоящего к будущему. Наряду с традиционными, «романическими» и авантурными фабульными мотивами писатели-натуралисты отказались и от поэтической основы этих мотивов — от ощущения внутренне катастрофического, «ненормального», преходящего характера буржуазной общественной жизни, от свойственных обычно романистам первой половины XIX века демократических или социально-утопических идеалов и чаяний. Несмотря на устоьство натуралистической теории романа, сам Золя, следуя примеру Бальзака, стремился в своих романах воссоздать широкую картину социальной жизни. Но у его последователей роман все в большей степени терял прежний, энциклопедический характер, превращаясь в изображение изолированного «куска жизни», в бесцветное повествование о «любвонной связи первого встречного винооторговца с первой встречной мелочной лавочницей».¹²

¹¹ О. Б а л ь з а к, Собрание сочинений, т. 15, 1955, стр. 504.

¹² Г. В. П л е х а н о в. Литература и эстетика, т. 1. Гослитиздат, М., 1958, стр. 159.

Одна из важнейших особенностей развития русского романа XIX века по сравнению с современным ему западным реалистическим романом состоит в раннем освобождении его от груза традиционных «романических» сюжетных условностей, которые играли еще столь заметную роль в западноевропейской романистике первой половины XIX века, включая романы Вальтера Скотта и Купера, Жорж Санд и Гюго, Бальзака и Диккенса. Борьба за максимальную простоту фабулы, против традиционной интриги, связанных с нею «романических» условностей и мелодраматических шаблонов проходит в различных формах через всю историю русского романа. Вместе с тем важно подчеркнуть и другое. Отвергая «романические» условности, традиционные любовно-авантурные сюжетные схемы, стремясь приблизить сюжетное построение своих произведений к формам самой жизни и ее повседневному течению, великие русские романисты, в отличие от западноевропейских романистов второй половины XIX века, не ограничивали задачи романа изображением узкого, изолированного «куска жизни». Напротив, они стремились сломать старые шаблоны, для того чтобы наиболее широко и полно выразить во взаимоотношениях, судьбах, идейных столкновениях своих героев весь сокровенный смысл русской исторической жизни своей эпохи.

В первом томе настоящего труда, в главе «Белинский и проблемы романа» освещена та борьба, которую Белинский вел против превращения романа в «роман-сказку», в «Шехерезаду» XIX столетия. На примере романов А. Дюма, Э. Сю, П. Феваля и других современных ему второстепенных представителей западноевропейской буржуазной романистики 40-х годов Белинский в последние годы жизни с особой остротой поставил вопрос о принципиальном различии между романистами-«сказочниками», ставящими своей целью развлечение или заполнение праздного досуга, и подлинно передовой идейной романистикой своей эпохи. Если в предшествующие времена роман, по мнению Белинского, еще мог соединять в себе «сказочный» интерес с глубоким и серьезным общественным содержанием, то к середине XIX века пути того вида романа, который Белинский определил как «эпопею нашего времени», и пути «романа-сказки» разошлись.¹³

После смерти Белинского обоснованная великим критиком теория идейного социально-психологического романа подверглась нападкам со стороны А. В. Дружинина и других деятелей либерально-дворянской «эстетической» критики 50-х годов. В своих «Письмах иногороднего подписчика» Дружинин, протестуя против мнимой однозорности взглядов на задачи романа, распространенных среди русских романистов, защищал «внешнюю занимательность», «замысловатость замысла», «таинственность и эффекты» как необходимые условия успеха романистов у русской публики.¹⁴ Однако эти идеи Дружинина, которые он стремился подкрепить анализом английской романистики 40—50-х годов, не встретили сочувствия у современных ему и последующих великих русских романистов.

Ф. М. Достоевский писал в рецензии на «Соборян» Лескова: «Замечательно, что из всех европейских поэтов никто в такой степени не пренебрегает, как именно русские, всем тем, что в композиции, в сочинении можно назвать в одном слове *интригой*, т. е. преимущественно взаимодействием, комбинацией сил и личностей. Глубоко знаменательный, характерный факт! Как в самом деле проста постройка нашей трагедии, романа и даже лирики. Как проста наша трагедия в бессмертных созданиях Пушкина. Как всегда проста постройка романа у Тургенева, до того

¹³ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 109—117.

¹⁴ А. В. Дружинин, Собрание сочинений, т. VI, СПб., 1865, стр. 415—416.

проста, что Запад назвал его „мастером новеллы“ (а не романа). А простота в создании гр. Л. Толстого „Война и мир“! Да всего не перечтешь!».¹⁵

Тяготение к предельной простоте сюжетного развития, отказ от традиционных авантурных и «романических» условностей и от готовых шаблонов были характерными чертами уже пушкинской прозы и пушкинского «романа в стихах». В последующий период эти тенденции пушкинского творчества получили новое теоретическое обоснование в эстетике Н. В. Гоголя, В. Г. Белинского, Н. А. Добролюбова, Н. Г. Чернышевского. В 1863 году, подводя итоги первым десятилетиям развития русского романа, М. Е. Салтыков-Щедрин с гордостью писал: «Беллетристика наша не может похвалиться капитальными произведениями, но, конечно, никто не упрекнет ее в невоздержности, в фантазерстве и в бесцеремонном служении тому, что по-французски зовут словом *blague*, а по-русски просто-напросто хлестаковщиной. Внешним, чисто сказочным интересом она даже вовсе пренебрегает и, по нашему мнению, поступает в этом случае вполне разумно, потому что жизнь и сама по себе есть сказка весьма простая и мало запутанная... Ибо действительная, настоящая драма хотя и выражается в форме известного события, но это последнее служит для нее только поводом, дающим ей возможность разом покончить с теми противоречиями, которые питали ее задолго до события и которые таятся в самой жизни, издалека и исподволь подготовившей самое событие. Рассматриваемая с точки зрения события драма есть последнее слово или, по малой мере, решительная поворотная точка всякого человеческого существования, и всякое человеческое существование, если оно не совсем уж пустое, непременно имеет свою драму, развязка которой для иных отзвучит совершенной гибелью, для других равнодушием и апатией, для третьих, наконец, принижением и покорностью. Дело, стало быть, вовсе не в том, чтобы изобразить событие более или менее кровавое, а в том, чтобы уяснить читателю смысл этого события и раскрыть внутреннюю его историю».¹⁶

Отказ великих русских романистов XIX века от традиционных шаблонных приемов сюжетосложения побуждал их настойчиво противопоставлять разрабатывавшуюся ими более свободную форму повествования сложившейся на Западе романической традиции. При этом Л. Н. Толстой, Н. С. Лесков и некоторые другие русские романисты, рассматривая сложившуюся на Западе к середине XIX века форму романа как его *каноническую* форму, нередко утверждали, что возникшая в России иная, более свободная форма повествования лежит за пределами жанра романа в собственном смысле слова.¹⁷ В действительности же, как показала последующая история романа, именно разработанная русскими писателями вслед за Пушкиным форма «свободного» романа в наибольшей степени отвечала природе новейшего романа, внутренним потребностям его развития в XIX и XX веках.

Реалистическое искусство по самому своему существу принципиально чуждо всему неподвижному и догматическому, так как его задачей является изображение жизни в ее изменении и развитии. Это относится, как отчетливо понял еще Гоголь, не только к содержанию реалистического искусства, но и к его формам, и прежде всего к тем способам сю-

¹⁵ «Гражданин», 1873, № 4, стр. 125. О принадлежности рецензии Ф. М. Достоевскому см.: В. В. Виноградов. Проблема авторства и теория стилей. Гослитиздат, М., 1961, стр. 506—517.

¹⁶ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. V, Гослитиздат, М., 1937, стр. 354—355.

¹⁷ См. об этом в кн.: В. В. Виноградов. Проблема авторства и теория стилей, стр. 517—524.

жетосложения, которыми пользуется художник-реалист. Если романист XVII и XVIII веков охотно пользовался старыми, традиционными любовно-авантюжными схемами, расписывая эту устойчивую сюжетную основу по своей прихоти новым узором, то в XIX веке перед романистами встала задача разработки такой формы романа, в которой все сюжетные элементы рождались бы каждый раз заново из самой жизни, являлись отражением содержания и форм реального, изменяющегося и развивающегося общественно-исторического процесса. Вот почему пушкинская характеристика «Онегина» как «свободного романа», размышления Толстого о своеобразии путей развития большой повествовательной формы в русской литературе и те трудности, с которыми он сталкивался, пытаясь определить жанр «Войны и мира», критические замечания Лескова об «искусственной и неестественной форме романа»¹⁸ и поиски им иной, менее «закругленной» фабулы не были чем-то случайным. Эти свидетельства явились отражением упорных поисков всей русской литературой XIX века такой формы романа, которая в наибольшей степени отвечала бы формам и содержанию действительной жизни, — поисков, проходивших через всю историю русской литературы этого периода, получивших своеобразное преломление в творчестве каждого из великих русских романистов.

Показательно то, что, когда творчество великих русских романистов во второй половине XIX и в начале XX века стало предметом пристального внимания и изучения за рубежом, наряду с гуманистическим пафосом, глубоким социальным и морально-этическим содержанием русского романа восхищение зарубежных читателей вызвала созданная русскими писателями новаторская форма романа, свободная от привычных шаблонов и «романических» аксессуаров. Отрицательное отношение классиков русского романа к сложившимся литературным шаблонам, их стремление передать самое дыхание «живой жизни», подчинить все композиционные элементы романа наиболее полному ее выявлению, отказ от наперед заданных догматических, отвлеченных моралистических критериев в оценке героев захватывали в романах Тургенева, Толстого и Достоевского передовых литераторов и читателей Западной Европы и США, представлялись им подлинной революцией в истории жанра романа.

Свойственное Толстому и другим великим русским романистам пренебрежение внешней эффектностью сюжетного развития, хитроумной и заманчивой, искусно построенной и сознательно усложненной фабулой, стремление их строить свои романы так, чтобы их внешне «неправильная» и безыскусственная форма отвечала «неправильности» и безыскусственности самой изображаемой жизни в ее реальном, повседневном течении, с характерным для нее сложным переплетением индивидуальных и общественных судеб, вначале нередко ставили западноевропейских читателей и критику в тупик. Многие ранние отзывы зарубежных писателей конца XIX—начала XX века о русских романистах, и в особенности о Толстом, напоминают отзывы просветителей XVIII века о Шекспире: подобно Вольтеру, восхищавшемуся мощью и естественностью шекспировского гения и в то же время считавшего его драмы лишенными «истинной» гармонии и вкуса, западноевропейские писатели и критики, знакомясь с творчеством Толстого, нередко были готовы одновременно и восхищаться «стихийной» мощью русского романиста, и порицать его романы за нарушение в них привычных литературных канонов, за их кажущуюся «бесформенность» и неэффектность. Так, известный английский критик М. Арнольд, характеризуя «Анну Каренину» не как «роман» в традиционном смысле слова, а как «кусочек жизни», именно в этом предельном сти-

¹⁸ Н. С. Лесков, *Собрание сочинений*, т. 5, Гослитиздат, М., 1957, стр. 279.

рани привычных граней между литературой и жизнью видел и главный недостаток творческой манеры Толстого. Подобные же упреки — в пренебрежении законами литературной архитектоники, в «недостатке архитектуры» — не раз раздавались на Западе не только по адресу романов Толстого и Достоевского, но даже по адресу романов Тургенева, хотя в общем романы последнего быстрее и легче вошли в литературный обиход Запада, чем романы Толстого и Достоевского.¹⁹ Однако, если в первые годы знакомства зарубежных писателей и критики с творчеством русских романистов романы Толстого и Достоевского вызывали у них частые упреки в «бесформенности», хаотичности, отсутствии четкой композиции и т. д., то впоследствии за этой лишь кажущейся «бесформенностью» западноевропейская критика постигает (так же, как в свое время романтики в драмах Шекспира) присутствие неизвестной ей прежде, но от этого не менее реальной и ощутимой, архитектурической целесообразности. Созданная Толстым и Достоевским новая форма романа, при которой романист стремится как бы охватить и воспроизвести в романе целиком движущийся широкий поток жизни человека и общества со всеми свойственными ему «неправильностями», внезапными перебоями, замедлениями и ускорениями темпа, вызывает теперь горячее восхищение наиболее чутких и передовых представителей мирового искусства, становится для них исходным пунктом в их исканиях, в их работе над художественным воплощением жизненных конфликтов и характеров современности.

7

В своих статьях о Пушкине В. Г. Белинский высказал замечательную мысль о том, что значение великих явлений литературы и искусства не представляет собой некоей раз навсегда данной, постоянной величины, так как оно растет и развивается вместе с развитием и изменением самой жизни. История распространения и влияния русского классического романа за рубежом подтверждает эту мысль Белинского.

Историю восприятия русского романа зарубежным читателем нельзя рассматривать только с узкой, историко-литературной точки зрения — как изолированный и замкнутый процесс. Усвоение на Западе русского романа, ставшего явлением общемировой культуры, было тесно связано в XIX веке с общим усилением влияния передовой русской культуры на передовую культуру других народов, с развитием русского освободительного движения, превратившегося в передовой отряд международного революционного движения. Вместе со сменой исторической обстановки в самой России, вместе с созреванием в ней могучих революционных сил и перемещением центра мирового революционного движения в Россию росли и постоянно увеличивались во второй половине XIX и в начале XX века интерес к русской литературе и к русскому роману в Западной Европе и во всем мире.

Уже в 40-е и 50-е годы XIX века на ряд западноевропейских и славянских языков переводятся прозаические произведения Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Герцена. Не только среди многочисленных культурных деятелей в славянских странах, но и среди выдающихся умов других стран Запада русские роман и повесть находят себе в это время отдельных толков и проникательных ценителей, какими были, например, К. Фарнгаген фон Энзе в Германии или П. Мериме во Франции.

«Если теперь вообще время читать романы, — писал в 1851 году в рецензии на первый роман А. И. Герцена «Кто виноват?» один из немецких

¹⁹ См.: D. Brewster. East-West Passage. A study in literary relationships. London, 1954, pp. 219—229.

журналов, — то стоит читать одни русские... Этот народ открывает перед человеком новый мир. Русским романам присущи не меньший дар наблюдательности и практическая твердость, чем английским; но по сравнению с последними они обладают тем огромным преимуществом, что не отдают себя на служение тривиальным традициям давно уже пережившего себя мировоззрения, но с полнейшей интеллектуальной свободой раскрывают в своих художественных образах все вопросы, волнующие человечество».²⁰

В 50—60-е годы революционная деятельность Герцена, возраставшие и крепнувшие связи между деятелями русского и славянского освободительного движения, пропаганда русской литературы за рубежом, осуществлявшаяся Тургеневым, его близкое общение с французскими и немецкими литераторами способствуют более широкому, объективному и всестороннему ознакомлению западноевропейского читателя с русской культурой и литературой.²¹ Возросший в годы Крымской войны и в особенности в период крестьянской реформы интерес широких слоев населения западноевропейских стран к России и к русской культуре явился предпосылкой для оживления в 60-е годы изучения русского языка и переводческой деятельности с русского на западноевропейские языки.

В 1868 году Мериме, публикуя свои статьи о Пушкине и Тургеневе, отмечал популярность Тургенева во Франции и называл его одним из вождей реалистической школы в мировой литературе. В 60-е и 70-е годы романы Тургенева завоевывают широкое признание на Западе и в США, вызывая горячее восхищение таких популярных в эти годы немецких критиков, как Ю. Шмидт, таких англо-американских писателей, как Г. Джемс, Т. Перри и Д. Хоуэллс, которые кладут принципы Тургенева-романиста в основу своей литературно-эстетической программы.

«Чем более я изучаю вас, тем более глубоко изумляет меня ваш талант. Я восхищаюсь этой сдержанной страстностью, этим сочувствием к самым маленьким людям, одухотворенностью картин природы... Какое сочетание нежности и иронии, наблюдательности и красочности! И как все это согласованно!.. Какая уверенная рука!.. Но более всего заслуживает похвал ваше сердце, то есть постоянная взволнованность, какая-то особенная восприимчивость, глубокое и потаенное чувство», — писал Г. Флобер Тургеневу после знакомства с «Рудиным» и «Записками охотника».²² Позднее чтение романа «Новь» вызывает у Флобера новый прилив восхищения, побуждая его воскликнуть: «Как он оригинален, как хорошо построен!.. ни одного лишнего слова! Какая неистовая, потаенная сила!».²³

По совету Тургенева Флобер, Г. Мопассан, А. Доде, Э. Гонкур, Э. Золя в 1877—1879 годах знакомятся с «Войной и миром», — романом, вызвавшим у Флобера «возгласы восхищения».²⁴ В этот же период западноевропейская революционная молодежь, деятели славянского национально-освободительного движения получают доступ к «Что делать?» Чернышевского. В 80-е и 90-е годы переводы романов Толстого и Достоевского, а также других русских романистов — вплоть до многочисленных переводов произведений романистов второго и третьего плана — довершают знакомство передового западноевропейского и вообще зарубежного чита-

²⁰ «Deutsche Monatsschrift», 1851, Bd. II, № 6 (1), S. 366—375.

²¹ Роль Тургенева как популяризатора творчества русских романистов на Западе освещена в статье: М. П. Алексеев. Тургенев — пропагандист русской литературы на Западе. «Труды Отдела новой русской литературы», т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1948.

²² «Новый мир», 1955, № 6, стр. 305.

²³ Там же.

²⁴ Г. Флобер, Собрание сочинений, т. VIII, Гослитиздат, М., 1938, стр. 506.

теля с творчеством русских романистов. Прочное вхождение русского романа с 70—80-х годов в круг мировой классической литературы порождает постоянно растущую с этого времени критическую литературу о русском романе на западноевропейских языках, весьма разнообразную и пеструю по своей идеологической окраске, а также способствует формированию за рубежом специальных квалифицированных кадров переводчиков русской классической литературы (К. Гарнетт в Англии, И. Хэнгуд в США и др.). Вслед за многочисленными рецензиями на русские романы, критическими статьями о Гоголе, Тургеневе, Толстом, появившимися на различных языках в период с 50-х по 80-е годы, в 80-е годы выходят зарубежные книги о русских писателях-романистах — монографии Э. Дюпюи (1885), М. Вогюэ (отдельное издание — 1886) и т. д.

Особенно большую известность на Западе приобрела в 80—90-е годы книга французского критика Мельхиора де Вогюэ «Русский роман», переведенная на многие западноевропейские языки. Заслуга Вогюэ состоит в том, что он в середине 80-х годов прошлого столетия с большой силой поставил вопрос о реализме русского романа, указав на его связь с гуманизмом русской литературы, с ее этическим пафосом, отзывчивостью к человеческим страданиям, вниманием к внутреннему миру человека. Но, выступив в качестве горячего пропагандиста русского романа на Западе, Вогюэ был в то же время родоначальником многих ложных, путаных представлений о нем, получивших в последующие десятилетия широкое хождение в буржуазной критике. Консерватор и идеалист, Вогюэ рассматривал русский роман в отрыве от общественной жизни России и освободительной борьбы, стремился тенденциозно представить его в качестве выражения непознаваемых, вечных и неизменных свойств русского национального характера. Тем не менее книга Вогюэ сыграла значительную роль, как источник информации о творчестве русских романистов, в особенности Толстого и Достоевского.

В 1886 году А. Н. Пыпин, в связи с выходом книги Вогюэ, отмечал «настоящее торжество» русской литературы на Западе, выразившееся в «целом дожде переводов» и в многочисленных отзывах зарубежных писателей и критики, единодушно писавших о новизне и оригинальности русского реализма.²⁵ «Знаменитые английские романисты умерли, не оставив преемников. Господствующее положение, которое утратил французский роман, наследует не английский, а... русский роман, — писал влиятельнейший английский критик М. Арнольд. — Последний приобрел сейчас величайшую славу, которую он заслуживает. Если новые литературные произведения поддержат и укрепят ее, то всем нам придется заняться изучением русского языка».²⁶

Горячий энтузиазм, который вызвали у западноевропейских читателей и критики в 70—90-е годы романы Тургенева, Толстого, Достоевского, способствовал повсеместному росту в этот период интереса также к другим эпохам и к остальным жанрам русской литературы — к рассказу, повести и драматургии. По справедливому замечанию одного из исследователей развития европейского романа в конце XIX века, русский роман, значение которого как «наиболее выдающейся основы всего реалистического повествовательного искусства», «вершины человеческого творчества» в этом жанре, было осознано в 80—90-е годы, сыграл для Западной Европы решающую роль в деле «открытия» мирового значения русской литературы в целом.²⁷

²⁵ Вестник Европы, 1886, № 9, стр. 301.

²⁶ Matthew Arnold. Essays in Criticism. Second series. London, 1888, p. 254.

²⁷ Н. Gerschmann. Studien über den modernen Roman. Königsberg, 1894. S. 40, 117.

По выражению английского критика Г. Фелпса, русский роман стал с конца XIX века неотъемлемой частью «европейской классики». ²⁸ Его возрастающее влияние явилось, по свидетельству английского писателя Д. Голсуорси, «великим живительным течением в море современной литературы». ²⁹ Высокая идейность русского романа, его гуманизм, свойственный ему энциклопедический охват общественной жизни, его публицистичность и политическая страстность — все эти черты производили огромное впечатление на передовых писателей и читательскую аудиторию Западной Европы. «Та страстная горячность, с которой русские писатели в своих романах стремятся решать проблемы, которые в Западной Европе обычно были достоянием ученого, политика или публициста, оказала живительное и освежающее действие на все литературы Запада», — писал в 1920-е годы, выражая общую оценку значения русского романа для мировой литературы, сложившуюся к этому времени за рубежом, один из многочисленных авторов статей о русской литературе. ³⁰

Выше уже отмечалось, что одной из особенностей русского романа, рано осознанной и передовой литературой и литературной критикой Запада, была свобода от привычных на Западе сюжетных шаблонов и условностей. Русский роман в 70—80-е годы стал для крупнейших писателей Запада и США классическим образцом отрицания мертвой дидактики, книжных шаблонов и литературных схем во имя свободного, широкого и всестороннего изображения правды жизни, — изображения, проникнутого высоким гуманизмом, верой в достоинство и ценность человеческой личности. ³¹ Вместе с тем уже в эти годы наиболее передовые и проникательные умы Запада подошли к пониманию того, что эстетические открытия великих русских романистов, характер их реализма были нераздельно связаны с общественным, гражданским пафосом русской литературы, с характером ее патриотизма, который сделал русскую литературу литературой «борьбы». ³² Если Э. Золя видел в Толстом прежде всего «мощного аналитика» и «глубокого психолога», ³³ то те зарубежные писатели и критики, которых не удовлетворял реализм Золя и его школы, указывали, что источником превосходства русского реализма над французским являются гуманизм русских романистов и их вера в творческую активность человека. Сопоставляя произведения романистов русской реалистической школы с произведениями французских натуралистов, многие писатели Запада считали решающим различием между теми и другими то, что в отличие от французских натуралистов, видевших свою задачу по преимуществу в изображении физической и духовной нищеты и приниженности, русские романисты, напротив, стремились показать активность своих героев, их стремление к борьбе, умели вызывать в читателе (даже тогда, когда их герои не могут победить силы враждебных обстоятельств и вынуждены им уступать) гордость за людей, которые способны переносить свои страдания с такой нравственной высотой, стойкостью и отзывчивостью к окружающим. ³⁴ «Он писал романы и драмы, — заметил в 1884 году о Тургеневе один из его первых американских почитателей Генри Джемс, — но

²⁸ G. Phelps. The Russian novel in English fiction. London, 1956, p. 11.

²⁹ Там же. Ср.: М. И. Воропанова. Д. Голсуорси о русской литературе. «Ученые записки Московского гос. педагогического института им. В. И. Ленина», т. СXXX, вып. 3, М., 1958.

³⁰ Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. III. Herausg. von P. Merker u. W. Stammer, Berlin, 1928—1929, S. 133.

³¹ См.: R. A. G e t t m a n. Turgenev in England and America. The University of Illinois press, Urbana, 1941, pp. 28—82.

³² См. об этом: Ф. Я. П р и й м а. Начало мировой славы Л. Толстого. «Русская литература», 1960, № 4, стр. 48.

³³ E. Z o l á. Mélanges, préfaces et discours. Paris, 1929, p. 255.

³⁴ См.: D. B r e w s t e r. East-West Passage, pp. 150—155.

настоящей, великой драмой его жизни была борьба за лучшее положение вещей в России». ³⁵

Связь русского романа с русским освободительным движением получила отражение в многочисленных отзывах о русском романе зарубежных писателей и критиков конца XIX века, в том числе в книге испанской романистки Э. Пардо-Басан «Революция и роман в России» (1887). Отмечая значение литературы в России как передовой общественной силы, Э. Пардо-Басан писала о русском романе: «Русские предъявляют к роману гораздо большие требования, чем мы... Для нас роман — это средство убить время. Для русских это не так. Они требуют, чтобы романист был пророком нового будущего, вождем новых поколений, освободителем от крепостного рабства, борцом с тиранией». ³⁶

Русский роман XIX и XX веков явился одной из вершин реализма в мировой литературе. И вместе с тем этот роман в классических образах запечатлел для народов других стран, для современных и будущих поколений те особенности духовного склада русского народа и его лучших людей, которые в XIX веке способствовали превращению русского революционного движения в передовой отряд международной революции, а в XX веке поставили русский пролетариат и трудящиеся массы России во главе социалистического пролетариата и трудящихся всего мира. Именно эти особенности русского романа и сделали его в глазах передовых умов Запада и Востока, в глазах широких читательских масс всего мира не только одним из самых выдающихся, бессмертных явлений художественной культуры человечества, но и огромной, могучей по своему воздействию на умы жизненной силой.

«Слава русских романистов вытеснила славу английских благодаря их правдивости, — писал о русском романе один из исследователей новейшей английской литературы. — В отличие от англичан, русские романисты никогда не стремились быть только мастерами смеха и слез... В умах их зарождались философские системы, планы революционных преобразований. Антагонизм по отношению к современной цивилизации — таков основной тон их учений». ³⁷ С еще большей энергией и убежденностью ту же мысль выразил в годы второй мировой войны английский критик В. Притчет: «Большим преимуществом русских романистов было то, что они должны были содействовать решению русского вопроса, который стал вместе с тем всеобщим вопросом человечества — вопроса о значении и необходимости подъема народных масс»; «Если мы попытаемся определить то качество русского романа, которое способствовало его исключительному престижу, решающим для нас является слово „реализм“. У русских романистов за непосредственно изображаемыми ими образами всегда стоял иной мощный образ, который поднимал русский реализм на несколько дюймов над землей, — судьба России... А кто произносит слово „Россия“, тот говорит одновременно: „человечество“». ³⁸

В конце XIX и в начале XX века влияние русского романа стало одним из важнейших факторов, способствовавших в этот период формирование тех романистов Западной Европы и США, которые боролись с идейным и художественным измельчением современного им буржуазного романа.

«Русский роман преобразовал роман французский», — писал в 1893 году французский романист Э. Род. Гуманизм русского романа, понимание

³⁵ Там же, pp. 102—103.

³⁶ E. Pardo Bazan. La revolución y la novela en Rusia. Segunda edición, Madrid, 1887, p. 424.

³⁷ W. C. Frierson. The English Novel in Transition. 1885—1940. University of Oklahoma-Press, 1942, p. 135.

³⁸ New Statesman and Nation, 1942, 17 January; 25 April.

великими русскими писателями своего творчества как «акта человеколюбия» помогли писателям его поколения, по признанию Э. Рода, найти путь к освобождению от самодовлеющего эстетизма теории «искусства для искусства» и вместе с тем от бесстрастного объективизма натуралистов.³⁹

Огромное освободительное влияние русского романа переживают в этот период не только уже сложившиеся писатели старшего поколения, но и молодые Томас и Генрих Мани, Ромен Роллан, Джон Голсуорси, Теодор Драйзер и другие формировавшиеся в этот период многочисленные представители гуманистической литературы Запада и Востока.

В автобиографических записях и «Дневниках» Роллана, в его «Жизни Толстого» (1911), в книге Т. Манна «Гёте и Толстой» (1922) и в ряде позднейших высказываний его о творчестве русских писателей-романистов, в книгах и статьях о русских писателях А. Франса, С. Цвейга, Б. Шоу, Д. Голсуорси, Э. Гарнета, А. Беннета и многих других прогрессивных писателей Запада начала XX века отражена та огромная дань уважения и признательности, которую испытывали к ним их западно-европейские современники. «Как эпический писатель, Толстой — наш общий учитель, — писал от имени поколения западноевропейских писателей начала XX века А. Франс, — он учит нас наблюдать человека и во внешних проявлениях, выражающих его природу, и в скрытых движениях его души; он учит нас богатством и силой образов, одушевляющих его творчество; он учит нас безошибочному выбору положений, которые могут дать читателю ощущение жизни во всей ее бесконечной сложности... Толстой дает нам... пример непревзойденного интеллектуального благородства, мужества и великодушия. С героическим спокойствием, с суровой добротой он избличал преступления общества, все законы которого преследуют только одну цель — освящение его несправедливости, его произвола».⁴⁰ «Борцы и герои... мученики великой ответственности перед идеей человечества», по выражению Т. Манна,⁴¹ русские писатели-романисты в условиях того идеологического кризиса, который был вызван эпохой империализма, помогли укреплению линии новой демократической и гуманистической литературы на Западе и в США. Не случайно, отвечая в 1927 году на вопрос о двенадцати лучших романах мировой литературы, Д. Голсуорси назвал среди них два романа Л. Толстого и три Достоевского, а его современник А. Беннет отнес к числу лучших романов вообще только произведения русских романистов (Гоголя, Тургенева, Достоевского и Толстого). В то же время творчество русских романистов помогло писателям Китая, Индии и других стран Востока в поисках тех путей, которые вели в этих странах к созданию новой национальной литературы, — литературы, возникшей на основе ломки старых, средневековых литературных традиций, широкого приобщения писателя-романиста и повествователя к запросам современной социальной жизни своего народа и всего человечества.

«Русская литература, — писал китайский писатель Лу Синь, — раскрыла перед нами прекрасную душу угнетенного, его страдания, его борьбу; мы загорались надеждой, читая произведения сороковых годов. Мы горевали вместе с героями произведений шестидесятников».⁴² Из русского классического романа китайские писатели, по свидетельству Лу Синя, «поняли самое важное, что в мире существуют два класса — угнетатели и угнетенные».⁴³

³⁹ Э. Род. Русский роман и французская литература. «Русский вестник», 1893, № 8, стр. 210—212, 224—225.

⁴⁰ «Интернациональная литература», 1940, № 11—12, стр. 229.

⁴¹ «Современный Запад», 1923, № 3, стр. 241.

⁴² Лу Синь, Собрание сочинений, т. II, Гослитиздат, М., 1955, стр. 99.

⁴³ Там же.

В XX веке произведения русских прозаиков переводятся на все основные восточные языки, входят в широкий читательский обиход в Индии, Китае, Корее, Японии, в арабских странах и Латинской Америке. В переводах и популяризации русского классического романа активно участвуют крупнейшие писатели этих стран, в том числе Лу Сянь, Прем Чанд, Р. Тагор.⁴⁴

При огромном воздействии русского романа в конце XIX и в начале XX века на литературу всего мира неудивительно, что мимо творчества русских романистов не могли пройти нередко представители самых различных, иногда прямо противоположных литературных и общественно-политических направлений и группировок. Превращаясь в явление общеевропейской и мировой культуры, русский роман, как каждое крупное литературное явление, в специфических условиях каждой страны и эпохи воспринимался неодинаково; разные литературные школы и группировки осознали его смысл и значение по-разному, извлекали из него для себя далеко не однородные уроки, раскрывали в своих высказываниях о русском романе различные пласты его идейного и психологического содержания. Вокруг оценки творчества русских романистов на Западе и вообще за рубежом зачастую вспыхивала острая литературная полемика, напряженная идейная и эстетическая борьба, в которой сталкивалась между собой передовая и реакционная литературно-эстетическая мысль. На творчество русских романистов, на их художественные принципы стремились по-своему опереться не только представители передовой гуманистической и демократической литературы, но и писатели идейно сложные, противоречивые, а нередко и прямо реакционные. Отсюда большая сложность и многообразие проблем, связанных с изучением судеб русского романа за рубежом, необходимость конкретного и точного анализа идейного и политического содержания различных откликов на русский роман, его многообразного влияния на творчество зарубежных писателей-романистов.⁴⁵

Как ни было значительно в конце XIX и начале XX века влияние русского романа на творчество романистов других народов, значение русского романа для прогрессивной культуры человечества в этот период было бы неверно сводить *только* к его воздействию на развитие мировой романистики. Не менее велико было значение русского романа для революционного движения, его влияние на формирование умов передовой демократической и социалистической молодежи во всем мире. Эти стороны

⁴⁴ О воздействии русского классического романа на литературу Востока и Латинской Америки см. в следующих работах: И. Ю. Крачковский. Русско-арабские литературные связи. В кн.: И. Ю. Крачковский, Избранные сочинения, т. III, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 267—332; А. П. Баранников. Индийцы о русской литературе. В кн.: Советское востоковедение, т. VI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 7—23; Н. Т. Федоренко. Китайская литература. Гослитиздат, М., 1956, стр. 418—440; Б. Лисица. Русская классическая литература в Китае. «Русская литература», 1959, № 4, стр. 204—215; К. Осэ. Русская литература в Японии «Печать и революция», 1930, № 5—6, стр. 102—104; М.-А. Астуриас. Русская литература в странах Латинской Америки. «Культура и жизнь», 1958, № 3, стр. 46—49; Н. Н. Арденс. Народы Востока и русская литература. «Ученые записки Арзамасского гос. педагогического института», вып. 3, 1958, стр. 60—106.

⁴⁵ Различное с идеологической и эстетической точек зрения восприятие разными писателями и литературными группировками начала XX века творчества русских романистов, борьба передовой и реакционной литературно-эстетической мысли в связи с оценкой русского романа за рубежом освещены в ряде исследований советских ученых. См.: Т. Мотылева. 1) О мировом значении Л. Н. Толстого. Изд. «Советский писатель», М., 1957; 2) Достоевский и мировая литература. В кн.: Творчество Ф. М. Достоевского. Изд. АН СССР, М., 1959; Ф. Я. Прийма. Начало мировой славы Л. Толстого. «Русская литература», 1960, № 4; А. Л. Григорьев. Достоевский и зарубежная литература. «Ученые записки Ленинградского гос. педагогического института им. А. И. Герцена», т. 158, 1958.

идейного и эстетического содержания русского романа получили отражение в отзывах о нем крупнейших деятелей международного революционного движения.

Изучая экономическую и социально-политическую жизнь России второй половины XIX века, К. Маркс наряду с русской экономической литературой и публицистикой уделил пристальное внимание «Евгению Онегину» Пушкина, произведениям Гоголя и Тургенева, сатирическим циклам Щедрина. В 1885 году Ф. Энгельс в письме к М. Каутской отметил идейные и художественные достоинства «превосходных» романов русских писателей⁴⁶ — достоинства, ставшие особенно ощутимыми для зарубежного читателя в последней четверти XIX века, на фоне многочисленных симптомов реакционного перерождения и упадка буржуазной культуры в капиталистических странах Западной Европы. Высокую оценку русскому роману, как великому, подлинно классическому литературному явлению, в следующий период дали Ф. Меринг, Р. Люксембург, К. Цеткин, Г. В. Плеханов. Широкое и многостороннее освещение вопрос о мировом значении русской классической литературы в начале XX века получил в работах В. И. Ленина, в особенности в «Что делать?» и в гениальных ленинских статьях о Толстом.

Наряду с творчеством Гоголя, Тургенева, Толстого, Достоевского, Щедрина с конца XIX века усиливается влияние на мировую литературу «Было и дум» Герцена, «Что делать?» Чернышевского, «Записок революционера» П. А. Кропоткина, романов Степняка-Кравчинского и других художественных произведений русских писателей-демократов, в которых получили отражение идеалы русского революционного движения, образы его непосредственных героических участников. Особенно большое значение «Что делать?» Чернышевского, автобиографические произведения Герцена и Кропоткина, романы Степняка и других народнических революционеров имели на Западе для революционной молодежи, для тех писателей западных и южнославянских стран, стран Востока и США, которые в своем творчестве были непосредственно связаны с тогдашним революционным и социалистическим движением.

Исключительно велико было значение творчества русских романистов для развития культуры, литературы, освободительного движения народов СССР, для культуры славянских народов. Под идейным и эстетическим влиянием русского классического романа в XIX и начале XX века формировались украинская и белорусская проза, совершалось становление и развитие жанра романа в эстонской и латышской, грузинской и армянской литературах, в литературах Польши, Чехии, Болгарии. Г. Сенкевич, М. Конопницкая, Б. Прус, Э. Ожешко в Польше, А. Ирасек в Чехии, И. Вазов в Болгарии сумели во многих своих произведениях живо и творчески воспринять принципы русского реалистического романа и развить их в национальном духе. Созданный Тургеневым образ болгарского революционера-патриота Инсарова — борца за освобождение своей родины от турецкого ига — сыграл исключительную роль в истории умственного пробуждения нескольких поколений передовой болгарской (и вообще славянской) молодежи. Еще более глубокий след оставил, по свидетельству Г. Димитрова, в сознании деятелей последующего демократического и пролетарского движения славянских стран Запада образ героя «Что делать?» Чернышевского — Рахметова.

Подъем русского крестьянского и пролетарско-социалистического движения в начале XX века, революция 1905—1906 годов раскрыли для широкого международного читателя в русской классической литературе в целом и в русском романе в частности новые стороны. В эти годы во

⁴⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXVII, стр. 505.

всем мире усиливается интерес к творчеству основоположника социалистического реализма М. Горького, воспринятому в органической связи с развитием русской революции и подъемом освободительной борьбы русского рабочего класса. Одновременно возрастает интерес к предшественникам и современникам Горького — большим и малым, что находит свое отражение в новой волне переводов произведений русских романистов на иностранные языки, в посвященных им новых критических статьях и исследованиях. Восьмидесятилетний юбилей Льва Толстого (1908) и его смерть (1910), столетие со дня рождения Гоголя (1909) и другие памятные даты, связанные с творчеством выдающихся русских романистов, привлекают к себе в эти годы широкое внимание во всем мире. Горячее сочувствие передового читателя вызывает верность русского классического романа реалистическим традициям, гуманизму, передовым освободительным идеалам. Русский роман с его могучим реализмом, суровым и правдивым обличением социального зла, близостью к народу, устремленностью в будущее становится для лучших писателей Запада образцом подлинного высокого и вдохновенного искусства, гармонически сочетающего правду и красоту, суровое, неприкрашенное изображение жизни и возвышенный гуманистический пафос. Об этих чертах творчества русских романистов писал в 1909 году группа английских писателей (к которой принадлежали Г. Джемс, Д. Голсуорси, Э. и К. Гарнет и др.) в телеграмме по поводу столетнего юбилея со дня рождения Гоголя. «Более всего поражает нас в русской литературе, . . . — заявили названные английские писатели, — необычайное сочувствие ко всему, что страдает, к униженным и оскорбленным, к пасынкам жизни всех классов и состояний. . . Это особенное сочувствие, проникающее собою все, что есть наиболее выдающегося в русском искусстве, нисколько не является покровительством или даже жалостью. Оно есть скорее чувство кровного родства людей, которое держит тесно вместе членов семьи, равно в несчастьи, как и в счастье; оно есть то чувство истинного братства, которое объединяет все разнородное человечество.

«С такими качествами русская литература стала факелом, ярко светящим в самых темных углах русской национальной жизни. Но свет этого факела разлился далеко за пределы России, он озарил собой всю Европу».⁴⁷

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла новый период в истории мировой славы, мирового влияния и критического истолкования за рубежом русского классического романа. В результате победы Октября значение русского романа для зарубежного читателя неизмеримо выросло.

Русский роман стал после Октября для миллионов людей во всем мире одним из главных источников приобщения к истории, культурным и литературным традициям, духовным ценностям того народа, который первым совершил у себя на родине социалистическую революцию и открыл человечеству путь к социализму. Годы дальнейшего строительства социализма в СССР, героический подвиг народов Советского Союза в Великой Отечественной войне, дальнейшее продвижение советского народа по пути от социализма к коммунизму еще больше увеличили во всем мире горячий интерес миллионов людей к русской культуре и к русскому классическому роману, способствовали дальнейшему росту его влияния на мировую литературу.

Победа социализма в СССР побудила представителей прогрессивной интеллигенции и передовых читателей Запада и Востока взглянуть на русскую классическую литературу с новой точки зрения — как на отра-

⁴⁷ Гоголевские дни в Москве. М., 1909, стр. 251.

жение того исторического пути, который привел пролетариат и народные массы России к революции и к социализму. Этот новый подход к классическому русскому роману, свойственный Т. Манну, А. Цвейгу, А. Зегерс, Л. Арагону, Ю. Фучику, Лу Синю, явился серьезным шагом вперед в освоении зарубежным читателем русского классического романа, в раскрытии его социального содержания, его общественных и моральных идеалов.

С особой силой интерес к русскому классическому роману проявился за рубежом в годы второй мировой войны. В эти годы «Война и мир» и другие произведения великих русских романистов стали для миллионов читателей во всем мире символом духовной мощи русского народа, героизма и стойкости, которые советские люди проявили в борьбе с фашистскими захватчиками. И в последующие, послевоенные годы пример русских романистов продолжал поддерживать передовых романистов во всем мире в их борьбе с реакцией и буржуазно-декадентскими, модернистскими художественными течениями, слиящимися превратить роман из зеркала, призванного отражать «большую дорогу» истории человечества, в мутную и хаотическую картину подсознательных движений души и почти животных физиологических реакций современного буржуазного обывателя. В этом смысле Л. Арагон, полемизируя с писателями-модернистами, заметил в 1947 году, что «Толстой... главенствует над современным романом».⁴⁸ Слова эти полностью сохраняют свое значение в наши дни.

Характеризуя в своей статье о Льве Толстом значение русского романа, Роза Люксембург писала еще до Октября, что значение это стало особенно очевидным «в эпоху упадка буржуазного искусства, которое в своем внутреннем измельчании не может подняться больше ни до великого романа, ни до великой драмы».⁴⁹ В эту эпоху, отмечала позднее, в 1918 году, великая немецкая революционерка, «неустанный поиск», способность «охватить взором художника общественный строй во всей его широте и внутренней сложности» и «запечатлеть в могучих творениях», «тончайшая чувствительность социальной совести русской литературы» сделали творчество русских писателей-романистов особенно близким, значительным и важным для всего передового человечества. Противопоставляя идейность и гуманизм русского классического романа современной ему развлекательной и мещанской романистике, Р. Люксембург писала: «Только русские имеют роман, как художественную форму, все остальное — развлекательная литература».⁵⁰

Выше отмечалось, что история распространения и восприятия русского романа за рубежом сопровождалась на всем ее протяжении глубокой идейной и эстетической борьбой, которая продолжается и в наши дни. Не только лучшие, передовые романисты Запада и США стремились и до сих пор стремятся в своей борьбе с империалистической реакцией опереться на идейные и эстетические традиции русского реалистического романа. К творчеству Толстого или Достоевского обращались и обращаются в наши дни нередко представители реакционных литературных и общественных сил, стремясь использовать их наследие в своей борьбе с миром демократии и социализма.

Идейную и идеологическую неоднородность, которая характеризовала в прошлом и характеризует в наши дни восприятие русского классического романа передовыми зарубежными читателями и писателями, с одной стороны, и представителями реакционных литературно-общественных

⁴⁸ «Humanité», 1947, 24 janvier.

⁴⁹ Р. Люксембург. О литературе. Гослитиздат, М., 1961, стр. 111.

⁵⁰ Там же, стр. 139, 272.

сил — с другой, необходимо учитывать и при оценке многочисленных зарубежных работ о русском романе и отдельных его представителях.

Мировая слава русского классического романа, его огромное международное влияние в наши дни, интерес к нему широких масс читателей во всем мире вызвали к жизни многочисленные статьи и исследования ученых буржуазных стран Западной Европы и США о русском романе, о распространении произведений русских романистов за рубежом и их влиянии на многих крупных деятелей зарубежной литературы. Однако исследования эти далеко не однородны по своему характеру и целям. Среди них есть немало добросовестных трудов серьезных ученых, искренне любящих русскую классическую литературу и русский роман, стремящихся способствовать развитию культурных связей между своими народами и народами Советского Союза. Но встречаются среди зарубежных работ о русском романе и враждебные советским людям, лживые писания, далекие от целей подлинной науки, проникнутые ненавистью к социализму и духом холодной войны.⁵¹ В таких работах реакционных буржуазных ученых русский классический роман противопоставляется советской литературе, роману социалистического реализма, а идейное и художественное содержание произведений великих русских романистов искусственно приспособляется к потребностям различных модернистских школ и групп с характерным для них субъективизмом и ущербным психологизмом.

В этих условиях важная роль выпадает на долю работ советских ученых и ученых других стран социалистического лагеря, трудов прогрессивных писателей и историков литературы, деятелей коммунистических и рабочих партий капиталистических стран, которые посвящены раскрытию подлинного идейного и социального содержания и эстетических принципов русского классического романа, истории его развития и мирового влияния, выяснению значения его традиций для литературы социалистического реализма и вообще для всей передовой литературы нашего времени. Способствовать хотя бы частично освещению этого широкого круга вопросов, имеющих серьезное значение для современной литературы и литературно-теоретической мысли, — такова одна из задач настоящей коллективной «Истории русского романа».

⁵¹ Оценку значительного числа статей и исследований о русском романе, вышедших в послевоенные годы в капиталистических странах Запада и в странах социалистического лагеря, дают статьи: А. Григорьев. 1) Изучение русской классической литературы в Западной Европе и США (1945—1957). «Русская литература», 1958, № 1; 2) Изучение русской литературы в ГДР (1945—1958). Там же, 1959, № 3; 3) Накануне V съезда славистов (международные взаимосвязи русской классической литературы в освещении зарубежной славистики последних лет). Там же, 1963, № 3.



УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абу Эдмон (1828—1885) 6
 Аввакум, протопоп (1620—1682) 426
 Авенариус Василий Петрович (1839—1876) 97, 106, 361, 364
 Авсеенко Василий Григорьевич (1842—1913) 98—101, 111, 113, 118, 119, 328
 Аксаков Иван Сергеевич (1823—1886) 437
 Аксаков Константин Сергеевич (1817—1860) 266
 Аксаков Сергей Тимофеевич (1791—1859) 506
 Александр I, русский император (1777—1825) 273, 279, 287, 289, 292, 298, 302, 303, 431, 522
 Александр II, русский император (1818—1881) 98, 115, 149, 157, 169
 Александр III, русский император (1845—1894) 15, 382
 Алексеев Михаил Павлович (р. 1896) 67, 617
 Алексей, сын Петра I (1690—1718) 522
 Алеша Попович, былин. 325
 Алмазов Борис Николаевич (1827—1876) 135
 Альбов Михаил Нилович (1851—1911) 513, 514
 Андерсен-Нексе Мартин (1869—1954) 577, 581—583
 Андре Лео (псевдоним Леони Бера, 1829—1900) 604
 Анненков Павел Васильевич (1812—1887) 102, 149, 150, 162, 163, 354, 361, 385, 386, 390, 391
 Антонович Максим Алексеевич (1835—1918) 47
 Апостолов Н. Н., см. Арденс Н. Н.
 Арагон Луи (р. 1897) 625
 Аракчеев Алексей Андреевич (1769—1834) 320
 Арденс Николай Николаевич (р. 1890) 622
 Арнольд Мэтью, англ. критик 615, 618
 Арнольди Нина Александровна 457—460
 Арсеньев Константин Константинович (1837—1919) 117, 380
 Асмус Валентин Фердинандович (р. 1894) 284
 Астуриас Мигель Анхель 622
 Ахшарумов Николай Дмитриевич (1819—1893) 200
 Баграмян Петр Иванович (1765—1812) 287, 290, 291, 295
 Бажин Николай Федотович (1843—1908) 15, 73, 78—80, 83, 498
 Базанов Василий Григорьевич (р. 1911) 89, 136
 Базилевский Б. А. 325
 Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788—1824) 45, 204, 240, 600, 604
 Бакунин Михаил Александрович (1814—1876) 161, 237, 238, 458
 Бакунин Павел Александрович (1820—1900) 491
 Бальзак Оноре (1799—1850) 197, 200, 204, 216, 266, 267, 274, 322, 468, 554, 562, 563, 565, 566, 568, 587, 595, 597, 602, 604, 605, 609, 610, 612, 613
 Баранников Алексей Петрович 622
 Баранов С. Ф. 365
 Баранцевич Казимир Станиславович (1851—1927) 15, 513, 520
 Бахтин Михаил Михайлович 209
 Бебель Август (1840—1913) 43
 Белецкий Александр Иванович (1884—1961) 257
 Белинский Виссарион Григорьевич (1811—1848), 16, 19, 44, 45, 67, 74, 77, 103, 121, 125—127, 129, 173—175, 184, 213, 216, 219, 235, 266, 267, 273, 277, 280, 323, 593, 595, 601, 602, 613, 614, 616
 Белый Андрей (псевдоним Бугаева Бориса Николаевича, 1880—1934) 525
 Бельчиков Николай Федорович (р. 1890) 224
 Бенедиктов Владимир Григорьевич (1807—1873) 384
 Беннет Арнольд (1867—1931) 621
 Бердяев Николай Александрович (1874—1948) 443
 Бестужев (псевдоним — Марлинский) Александр Александрович (1797—1837) 118
 Бестужев Михаил Александрович (1800—1871) 146
 Библиков Виктор Иванович (1863—1892) 467
 Билинкис Яков Семенович (р. 1926) 533, 534
 Бисмарк Отто (1815—1898) 206
 Бичер Стоу Гарриет (1811—1896) 404
 Благовещенский Николай Александрович (1837—1889) 70, 72—76, 78, 79, 85, 86, 95
 Благосветлов Григорий Евлампиевич (1824—1880) 109
 Блох Иосиф 301
 Боборыкин Петр Дмитриевич (1836—1921) 15, 329, 348, 467—476
 Божов Петр Иванович (1835—1914) 29

- Бонч-Бруевич Владимир Дмитриевич (1873—1955) 237
- Борис Годунов (1551—1605) 324
- Бородин Александр Порфирьевич (1833—1887) 152
- Ботев Христо (1848—1876) 66, 67
- Боткин Василий Петрович (1811—1869) 152, 174
- Бочаров Сергей Георгиевич 378
- Брандес Георг (1842—1927) 6, 461
- Бродский Николай Леонтьевич (1881—1951) 149, 490, 496, 497
- Бронте Шарлотта (1816—1855) 607
- Брут Мари Юний (85—42 до н. э.) 150
- Брюсов Валерий Яковлевич (1873—1924) 7, 520, 525
- Буйле Луи 4
- Булгаков Сергей Николаевич (1871—1927) 443
- Булгарин Фаддей Венедиктович (1789—1859) 108
- Бульвер-Литтон Эдуард (1803—1873) 44, 204
- Бунаков Николай Федорович (1837—1904) 74
- Бурсов Борис Иванович (р. 1905) 11, 15, 16, 300, 538, 609
- Буслаев Федор Иванович (1818—1897) 123, 437
- Бутлеров Александр Михайлович (1828—1886) 152
- Буш Владимир Владимирович (1887—1934) 490
- Бычков Сергей Петрович 278, 296
- Бьёрнсон Бьёрнстjerne (1832—1910) 582
- Бялый Григорий Абрамович (р. 1905) 151, 153, 163, 329
- Вазов Иван Минчов (1850—1921) 623
- Валентинов Н. 40, 45
- Варнгаген фон Элизе Карл Август (1785—1858) 616
- Вересаев В. (псевдоним Смидовича Викентия Викентьевича, 1867—1945) 521, 573
- Верхарн Эмиль (1855—1916) 7, 571, 582
- Весенев Ив., см. Хвощинская С. Д.
- Виардо Полина (1821—1910) 153
- Виельгорский Михаил Юрьевич (1788—1856) 174
- Виноградов Виктор Владимирович (р. 1895) 242, 273, 614
- Виньи Альфред (1797—1863) 280
- Владимир, князь (1053—1125) 326
- Вовчок Марко (псевдоним Маркович Мари Александровны, 1834—1907) 71, 78, 152
- Вогюэ Эжен Мелькиор (1848—1910) 591, 618
- Воейков Дмитрий Иванович (1843—1896) 152
- Войнич Этель Лилиан (1864—1960) 463
- Вологдин, см. Засодимский П. В.
- Вольтер Франсуа Мари Аруэ (1694—1778) 264, 594, 615
- Воровский Вацлав Вацлавович (1871—1923) 96, 578, 580, 581
- Воронов В. 465
- Воропанова М. И. 619
- Ворцель Станислав (1799—1857) 109
- Гарибальди Джузеппе (1807—1882) 150
- Гарин-Михайловский Николай Георгиевич (1852—1906) 467, 506—512
- Гарнет Констанция (1862—1946) 618, 624
- Гарнет Эдуард 621, 624
- Гаршин Всеволод Михайлович (1855—1888) 350, 490, 513
- Гатцук Алексей Алексеевич (1832—1891) 438
- Гауптман Гергарт (1862—1946) 571, 583
- Гачев Георгий Дмитриевич 609
- Ге Николай Николаевич (1831—1894) 546
- Гебель Валентина Александровна 427
- Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831) 284
- Генкель Вильгельм (Василий Егорович, 1825—1910) 443
- Герцен Александр Иванович (1812—1870) 3, 21, 44, 45, 103, 109, 121, 122, 134—136, 140—142, 146, 149—154, 159, 169, 172, 176, 271, 272, 399, 443, 491, 528, 529, 546, 596, 601, 602, 607, 616, 617, 622, 623
- Гершман Г. 618
- Гёте Иоганн Вольфганг (1749—1832) 45, 198, 259, 324, 555, 602, 604, 608, 621
- Геттман Р.-А. 619
- Гинзбург Лидия Яковлевна 313
- Гирс Дмитрий Константинович (1836—1886) 79—83, 461
- Гливенко Иван Иванович (р. 1868) 201
- Глинка Федор Николаевич (1786—1880) 294, 299
- Гоголь Николай Васильевич (1809—1852) 3, 4, 7, 16, 18, 19, 44, 57, 121, 122, 127—129, 157, 185, 205, 257, 266, 267, 271, 322, 344, 356, 362, 365, 367, 384, 403, 421, 563, 578, 592, 595, 599, 600, 614, 616, 618, 621, 623, 624
- Годвин Уильям (1756—1836) 19, 44, 45
- Голицын Дмитрий Петрович (псевдоним — Муравлин, 1860—1928) 467
- Головин Константин Федорович (псевдоним — Орловский, 1843—1913) 98, 99, 101, 113, 118—120, 361
- Голсуорси Джон (1867—1933) 560, 561, 583, 619, 621, 624
- Гольдсмит Оливер (1728—1774) 603
- Гольцев Виктор Александрович (1850—1906) 495
- Гомер (X—IX в. до н. э.) 592
- Гонкур Жюль (1830—1870) 219, 468
- Гонкур Эдмон (1822—1896) 219, 468, 617
- Гончаров Иван Александрович (1812—1891) 3, 8, 9, 12—15, 18, 44, 127, 149, 173—192, 221, 244, 267, 329, 350, 351, 354, 358, 366, 370, 385, 389, 419, 423, 457, 554, 595, 607
- Горький М. (Пешков Алексей Максимович, 1868—1936) 19, 33, 46, 78, 94—96, 173, 206, 236, 242, 251, 273, 307, 389, 415, 416, 421, 431, 438, 453, 467, 488, 497, 508, 510—512, 518, 519, 523, 524, 546, 549—591, 595—597, 603, 605, 607, 610, 624
- Гофман Эрнст Теодор Амедей (1776—1822) 216

- Градовский Григорий Константинович (1842—1915) 490
- Грановский Тимофей Николаевич (1813—1855) 74, 235, 237, 238
- Грибоедов Александр Сергеевич (1795—1829) 57, 157, 384
- Григ Эдвард Хагеруп (1843—1907) 579
- Григорович Дмитрий Васильевич (1822—1899) 10, 18, 390—392, 395, 402—404, 409, 413, 533
- Григорьев Аполлон Александрович (1822—1864) 240, 407
- Григорьев Александр Львович 622, 626
- Гроссман Леонид Петрович (р. 1888) 195, 205, 218, 231, 232, 248, 416
- Груздев Илья Александрович (1892—1960) 519
- Гудзий Николай Калининлович (р. 1887) 302, 341
- Гюго Виктор Мари (1802—1885) 197, 200, 202, 225, 266, 280, 322, 384, 604, 613
- Давыдов Денис Васильевич (1784—1839) 278
- Даль Владимир Иванович (1801—1872) 401, 405
- Данила Ловчанин, былин. 325, 326
- Даниельсон Николай Францевич (1844—1918) 46
- Данилевский Григорий Петрович (1829—1890) 402—405, 431
- Данилов Владимир Валерьянович (р. 1881) 202
- Данте Алигьери (1265—1321) 23
- Державин Гаврила Романович (1743—1816) 384
- Дефо Даниэль (1661—1731) 594, 611
- Джемс Генри 617, 619, 624
- Дидро Дени (1713—1784) 594, 601
- Диккенс Чарлз (1812—1870) 7, 19, 20, 44, 197, 198, 200, 225, 266, 380, 575, 604, 610, 612, 613
- Димитров Георгий Михайлович (1882—1949) 66, 623
- Добролюбов Николай Александрович (1836—1861) 45, 70, 72, 74, 77, 88, 95, 109, 118, 126, 132, 140, 142, 164, 176, 178, 196, 198, 199, 237, 351, 418, 601, 602, 614
- Добрыня, былин. 325, 326
- Доде Альфонс (1840—1897) 617
- Долинин Аркадий Семенович (р. 1882) 245, 248
- Дороватовская-Любимова В. С. 223
- Достоевская Анна Григорьевна (1846—1918) 232, 265
- Достоевский Федор Михайлович (1821—1881) 6—8, 10, 12—15, 34, 98, 112, 122, 162, 191, 193—269, 312, 349—351, 356, 358, 369, 371, 372, 391, 419, 421, 422, 427, 428, 452, 490, 492, 546, 548, 559, 564, 566—568, 570, 571, 595—597, 604—609, 613—618, 621—623, 625
- Драгоманов Михаил Петрович (1841—1895) 47, 172
- Драйзер Теодор (1871—1945) 621
- Дружинин Александр Васильевич (1824—1864) 613
- Дьяков Александр Александрович (псевд. А. Незлобин, А. Булгаков и др.; 1845—1895) 109, 113, 119
- Дюма Александр (1803—1870) 613
- Дюшюа Эдмон 618
- Евнин Федор Исаакович 146, 348
- Екатерина II (1729—1796) 273, 431
- Елисеев Григорий Захарович (1821—1891) 214, 504
- Еремин Михаил Павлович 127, 142
- Ермилов Владимир Владимирович (р. 1904) 238
- Ермолов Алексей Петрович (1772—1861) 298
- Ефимов Д. П. 153
- Жаклар Анна Васильевна (1847—1887) 455
- Жан Поль, см. Рихтер Иоганн-Пауль-Фридрих
- Жданов Владимир Александрович 325, 526, 547
- Желябов Андрей Иванович (1851—1881) 117
- Жорж Санд (псевдоним Авроры Дюдеван, 1804—1876) 19, 20, 22, 44, 266, 555, 562, 568, 575, 604, 607, 613
- Жук А. 380
- Жуковский Василий Андреевич (1783—1852) 384
- Загоскин Михаил Николаевич (1789—1852) 108, 280, 281, 323
- Зайцев Варфоломей Александрович (1842—1882) 118, 363
- Заславский Давид Иосифович (р. 1880) 382
- Засодимский Павел Владимирович (1843—1912) 15, 439—441, 444, 446, 447, 453, 454
- Засулич Вера Ивановна (1851—1919) 460, 461, 468
- Здобнов Николай Васильевич (1888—1942) 477
- Зегерс Анна (псевдоним Нетти Рейлинг, р. 1900) 625
- Зеленин Дмитрий Константинович (р. 1878) 406
- Земсков Владимир 465
- Златовратский Николай Николаевич (1845—1911) 440—450, 453, 454, 477, 573
- Золя Эмиль (1840—1902) 4, 66, 219, 262, 263, 373, 443—445, 468, 476—478, 555, 563, 566, 571, 575—577, 579, 582, 583, 587, 597, 609, 612, 617, 619
- Зорге Фридрих Альберт (1828—1906) 52
- Зотов Рафаил Михайлович (1795—1871) 108, 323
- Зунделович Яков Осипович 243
- Иванов Вячеслав Иванович (1866—1949) 211
- Иванова Софья Александровна 224, 225
- Иванчин-Писарев Александр Иванович (1849—1916) 506, 508

- Игнатъев Николай Павлович (1832—1908) 387
- Измайлов Александр Ефимович (1779—1831) 595
- Илья Муромец, былин. 325, 327
- Ирасек Алоис (1851—1930) 623
- Кавелин Константин Дмитриевич (1818—1885) 58, 150, 172, 173
- Каллаковский Константин Семенович (1836—1864) 109
- Кант Иммануил (1724—1804) 220
- Каравелов Любен (1837—1879) 67
- Каракозов Дмитрий Владимирович (1840—1866) 97, 149
- Каронин С. (псевдоним Петропавловского Николая Елпидифоровича 1853—1892) 442, 453
- Карцев А. А. 502, 503
- Касторовский Сергей Васильевич (1898—1962) 581, 583, 587
- Катков Михаил Никифорович (1818—1887) 98, 99, 101, 102, 104, 112, 113, 115, 120, 136, 149, 161, 201, 341, 387, 420, 422, 427, 431, 432
- Каутская Минна (1836—1912) 623
- Каутский Карл (1854—1938) 377
- Кипровский Орест Адамович (1782—1836) 435
- Киреевский Петр Васильевич (1808—1856) 401
- Клеман Михаил Карлович (р. 1897) 163, 171
- Клюшников Виктор Петрович (1841—1892) 97, 99, 100, 103, 104—106, 107, 364, 418, 419
- Ковалев Валентин Архипович (р. 1911) 226
- Ковалевская Софья Васильевна (1850—1891) 455—457, 460
- Ковалевский Владимир Онуфриевич (1842—1883) 455
- Козьмин Борис Павлович (1883—1958) 134, 146, 237
- Колесницкая Ирина Михайловна (р. 1917) 391, 402
- Колумб Христофор (1451—1506) 528
- Кони Анатолий Федорович (1844—1927) 526
- Ковоницкая Мария (1842—1910) 623
- Константин Николаевич, вел. кн. (1827—1892) 401
- Короленко Владимир Галактионович (1853—1921) 16, 350, 479, 513, 551, 587
- Костюрин Виктор Федорович (1853—?) 455
- Кравчинский Сергей Михайлович (псевд. — Степняк, 1851—1895) 83, 94, 460—465, 585, 623
- Краевский Андрей Александрович (1810—1889) 201
- Крачковский Игнатий Юлианович (1883—1951) 622
- Крестовский Всеволод Владимирович (1840—1895) 98—101, 107—110, 117, 200, 213, 419, 422
- Кривенко Сергей Николаевич (1847—1907) 162
- Кропоткин Петр Алексеевич (1842—1921) 162, 460, 461, 623
- Крунская Надежда Константиновна (1869—1939) 29, 96
- Купер Фенимор (1789—1851) 267, 613
- Куприянова Елизавета Николаевна (р. 1906) 278
- Куприн Александр Иванович (1870—1938) 553, 573—575, 577
- Кутузов Михаил Илларионович (1745—1813) 284, 287, 292—294, 297—300, 316
- Кушелев-Безбородко Григорий Александрович (1832—1876) 109
- Кушевский Иван Афанасьевич (1847—1876) 10, 69, 70, 72, 76—79, 461, 505, 508
- Лавров Петр Лаврович (1823—1900) 47, 82, 83, 93, 94, 162, 459
- Лажечников Иван Иванович (1792—1869) 109
- Ламберт Елизавета Егоровна (1821—1883) 149, 150
- Лассаль Фердинанд (1825—1864) 580
- Лафайет Мария-Мадлена де (1634—1693) 594
- Лебедев Александр Александрович (р. 1928) 49
- Левитов Александр Иванович (1835—1877) 105, 356, 398, 402, 418, 552, 567
- Лемке Михаил Константинович (1872—1923) 70
- Лемонье Антуан Луи Камиль (1844—1913) 576, 577, 583
- Ленин Владимир Ильич (1870—1924) 8, 9, 15, 18, 21, 25, 26, 39—41, 45, 47, 48, 50—52, 55—58, 66, 67, 149, 151, 193, 237, 248, 275—277, 279, 321, 324, 332, 333, 346, 348, 377, 392, 420, 446, 463, 468, 478, 492, 494, 497, 524, 526, 528, 541—543, 547, 553, 561, 569, 572, 578, 582, 584, 587, 593, 611, 623
- Леопардо да Винчи (1452—1519) 522
- Леонов Леонид Максимович (р. 1899) 226
- Лермонтов Михаил Юрьевич (1814—1841) 3—5, 57, 123, 128, 205, 221, 240, 271—274, 278, 280, 299, 314, 322, 533, 592, 595, 606, 616
- Лесаж Аллен Рене (1668—1747) 594, 611
- Лесевич Владимир Викторович (1837—1905) 491
- Лесков Николай Семенович (1831—1895) 97—100, 103, 105—110, 114, 225, 242, 250, 364, 416—438, 457, 539, 613—615
- Лессинг Готхольд Эфраим (1729—1781) 45
- Леушева С. И. 296
- Либмансон Э. Х. 19
- Ликург (IX в. до н. э.) 203
- Липранди Иван Петрович (1790—1880) 304
- Лисица Б. 622
- Ломоносов Михаил Васильевич (1711—1765) 142
- Лондон Джек (1876—1916) 571, 587
- Лопатин Герман Александрович (1845—1918) 47, 162, 358
- Лорис-Меликов Михаил Тариелович (1825—1888) 98, 387

- Луговой А. (псевдоним Тихонова Алексеева Алексеевича, 1853—1914) 15, 513, 519
- Луи Филипп (1773—1850) 25, 28
- Лупачарский Апатолій Васильевич (1875—1933) 23, 24, 42, 48, 61, 374
- Лу Синь (1881—1936) 621, 622, 625
- Льюис Метью-Грегори (1775—1818) 216
- Любатович Ольга Спиридоновна 503
- Людовик XIV (1638—1715) 25, 283
- Люксембург Роза (1871—1919) 215, 623, 625
- Лютер Мартин (1483—1546) 259
- Магомед (Мохаммед, ок. 571—632) 203
- Мазон Андре (р. 1881) 160, 161, 164, 170
- Майков Аполлон Николаевич (1821—1897) 224, 231, 235, 421
- Майкова Евгения Петровна (1803—1880) 174
- Макогоненко Георгий Пантелеймонович (р. 1912) 163
- Максимов Сергей Васильевич (1831—1901) 357, 401
- Мамин-Сибиряк Дмитрий Наркисович (1852—1912) 467, 476—489, 552, 553, 555, 560, 573—575, 577, 608
- Манн Генрих (1871—1950) 621
- Манн Томас (1875—1955) 560, 561, 621, 625
- Маркевич Болеслав Михайлович (1822—1884) 98—101, 109, 111, 113—115, 117—120, 161, 361, 436
- Марко Вовчок, см. Вовчок Марко
- Маркович Светозар (1846—1875) 67
- Маркс Адольф Федорович (1838—1904) 407, 499, 517
- Маркс Карл (1818—1883) 41, 42, 46, 47, 52, 151, 152, 171, 237, 268, 302, 332, 511, 512, 551, 580, 592, 598, 623
- Марлипский А., см. Бестужев А. А.
- Мармье Ксавье (1809—1892) 4
- Масальский Константин Петрович (1802—1861) 108
- Мельников (псевд. Андрей Печерский) Павел Иванович (1819—1883) 250, 405—415
- Менделеев Дмитрий Иванович (1834—1907) 32, 152
- Мережковский Дмитрий Сергеевич (1865—1941) 522, 569
- Мериме Проспер (1803—1870) 616, 617
- Меринг Франц (1846—1919) 623
- Меттерних Клеменс (1773—1859) 28
- Мечников Илья Ильич (1845—1916) 32
- Мещерский Владимир Петрович (1839—1914) 98, 111, 112
- Милль Джон Стюарт (1806—1873) 41
- Милорадович Михаил Андреевич (1771—1825) 273, 293, 314
- Милуков Александр Петрович (1817—1897) 239, 431
- Минин Козьма (Кузьма Минич Захарьев-Сухорук, ум. 1616) 437
- Михайлов А., см. Шеллер-Михайлов А. К.
- Михайлов Михаил Ларионович (Илларионович, 1829—1865) 401, 504
- Михайловская Надежда Валериевна (ум. 1932) 512
- Михайловский Николай Константинович (1842—1904) 115, 218, 453, 477, 495
- Могилянский Александр Петрович (р. 1909) 127, 139
- Мольер (псевдоним Поклена Жана Бастиста, 1622—1673) 324
- Монассан Ги де (1850—1893) 5, 330, 563, 566, 617
- Мордовцев Даниил Лукич (1830—1905) 69, 83, 86—89, 91, 92, 364, 505
- Морозов Б. С. 80
- Морозов Николай Александрович (1854—1946) 451, 455
- Мотылева Тамара Лазаревна 280, 323, 622
- Муравский Митрофан Данилович (1835—1880) 47
- Муравьев Михаил Николаевич («Вешатель», 1796—1866) 59, 109
- Муратова Ксения Дмитриевна (р. 1904) 422
- Мэтьюрин Чарлз Роберт (1782—1824) 216
- Назаревский Владимир Владимирович 502
- Назарьев Валериан Никанорович (1830—1902) 490
- Наполеон I (1769—1821) 28, 203, 205, 206, 274, 278, 279, 281, 283, 288—293, 295—298, 302, 303, 307, 308, 316, 562—564, 610
- Наполеон III (1808—1873) 25, 206, 224, 278, 563
- Нарезный Василий Трофимович (1780—1825) 595
- Начев Димитр 67
- Незлобин, см. Дьяков А. А.
- Некрасов Николай Алексеевич (1821—8 янв. н. с. 1878) 33, 83, 140, 150, 175, 244, 354, 446, 586, 587
- Немирович-Данченко Василий Иванович (1848—1936) 513—516
- Нехлюдов Николай 152
- Нечаев Сергей Геннадиевич (1847—1882) 98, 160, 161, 171, 236, 237, 239, 241, 243, 420, 421
- Нечаева Вера Степановна (р. 1895) 248
- Никитенко Софья Александровна (1840—1901) 180
- Николаев Петр Федорович (1844—1910) 46, 491, 498
- Николай I, русский император (1796—1855) 46, 77, 103, 146, 270, 274
- Ницше Фридрих (1844—1900) 206
- Ничипоренко Андрей Иванович (1837—1863) 418
- Нович Иоанн Савельевич (настоящее имя — Файнштейн Иона Маркович) 583, 587
- Новодворский (псевд. — Осипович) Андрей Осипович (1853—1882) 69, 94, 95, 490
- Обручев Владимир Александрович (1836—1912) 504
- Обручева Мария Александровна (1839—1929) 29
- Овчаренко Александр Иванович 583

- Огарев Николай Платонович (1813—1877) 103, 135, 136, 149, 152
 Одоевский Владимир Федорович (1804—1869) 174
 Ожешко Элиза (1842—1910) 623
 Оммулевский (псевдоним Федорова Иннокентия Васильевича, 1836—1883) 70, 78, 79, 81, 83, 89—94, 233, 364, 461, 462, 470, 498, 505, 573, 577, 585
 Орловский К., см. Головин К. Ф.
 Осипович А., см. Новодворский А. О.
 Островский Александр Николаевич (1823—1886) 125, 140, 399, 401, 413, 418, 436, 437, 552, 553, 556
 Осэ К. 622
 Оуэн Роберт (1771—1858) 555, 556
- Павел I (1754—1801) 110, 431, 522
 Павлов Николай Филиппович (1803—1864) 109
 Павловский 456
 Панаева-Головачева Авдотья Яковлевна (1819—1893) 399
 Пантелеев Лонгин Федорович (1840—1919) 356
 Пáрдо-Басáн Эмилия (1852—1921) 620
 Пархоменко А. И. 105
 Пэрри Т. 617
 Пeрцов Петр Петрович (р. 1868) 520
 Пeтр I (1672—1725) 270, 274, 281, 324, 522
 Пeтрашевский (Буташевич) Михаил Васильевич (1821—1866) 239
 Пeтрашкевич-Струмилина С. П. 162
 Петров Сергей Митрофанович (р. 1905) 151, 153
 Печерин Владимир Сергеевич (1807—1885) 238
 Пидерит Теодор (1826—?) 218
 Пиксанов Николай Кирьякович (р. 1878) 175
 Писарев Дмитрий Иванович (1840—1868) 74, 105, 118, 150, 159, 160, 214, 215, 418, 602
 Писемский Алексей Феофилактович (1821—1881) 10, 77, 97, 99, 100, 102, 105, 106, 114, 121—148, 185, 353, 364, 418, 419, 607
 Пич Людвиг (1824—1911) 149
 Плеханов Георгий Валентинович (1856—1918) 67, 268, 602, 612, 623
 Плещеев Алексей Николаевич (1825—1893) 504
 Победоносцев Константин Петрович (1827—1907) 98, 112
 Погожева Лидия Николаевна 231
 Подьячев Семен Павлович (1866—1934) 452
 Позен Н. 454
 Покусаев Евграф Иванович (р. 1909) 378
 Полевой Николай Алексеевич (1796—1846) 280, 281
 Поленц Вилггелм (1861—1903) 445, 452
 Полонская Клара Наумовна 202
 Помяловский Николай Герасимович (1835—1863) 10, 22, 44, 71, 72, 74, 76, 78, 85, 329, 507, 563, 565, 568
 Потапенко Игнатий Николаевич (1856—1929) 15, 513, 517—519
- Потехин Алексей Антипович (1829—1908) 401
 Прево Антуан Франсуа (1697—1763) 594, 611
 Прем Чанд (наст. имя — Дханпат Рай, 1880—1936) 622
 Прийма Федор Яковлевич (р. 1909) 619, 622
 Притчет В. 620
 Прус Болеслав (псевдоним Гловацкого Александра, 1847—1912) 623
 Пруцков Никита Иванович (р. 1910) 174, 452
 Пугачев Емельян Иванович (ок. 1742—1775) 281
 Пумпянский Лев Васильевич 151, 153, 154, 163, 164
 Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837) 3—6, 16, 57, 142, 157, 173, 187, 205, 220, 221, 224, 229, 235, 241, 247, 266, 271—274, 278, 280, 281, 287, 299, 307, 314, 317, 322—324, 348, 356, 384, 401, 456, 533, 563, 592, 595, 597, 599, 600, 606—610, 613, 614, 616, 617, 623
 Пышин Александр Николаевич (1833—1904) 46, 47, 83, 380, 387, 490, 618
- Рабле Франсуа (1494—1553) 592—594, 611
 Радищев Александр Николаевич (1749—1802) 608
 Рачинский Александр Викторович (1826—1877) 330
 Реизов Борис Григорьевич (р. 1902) 198, 248, 262
 Реймонт Владислав (1867—1925) 574
 Рейсер Соломон Абрамович 29
 Решетников Федор Михайлович (1841—1871) 10, 74, 356, 362, 363, 391, 392—400, 402, 403, 477, 533, 548, 573, 574, 577, 607, 608
 Рихтер (псевдоним — Жан Поль) Иоганн-Пауль-Фридрих (1763—1825) 602
 Ричардсон Самюэл (1689—1761) 602, 604, 607
 Робеспьер Максимилиан Мари Изидор (1758—1794) 153
 Род Эдуард (1857—1910) 620, 621
 Роллан Ромен (1866—1944) 6, 7, 571, 583, 621
 Рудаков Василий Егорович (1864—1913) 30
 Руссо Жан Жак (1712—1778) 44, 227, 273, 604, 607
 Рюриков Борис Сергеевич 26, 40
- Сабуров А. А. 282, 296, 302, 311
 Сакулин Павел Никитич (1868—1930) 224
 Салиас де Турнемир Евгений Андреевич (1840—1908) 110, 418
 Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (1826—1889) 6, 7, 10, 12, 14, 18, 33, 38, 41, 57, 61, 79, 83, 84, 86, 87, 89, 91, 93, 94, 97, 104, 108, 140, 162, 163, 184, 231, 233, 234, 238, 243, 244, 329, 350—389, 398, 399, 418, 438, 452, 460, 467, 469, 477, 484, 485, 498, 498, 506, 517,

- 524, 529, 548, 549, 552, 553, 556, 567, 586, 587, 595, 596, 600, 614, 623
- Санд Ж., см. Жорж Санд
- Сватиков Сергей Григорьевич 152
- Свифт Джонатан (1667—1745) 611
- Селиверстов М. П. 19
- Сенкевич Генрик (1846—1916) 623
- Сен-Симон Анри Клод (1760—1825) 555, 562
- Сераковский Сигизмунд [Зыгмунд] (1827—1863) 55
- Серафимович Александр Серафимович (наст. фамилия — Попов, 1863—1949) 573—575, 577, 582, 589
- Сервантес де Сааведра Мигель (1547—1616) 225, 229, 592—594, 611
- Серман Илья Захарович (р. 1913) 427
- Серно-Соловьевич Николай Александрович (1834—1866) 70
- Сеченов Иван Михайлович (1829—1905) 29, 32, 152, 218
- Сильман Тамара Исааковна 198
- Синклер Энтон (р. 1878) 571, 576, 577, 581, 583
- Скабичевский Александр Михайлович (1838—1910) 177
- Скафтымов Александр Павлович (р. 1890) 19, 58, 284, 301, 409
- Скотт Вальтер (1771—1832) 266, 267, 280, 281, 322, 323, 602, 608, 613
- Слепцов Василий Алексеевич (1836—1878) 10, 69, 70, 78, 86, 95, 105, 109, 329, 402, 418, 461, 505
- Смолетт Тобиас (1721—1771) 594
- Сниткин Иван Григорьевич 236
- Собольевский Василий Михайлович (1846—1913) 6
- Соколов Александр Алексеевич (1850—1913) 503
- Соловьев Александр Константинович (1846—1879) 115, 462
- Соловьев Сергей Михайлович (1820—1879) 228
- Сологуб Федор Кузьмич (наст. фамилия — Тетерников, 1863—1927) 521—525
- Софокл (ок. 497—406 до н. э.) 211, 324
- Сперанский Михаил Михайлович (1772—1839) 309, 310
- Сталь Анна Луиза Жермен де (1766—1817) 607
- Станкевич Николай Владимирович (1813—1840) 103
- Станюкович Константин Михайлович (1843—1903) 467, 498—505, 573, 585
- Стасов Владимир Васильевич (1824—1906) 527, 550
- Стасюлевич Михаил Матвеевич (1826—1911) 149, 161, 162, 169, 170, 175, 502
- Стахович Сергей Григорьевич (1843—1918) 46
- Стебницкий М., см. Лесков Н. С.
- Стелловский Федор Тимофеевич (ум. 1875) 221
- Стендаль Фредерик (псевдоним Бейля Анри Мари, 1783—1842) 204, 273, 280, 306, 307, 321, 322, 468, 562, 563, 598, 599, 602, 604, 610
- Степняк см. Кравчинский С. М.
- Стерн Лоренс (1713—1768) 273, 594, 603
- Страхов Николай Николаевич (1828—1896) 221
- Струве Петр Бернгардович (1870—1941) 443
- Суворин Алексей Сергеевич (1834—1912) 265, 266, 437
- Суворов Александр Васильевич (1730—1800) 142
- Суслова Аполлинурия Прокофьевна (1840—1919) 222
- Сухоов-Кобылин Александр Васильевич (1817—1903) 384
- Сю Эжен (1804—1857) 107, 111, 213, 216, 613
- Тагер Евгений Борисович 587
- Тагор Рабиндранат (1861—1941) 622
- Таратута Евгения Александровна 463
- Твардовский Александр Трифонович (р. 1910) 315
- Теккерей Уильям Мейкпис (1811—1863) 7, 19, 321, 322, 604, 610
- Телефонов К., см. Станюкович К. М.
- Тимофеев Леонид Иванович (р. 1903) 588
- Тихон Задонский (1724—1783) 235, 240, 252
- Ткачев Петр Никитич (1844—1885) 397, 398, 457, 458, 460, 471, 472
- Толстая Александра Андреевна 324
- Толстая Софья Андреевна (1844—1919) 324—326
- Толстой Алексей Константинович (1817—1875) 110, 113, 114, 117
- Толстой Дмитрий Андреевич (1823—1889) 387
- Толстой Лев Николаевич (1828—1910) 6, 8, 10, 11, 13—15, 34, 46, 52, 113, 115, 150, 162, 163, 166, 182, 191, 206, 217—219, 225, 232, 244—246, 249, 257, 259, 261, 266, 267, 270—351, 356, 358, 361, 366, 371—373, 381, 389, 427, 429, 436, 437, 446, 451, 466, 467, 491, 492, 495—497, 505, 506, 513, 520, 526—550, 556, 559, 567, 570, 571, 578, 586, 587, 593, 595—597, 604—609, 614—619, 621—625
- Толстой Федор Иванович (1782—1846) 314
- Томашевский Борис Викторович (1890—1957) 281
- Томский Е., см. Мамин-Сибиряк Д. Н.
- Тургенев Иван Сергеевич (1818—1883) 3, 5, 8—10, 12, 13, 15, 18, 22, 23, 70, 71, 74, 77, 78, 80, 87, 95, 118, 140, 149—174, 176, 177, 182, 207, 221, 238, 239, 244, 267, 271, 280, 317, 329, 330, 350, 351, 354, 358, 360, 366, 372, 385, 389, 390, 406, 419, 420, 428, 436, 451, 454, 465, 490, 496, 505, 513, 520, 529, 546, 555, 585, 586, 595, 596, 604—606, 608, 609, 613, 615—618, 621, 623
- Тэн Ипполит (1828—1893) 6
- Тютчев Федор Иванович (1803—1873) 174, 347
- Усов Павел Степанович (1828—1888) 405
- Успенский Глеб Иванович (1843—1902) 10, 12, 16, 47, 79, 84, 191, 350, 351, 353, 391, 440—444, 446, 449—453, 454, 461,

- 484, 490, 496, 498, 548, 552, 567, 573, 574
- Успенский Николай Васильевич (1837—1889) 92, 356, 398
- Утин Николай Исаакович (1845—1883) 118, 171
- Фадеев Александр Александрович (1901—1956) 492
- Фаресов Анатолий Иванович (1852—1918) 419
- Фарнгаген фон Энзе К., см. Варнгаген фон Энзе Карл-Август
- Феваль Поль (1817—1887) 213, 216, 613
- Федоренко Николай Трофимович (р. 1912) 622
- Федоров И. В., см. Омулевский-Федоров И. В.
- Фейербах Людвиг (1804—1872) 25, 26
- Фелпс Г. 619
- Фет Афанасий Афанасьевич (наст. фамилия — Шеншин, 1820—1892) 30, 150, 162, 163, 330, 347
- Фигнер Вера Николаевна (1852—1942) 451
- Философ Дмитрий Владимирович (1872—?) 569
- Философова Анна Павловна (1837—1912) 169
- Фильдинг Генрих (1707—1754) 44, 594, 602, 604
- Флеровский Н. (псевдоним Берви Вильгельма Вильгельмовича, он же — Василий Васильевич, 1829—1918), 95, 96, 461
- Флобер Гюстав (1821—1880) 4—6, 153, 228, 468, 554, 562, 600, 604, 610, 612, 617
- Франс Анатолий (псевдоним Тибо Жака Анатоля, 1844—1924) 571, 621
- Френкель Л. Д. 149
- Фурье Шарль (1772—1837) 359, 555, 562
- Фучик Юлиус (1903—1943) 625
- Халтурин Степан Николаевич (1856—1882) 119
- Хвоцинская Надежда Дмитриевна (1825—1889) 472, 498
- Хвоцинская Софья Дмитриевна (1828—1865) 471
- Хомяков Алексей Степанович (1804—1860) 266
- Хуэллис Д. 617
- Храпченко Михаил Борисович (р. 1904) 274
- Хрушев Никита Сергеевич (р. 1894) 586
- Хэнгуд Изабелла 618
- Цвейг Арнольд (р. 1887) 625
- Цвейг Стефан (1881—1942) 621
- Цейтлин Александр Григорьевич (1901—1962) 163, 164, 175
- Цеткин Клара (1857—1933) 623
- Чаадаев Петр Яковлевич (1794—1856) 235
- Чайковский Николай Васильевич (1850—1926) 154
- Чемена Ольга Михайловна (р. 1892) 175
- Чернышевский Михаил Николаевич (1858—1924) 48
- Чернышевский Николай Гаврилович (1828—1889) 6, 13—70, 73, 75, 77, 79, 81—86, 88—90, 92—94, 96, 97, 106, 109, 134, 136, 142, 149, 154, 225, 228, 237, 243, 267, 272, 279, 329, 351, 363, 364, 366, 372, 391, 399, 417, 443, 457, 463, 464, 484, 485, 504, 519, 529, 548, 585—587, 595, 596, 598—602, 605, 607, 614, 617, 623
- Чертков Владимир Григорьевич (1854—1936) 491
- Чехов Антон Павлович (1860—1904) 15, 16, 182, 350, 452, 479, 513, 520, 524, 553, 554, 556, 573, 574
- Чичерин Алексей Владимирович (р. 1899) 274, 279, 280, 302, 303, 323
- Чурило Пленкович, былин. 327
- Шаганов Вячеслав Николаевич (1839—1902) 46
- Шаныгин А. М. 72, 74
- Шапир Ольга Андреевна (1850—1916) 467
- Шаррас Жан Батист (1810—1865) 28
- Шевченко Тарас Григорьевич (1814—1861) 257
- Шекспир Вильям (1564—1616) 45, 150, 211, 324, 592, 603, 605, 615, 616
- Шелгунов Николай Васильевич (1824—1891) 29, 144, 177, 399, 400, 420
- Шеллер Александр Константинович (псевдоним — А. Михайлов, 1838—1900) 69, 83—87, 92, 364, 470, 505, 513, 514
- Шиллер Иоганн-Фридрих (1759—1805) 45, 261, 602, 603
- Шлегель Фридрих (1772—1829) 602
- Шмидт Юлиан, немецкий критик 617
- Шопенгауэр Артур (1788—1860) 326, 347
- Шоу Джордж Бернард (1856—1950) 571, 621
- Шпильгаген Фридрих (1829—1911) 604
- Шрейдер М. Н. 457
- Щебальский Петр Карлович (1810—1886) 113, 114, 117, 437
- Щедрин Н., см. Салтыков-Щедрин М. Е.
- Эврипид [Еврипид] (ок. 480—406 до н. э.) 324
- Эйхенбаум Борис Михайлович (1886—1959) 271, 347
- Эльсберг Яков Ефимович (р. 1901) 378
- Энгельс Фридрих (1820—1895) 42, 46, 52, 237, 268, 301, 302, 332, 580, 592, 597—600, 612, 623
- Эргель Александр Иванович (1855—1908) 6, 467, 485, 486, 489—498, 552
- Эссен Мария Михайловна 375
- Юлиан, римский император (331—363) 522
- Юрковский Федор 455
- Якубович (псевд. — Мельшин) Петр Филиппович (1860—1911) 162, 314
- Якушкин Павел Иванович (1820—1872) 356

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- Александр I (1911—1912),¹ Д. С. Мережковского 522
- Алтарь победы (1911—1912), В. Я. Брюсова 525
- Андрей Кожухов (1889; опубл. в России — 1898), С. М. Степняка-Кравчинского 83, 94, 460—465, 585
- Анна Каренина (1875—1877), Л. Н. Толстого 11, 113, 115, 267, 270, 273—276, 312, 323—348, 361, 529, 530, 532—534, 538, 545, 615
- Антон Горемыка (1847), Д. В. Григоровича 533
- Ася (1858), И. С. Тургенева 358
- Бабушкины рассказы (1858), П. И. Мельникова-Печерского 405
- Бабы царство (1894), А. П. Чехова 554, 556, 574
- Беглые в Новороссии (1862), Г. П. Данилевского 402—404
- Бедные люди (1846), Ф. М. Достоевского 7, 122, 193, 196, 217, 232
- Бездна (1883—1884), Б. М. Маркевича 98, 100, 113, 115, 117, 118
- Без дороги (1898), В. В. Вересаева 521
- Без исхода (1873), К. М. Станюковича 498—500, 503—505, 585
- Без названия (1894), Д. Н. Мамина-Сибиряка 477, 479, 489
- Белые ночи (1848), Ф. М. Достоевского 196
- Беседы о ремесле (1930—1931), М. Горького 552
- Беспечальное житье (1878), А. К. Шеллера-Михайлова 364
- Бесы (1871—1872), Ф. М. Достоевского 12, 98, 100, 162, 163, 234—243, 250, 260, 262, 263, 269, 369, 419, 422, 546
- Благонамренные речи (1862—1876; отд. изд. 1876), М. Е. Салтыкова-Щедрина 354, 360, 366, 367, 376, 552
- Блеск и пиццета кургизанок (1843—1848), О. Бальзака 216, 562
- Богатый жених (1851—1852), А. Ф. Писемского 124, 129
- Большая совесть (1873), Г. И. Успенского 12, 451
- Борис Годунов (1825; отд. изд. 1831), А. С. Пушкина 324
- Боярщина (1858), А. Ф. Писемского 122, 124, 129
- Брат и сестра (1862—1863), Н. Г. Помяловского 71
- Сибиряка 486
- Братья Гордеевы (1891), Д. Н. Мамина-Братья Карамазовы (1879—1880), Ф. М. Достоевского 12, 226, 233, 235, 242, 247—269, 369, 566
- Бродячие силы (1865—1867), В. П. Авенариуса 97, 106, 364
- Брусин (1849; опубл. 1890), М. Е. Салтыкова-Щедрина 360
- Бубны-козыри (1890), Вас. И. Немировича-Данченко 515
- Будденброки (1901), Т. Манна 560, 561
- Булгаков (1882; 1909), Ф. Н. Юрковского 455
- Бурный поток (1866), Д. Н. Мамина-Сибиряка 479
- Былое и думы (1852—1868), А. И. Герцена 140, 141, 271, 272, 623
- Василий Теркин (1892), П. Д. Боборыкина 474, 475
- Василиса (1879), Н. А. [Н. А. Арнольди] 457—460, 465
- В водовороте (1871), А. Ф. Писемского 142—144
- В водовороте страстей (1876), Е. Томского [Д. Н. Мамина-Сибиряка] 478, 479
- В ежовых рукавицах (1885), Вас. И. Немировича-Данченко 515
- Вера Воропцова (1883—1884), С. В. Ковалевской 455
- Весенние грозы (1893), Д. Н. Мамина-Сибиряка 479, 489
- Взбаламученное море (1863), А. Ф. Писемского 97, 99, 100, 102, 105, 114, 134, 135, 137—139, 141—143, 364
- Взгляд на русскую литературу 1847 года, В. Г. Беллинского 44, 173
- Вильгельм Meister, см. Ученические годы Вильгельма Meйстера, В. Гёте
- Виновата ли она? (1844—1845), А. Ф. Писемского 121
- Виновата ли судьба? (1869), Л. Каравелова 67
- Власть земли (1882), Г. И. Успенского 443, 444, 451, 454

¹ В скобках даны, как правило, даты первой публикации; лишь в отдельных случаях даются две даты — написания и публикации.

- В лесах (1871—1874), П. И. Мельникова-Печерского 405—409, 412, 415
- В мутной воде (1879), К. М. Станюковича 500—501
- Вне колеи (1882), К. Орловского 38, 119
- Возврат (1898), А. Лугового 519
- Война и мир (1865—1869), Л. Толстого 6, 7, 10, 11, 113, 115, 267, 270—323, 342, 436, 497, 530, 533, 534, 578, 614, 615, 617
- Волей-неволей (1884), Г. И. Успенского 452
- Волхонская барышня (1883), А. И. Эртеля 491, 495
- Волчья сыть (1897), В. И. Немировича-Данченко 516
- Воля (1863), Г. П. Данилевского 402—404
- Воскресение (1899), Л. Н. Толстого 6, 14, 15, 259, 267, 273, 274, 276, 466, 467, 497, 513, 526—550, 556
- Воскрешше боги, см. Леонардо да Винчи
- Воспитание чувств (1869), Г. Флобера 562, 563
- Вперед! (1881—1882), В. И. Немировича-Данченко 514
- В путь-дорогу! (1862—1864), П. Д. Боборыкина 468
- Враги (1906), М. Горького 571, 572, 580—584, 588
- Вразброд (1870), А. К. Шеллера-Михайлова 364
- В среде умеренности и аккуратности (1874—1876), М. Е. Салтыкова-Щедрина 354, 355
- Гаргантюа и Пантагрюэль (1532—1564), Фр. Рабле 593, 594, 611
- Гарденины, их дворня, приверженцы и враги (1889), А. И. Эртеля 485, 491—495, 497, 552
- Где лучше? (1868), Ф. М. Решетникова 10, 362, 395—398, 533, 573
- Герой нашего времени (отд. изд. — 1840), М. Ю. Лермонтова 123, 128, 205, 271, 272, 533
- Гимназисты (1893), Н. Г. Гарина-Михайловского 506—508
- Глумовы (1866—1867), Ф. М. Решетникова 394, 395, 398, 573
- Гнездо террористов (1881—1882), В. С. Костюрина 455
- Гнилые болота (1864), А. К. Шеллера-Михайлова 84, 85, 514
- Горное гнездо (1884), Д. Н. Мамина-Сибиряка 476, 478—481, 483—488, 560, 574
- Горнорабочие (1866), Ф. М. Решетникова 394, 395, 398, 573
- Город в степи (1906—1910), А. С. Серафимовича 582, 589
- Господа Головлевы (1875—1880), М. Е. Салтыкова-Щедрина 7, 353—356, 365—379, 384, 438, 524
- Господа ташкентцы (1869—1873), М. Е. Салтыкова-Щедрина 357, 362
- Грани жизни (1892), А. Лугового 519
- Грех господина Антуана (1845), Ж. Санд 555
- Гроза (1879), В. И. Немировича-Данченко 514, 515
- Губернские очерки (1856—1857), М. Е. Салтыкова-Щедрина 38, 108, 353
- Дамское счастье (1883), Э. Золя 563
- Дачники (1904), М. Горького 512
- Два брата (1879), К. М. Станюковича 500, 503
- Два гусара (1857), Л. Н. Толстого 270, 278
- Два конца (1899, 1903), В. В. Вересаева 573
- Два счастья (1898), И. Н. Потапенко 518
- Две пары (1887), А. И. Эртеля 491
- Две силы (1874), Вс. Крестовского 98, 99, 107
- Двойник (1846), Ф. М. Достоевского 193
- Дворянское гнездо (1859), И. С. Тургенева 9, 12, 163, 165, 166, 168, 169, 171, 173
- Декабристы (1863; оубл. 1884), Л. Н. Толстого 279
- Дело Артамоновых (1925), М. Горького 438, 488, 552, 560
- Дельцы (1872—1873), П. Д. Боборыкина 469—472, 475
- Деньги (1891), Э. Золя 563
- День да ночь (1890—1902), М. Н. Альбова 514
- День итога (1879), М. Н. Альбова 513
- Деревенские будни (1879), Н. Н. Златовратского 441, 442, 449
- Деревня (1846), Д. В. Григоровича 533
- Детство (1852), Л. Н. Толстого 244—246, 270
- Детство Темы (1892), Н. Г. Гарина-Михайловского 506
- Джунгли (1906), Э. Синклера 576, 581
- Дикое счастье (1884), Д. Н. Мамина-Сибиряка 479, 480, 488
- Дневник писателя (1873, 1876—1877), Ф. М. Достоевского 13, 198, 242, 247, 490
- Дневник провинциала в Петербурге (1872), М. Е. Салтыкова-Щедрина 353, 355, 356, 365, 379
- Добыча (1872), Э. Золя 563
- Довольно! (1864), И. С. Тургенева 490
- Домашняя идиллия недавнего времени (1863), С. Д. Хвоцгинской 471
- Дон-Кихот (1605—1615), М. Сервантеса 79, 225, 229, 380, 593, 594, 611
- Доходное место (1857), А. Н. Островского 125
- Дубровский (1832—1833), А. С. Пушкина 273, 608
- Дым (1867), И. С. Тургенева 5, 8, 149—160, 165, 169, 329, 330
- Дядюшкин сон (1859), Ф. М. Достоевского 236
- Евгений Онегин (1823—1831; отд. изд. 1833), А. С. Пушкина 205, 220, 271, 272, 348, 533, 608, 615, 623
- Европейский роман в XIX столетии. Роман на Западе за две трети века (1900), П. Д. Боборыкина 467
- Его пресоходительство Эжен Ругон (1876), Э. Золя 563

- Жерминаль** (1885), Э. Золя 4, 575, 576, 609
Жертва вечерняя (1868), П. Д. Боборыкина 469, 470, 472
Живая душа (1868), Марко Вовчка 71, 78
Живая жизнь (1897), И. Н. Потапенко 518, 519
Жизнь Климса Самгина (1927—1936), М. Горького 421, 438, 518
Жизнь Матвея Кожемякина (1910—1911), М. Горького 242, 589
Жизнь Шупова, его родных и знакомых (1865), А. К. Шеллера-Михайлова 85
Житие проропопа Аввакума 426
Жрецы (1897), К. М. Станюковича 501
- Забитые люди** (1861), Н. А. Добролюбова 199
За Волгой (1868), П. И. Мельникова-Печерского 405, 407
Западня (1877), Э. Золя 609
Запечатленный ангел (1873), Н. С. Лескова 437
Записки из Мертвого дома (1860—1862), Ф. М. Достоевского 6, 193, 201, 247, 248, 356, 391, 533, 546, 548, 609
Записки охотника (1847—1852), И. С. Тургенева 358, 390, 406, 609
Записки революционера (1933), П. А. Кропоткина 623
Записки степняка (1882), А. И. Эртеля 490
За работу! (1885), П. Д. Боборыкина 15
Засоренные дороги (1866), А. К. Шеллера-Михайлова 364
Захудалый род (1874), Н. С. Лескова 425, 432, 436, 437
Земля (1887), Э. Золя 443, 444, 609
Земля обетованная (1899), В. Реймонта 574
Земские силы (1865), П. Д. Боборыкина 469
Злой дух (1881—1883), В. Авсеенко 98, 100, 111, 118
Знамена времени (1869), Д. Л. Мордовцева 86, 88, 89
Золото (1892), Д. Н. Мамина-Сибиряка 479—481, 484, 487, 574
Золотые сердца (1878), Н. Н. Златовратского 453, 454
Зори (1898), Э. Верхарна 582
- Игрок** (1866), Ф. М. Достоевского 221—223, 245
Идиот (1868), Ф. М. Достоевского 198, 199, 221—234, 240, 245, 247, 256, 260, 262, 263
Из деревенского дневника (1877—1880), Г. И. Успенского 441, 442
Илиада, Гомера 603
Имениник (1888), Д. Н. Мамина-Сибиряка 479, 489
Инженеры (1908), Н. Г. Гарина-Михайловского 506, 510—512
Исповедь (1782—1789), Ж.-Ж. Руссо 273
Исповедь (1880—1882), Л. Н. Толстого 276
- Исповедь женщины** (1889), В. И. Немировича-Данченко 516
Истина (1902), Э. Золя 576
История одного города (1868—1870), М. Е. Салтыкова-Щедрина 238, 353, 356, 365, 366, 378, 379, 385, 524
История одной жизни (1895), К. М. Станюковича 501
История Петра (1835—1836), А. С. Пушкина 273
История Пугачева (1834), А. С. Пушкина 273, 281
История русской литературы (1939), М. Горького 546
- Казак** (1863), Л. Н. Толстого 270, 275
Калеб Вильямс (1794), У. Годвина 19
Капитанская дочка (1836), А. С. Пушкина 273, 280, 281, 322, 533, 608
Каплуны (1861—1862; опубл. — 1910), М. Е. Салтыкова-Щедрина 364
Карьера нигилиста, см. Андрей Кожухов
Карьера Ругонов (1871), Э. Золя 563
Карьера Струкова (1895—1896), А. И. Эртеля 495
Китай-город (1882), П. Д. Боборыкина 472—475
Княжна Мери (1840), М. Ю. Лермонтова 205, 314
Князь Серебряный (1862), А. К. Толстого 110
Когда же придет настоящий день? (1860), Н. А. Добролюбова 70, 72, 95
Красное и черное (1829—1830; отд. изд. 1831), Стендаля 562, 598
Крестьяне (1844), О. Бальзака 609
Крестьянин (1895), В. Поленца 445, 452
Крестьянин и крестьянский труд (1880), Г. И. Успенского 440, 450, 454
Кровавый пуф (1869, 1874), В. В. Крестовского 98, 99, 107, 110
Кровопийца (1886), К. Лемонье 576
Круглый год (1879—1880), М. Е. Салтыкова-Щедрина 354
Кружковщина (1879), А. Дьякова 109, 119
Кто виноват? (1845—1846; отд. изд. — 1847), А. И. Герцена 122, 176, 271, 399, 596, 616
Кулисы (1886), Вас. И. Немировича-Данченко 515
Культурные люди (1875—1876), М. Е. Салтыкова-Щедрина 379, 380
- Лавка древностей** (1840—1841), Ч. Диккенса 198
Леонардо да Винчи (1900), Д. С. Мережковского 522
Лесная глушь, С. В. Максимова 357
Лето (1909), М. Горького 453, 589
Литературный вечер (1877), И. А. Гончарова 178
Любовь (1892), И. Н. Потапенко 518
Люди будущего и герои мещанства (1868), П. Н. Ткачева 460
Люди сороковых годов (1869), А. Ф. Писемского 138—142, 147

- Мадам Бовари (1857), Г. Флобера 228
 Макбет (1606), В. Шекспира 211
 Маленькие недостатки механизма (1881),
 Г. И. Успенского 451—452
 Марев (1864), В. Ключникова 97, 100,
 103, 108, 114, 364
 Марина из Алого Рога (1873), Б. Марке-
 вича 98, 100, 113—115, 117, 436
 Маскарад (1835), М. Ю. Лермонтова 205
 Масоны (1878—1880), А. Ф. Писемского
 147
 Мать (1906), М. Горького 549, 550, 571,
 572, 576—590
 Медный всадник (1833; опубл. — 1837),
 А. С. Пушкина 273, 281
 Мелкий бес (1905), Ф. Сологуба 522,
 523
 Мелочи жизни (1886—1887), М. Е. Сал-
 тыкова-Щедрина 366
 Мельмот-скиталец (1820), Ч. Р. Мэтью-
 рiana 216
 Мертвые души (1842), Н. В. Гоголя 19,
 122, 127, 129, 271, 356, 365, 367, 379,
 380, 403, 563
 Мещане (1877) А. Ф. Писемского 144,
 146, 147
 Мещане (1901), М. Горького 512, 551,
 571, 572
 Мещанское счастье (1861), Н. Г. Помя-
 ловского 71, 72, 563
 Милый друг (1883—1885), Г. Мопассана
 563
 Минеральные воды (1886), А. И. Эртеля
 491
 Молотов (1861), Н. Г. Помяловского 71,
 72, 78, 563
 Молох (1895—1896), А. Куприна 553,
 574, 575
 Монах (1796), М.-Г. Льюиса 216
 Монах (1889), В. И. Немировича-Дан-
 ченко 515
 Моя жизнь (1896), А. П. Чехова 452
 Мужики (1897), А. П. Чехова 452
- Наблюдения одного лентяя (1871), Г. И.
 Успенского 451
 Навьи чары (1907—1909), Ф. Сологуба
 525
 На горах (1875—1881), П. И. Мельни-
 кова-Печерского 405—408, 412, 415
 На дне (1902), М. Горького 559, 571
 На жизнь и смерть (1877), Н. Флеров-
 ского [В. В. Берви] 95, 96, 461
 Накануне (1859), И. С. Тургенева 10, 70,
 78, 165, 168, 169, 173, 358
 Накануне Христова дня (1874), А. И.
 Левитова 552
 Накипь (1882), Э. Золя 563
 Намерения, задачи и идеи романа «Об-
 рыв» (1876), И. А. Гончарова 175
 На ножах (1870—1871), Н. С. Лескова
 98—100, 110, 421—424
 На повороте (1902), В. В. Вересаева 521
 Напрасные опасения (1868), М. Е. Сал-
 тыкова-Щедрина 83, 84, 91, 460
 Наследство нигилиста (1881—1882),
 Н. Позена 454—455
 На старом пепелище (1876), Г. И. Ус-
 пенского 84
- На улице (1884), Д. Н. Мамина-Сибир-
 яка 479, 481
 Наша общественная жизнь (1863—1864),
 М. Е. Салтыкова-Щедрина 356
 Наши нравы (1879), К. М. Станюковича
 501
 Невинные рассказы (1857—1683), М. Е.
 Салтыкова-Щедрина 353
 Не-герой (1891), И. Н. Потапенко 517, 518
 Некуда (1864), Н. С. Лескова 97, 100,
 103, 105, 108, 110, 114, 364, 417—422
 Не начало ли перемены? (1861), Н. Г.
 Чернышевского 83, 391
 Не случись (1882), Г. И. Успенского 451
 Не столь отдаленные места (1886), К. М.
 Станюковича 501
 Не суйся! (1880), Г. И. Успенского 452
 Нечочка Незванова (1849), Ф. М. Досто-
 евского 193, 196, 198, 201, 217, 245
 Нигилистка (1892), С. В. Ковалевской
 455—457
 Николай Негорев, или благополучный
 россиянин (1871), И. А. Купцовского
 69, 70, 76, 77, 461, 508
 Новаторы особого рода (1868), М. Е.
 Салтыкова-Щедрина 469
 Новая фаза русской литературы (1864),
 А. И. Герцена 150
 Новые места (1867), Г. П. Данилевского
 402, 404
 Новые русские люди (1865), Д. Л. Мор-
 довцева 86—88, 364
 Ночь (1876), И. С. Тургенева 5, 8, 95,
 160—173, 419, 451, 490, 546, 555
 Нравы Растеряевой улицы (1866), Г. И.
 Успенского 391, 552
- Обломов (1859), И. А. Гончарова 13, 173,
 178, 179, 182, 184, 185, 187, 191, 596
 Обойденные (1865), Н. С. Лескова 420
 Обрыв (1869), И. А. Гончарова 8, 9, 13,
 173—192, 419, 459
 Обыкновенная история (1847), И. А.
 Гончарова 173, 181, 182, 184, 185, 187,
 554
 Овод (1897), Э. Войнич 463
 Овца без стада (1877), Г. И. Успенского
 490
 Овцебык (1863), Н. С. Лескова 417
 Огнепый ангел (1907—1908), В. Я. Брю-
 сова 525
 Один (1894), И. Н. Потапенко 518
 Оливер Твист (1837—1839), Ч. Диккенса
 198
 Омут (1881), К. М. Станюковича 501, 503,
 504
 Орас (1841), Ж. Санд 562, 575
 Островитяне (1866), Н. С. Лескова 420
 Отверженные (1862), В. Гюго 202, 322
 Отец Горио (1834—1835), О. Бальзака
 204, 216, 562
 Откровенные (1893—1894), К. М. Станю-
 ковича 501—503
 Отрочество (1854), Л. Н. Толстого 244—
 246, 270
 Отцы и дети (1862), И. С. Тургенева 5,
 23, 70, 78, 80, 165, 169, 358, 366
 Очарованный странник (1873), Н. С. Ле-
 скова 242

- Очерки Бородинского сражения (1839), Ф. Глинки 294
- Очерки деревенского настроения (1881), Н. Н. Златовратского 442
- Павел I (1908), Д. С. Мережковского 522
- Падающие звезды (1899), Д. Н. Мамина-Сибиряка 479
- Панургово стадо (1869), В. В. Крестовского 98, 107, 422
- Париж (1897), Э. Золя 576
- Парижские тайны (1842—1843), Э. Сю 107, 111
- Пармская обитель (1839), Стендаля 321
- Пелле-Завоеватель (1910), М. Андерсена-Нексё 581
- Первая борьба (1869), Н. Д. Хвощинской 472
- Первые шаги (1891), К. М. Станюковича 501
- Перевал (1894), П. Д. Боборыкина 475, 476
- Перед рассветом (1865—1873), Н. А. Благовещенского 70, 72—76, 85, 86, 95
- Перелом (1880—1881), Б. М. Маркевича 98, 113, 116—118
- Переселенцы (1855—1856), Д. В. Григоровича 10, 390
- Переселенцы (1878), А. И. Эртеля 489
- Песнь о Роланде 603
- Песня о Соколе (1899), М. Горького 560
- Петербург (1913), А. Белого 525
- Петр и Алексей (1905), Д. С. Мережковского 522
- Пиковая дама (1834), А. С. Пушкина 221, 563
- Письма к другу (1816), Ф. Глинки 299
- Письма к тетеньке (1881—1882), М. Е. Салтыкова-Щедрина 361, 365
- Письма о голоде (1892), Л. Н. Толстого 541
- Письма русского офицера (1815), Ф. Н. Глинки 299
- Письмо из Усманского уезда (1879), А. И. Эртеля 489
- Плевна и Шипка (1879—1880), Вас. И. Немировича-Данченко 514
- Побочный сын (1757), Д. Дядро 601
- Полести моей жизни (1906—1913), Н. А. Морозова 451
- Поветрие (1867), В. П. Авенарнуса 97, 106, 114
- Поветрие (1896), В. В. Вересаева 521
- Под звон колоколов (1889), Вас. И. Немировича-Данченко 515
- Подлиповцы (1864), Ф. М. Решетникова 391—394, 402
- Подпольная Россия (1882, 1893), С. М. Степняка-Кравчинского 463
- Подросток (1875), Ф. М. Достоевского 13, 243—247, 257, 261—263, 559, 564
- По-другому (1897), П. Д. Боборыкина 468
- По закону! (1892), Вас. И. Немировича-Данченко 516
- Полжизни (1873), П. Д. Боборыкина 472
- Помпадур и помпадурши (1863—1874), М. Е. Салтыкова-Щедрина 356
- Портрет (1835; 1842), Н. В. Гоголя 205, 600
- Последние барские лоды (1888), А. И. Эртеля 491
- Последний Новик (1831—1833), И. И. Лажечникова 109
- Поумнел (1890), П. Д. Боборыкина 15
- Пошехонская старина (1883—1889), М. Е. Салтыкова-Щедрина 353, 365, 506
- Преступление и наказание (1866), Ф. М. Достоевского 193, 200—222, 224, 227, 228, 232, 246, 250, 256, 261—263, 559, 564
- Приваловские миллионы (1884), Д. Н. Мамина-Сибиряка 476—485, 487, 488, 552, 555
- Признаки времени (1863—1871; отд. изд. 1869), М. Е. Салтыкова-Щедрина 353
- Прогулка по садам российской словесности (1865), Д. И. Писарева 418
- Пролог (1867—1870; полностью опубликован — 1906), Н. Г. Чернышевского 46—67, 69, 92, 596
- Проселочные дороги (1852), Д. В. Григоровича 403
- Противоречия (1847), М. Е. Салтыкова-Щедрина 359
- Раба (1892), К. С. Баранцевича 520
- Равнодушные (1898), К. М. Станюковича 501
- Разбитые иллюзии (1868), П. Н. Ткачева 397
- Разорение (1869—1871), Г. И. Успенского 12, 391, 574
- Разрушение личности (1908—1909), М. Горького 581
- Ранние восходы (1896), Д. Н. Мамина-Сибиряка 479, 481, 489
- Рассказы о парашкинцах (1879—1880), С. Каролипа 442
- Рославлев (1831), А. С. Пушкина 273, 299
- Рудин (1856), И. С. Тургенева 9, 10, 164, 165, 167—169, 176, 271
- Русский Пелаг (1835), А. С. Пушкина 273
- Рыбаки (1853), Д. В. Григоровича 10, 390, 409
- Сага о Форсайтах (1906—1928), Д. Голсуорси 560
- Сатиры в прозе (1859—1863), М. Е. Салтыкова-Щедрина 353
- Светлов, его взгляды, характер и деятельность, см. Шаг за шагом
- Светлый луч (1896), И. Н. Потапенко 518
- Свой хлеб (1870), Ф. М. Решетникова 395, 399, 400
- Свыше наших сил (1895), Б. Бьёрнсона 582
- Севастопольские рассказы (1855—1856), Л. Н. Толстого 533, 609
- Село Степанчиково и его обитатели (1859), Ф. М. Достоевского 196, 201
- Семейное счастье (1852), Л. Н. Толстого 270
- Семейный очаг (1893), К. С. Баранцевича 520

- Семейство Тальниковых, А. Я. Панаевой 399
- Семья богатырей (1887), В. И. Немировича-Данченко 515
- Сен-Мар (1826), А. де Виньи 280
- Сентиментальное путешествие (1768), Л. Стерна 273
- Сказки об Италии (1910—1913), М. Горького 589
- Сластоёвские миллионы (1890), В. И. Немировича-Данченко 515
- Слаще яда (1912), Ф. К. Сологуба 525
- Случай из практики (1898), А. П. Чехова 556
- Смена (1891), А. И. Эртеля 493—497
- Смерть Ивана Ильича (1884—1886), Л. Н. Толстого 313
- Собор Парижской богородицы (1831), В. Гюго 202, 280
- Соборяне (1872), Н. С. Лескова 242, 425, 426, 431, 437, 613
- Собственник (1906), Д. Голсуорси 560, 561
- Современная глушь (1880), В. Н. Назарьева 490
- Современная идиллия (1865), В. Авенариуса 97
- Современная идиллия (1877—1883), М. Е. Салтыкова-Щедрина 353, 354, 356, 360, 361, 365, 366, 379—389
- Соколий перелет (1883), Н. С. Лескова 438
- Солидные добродетели (1870), П. Д. Боборыкина 469—472
- Сон молодого царя (1893), Л. Н. Толстого 541
- Старая и юная Россия (1868—1870), Д. К. Гирса 80—82, 461
- Старые годы (1857), П. И. Мельникова-Печерского 405
- Старые годы в селе Плодомасове (1869), Н. С. Лескова 425, 437
- Степан Рулев (1864), Н. Ф. Бажина 73, 79, 80
- Страдания молодого Вертера (1774), В. Гёте 608
- Студенты (1895), Н. Г. Гарина-Михайловского 506, 509, 511
- Схватка (1909), Д. Голсуорси 583
- Тайны современного Петербурга (1876—1877), В. П. Мещерского 98, 111
- Тарас Бульба (1835; 1842), Н. В. Гоголя 322, 578
- Темное дело, О. Бальзака 216
- Теньга (1901), А. Лугового 519
- Ткачи (1892), Г. Гаудтмана 583
- Три года (1895), А. П. Чехова 553, 554, 556
- Три конца (1890), Д. Н. Мамина-Сибиряка 476, 479, 480, 484—488, 553, 573
- Трое (1900—1901), М. Горького 467, 551, 555, 561, 562, 565—572, 580, 584, 585
- Труд (1901), Э. Золя 555, 576, 579
- Трудное время (1865), В. А. Слепцова 10, 70, 78, 461
- Тысяча душ (1858), А. Ф. Писемского 124, 127, 129, 130, 132—135, 137, 138
- Тюфяк (1850), А. Ф. Писемского 124, 126, 129
- Тяга (1898), П. Д. Боборыкина 475, 476
- Тяжелые времена (1854), Ч. Диккенса 575
- Тяжелые сны (1895—1896), Ф. К. Сологуба 522—525
- Убежище Моисею (1878—1879), М. Е. Салтыкова-Щедрина 353—355, 365, 366
- Униженные и оскорбленные (1861), Ф. М. Достоевского 196—201, 205, 242, 256
- Унтер Пришибеев (1885), А. П. Чехова 524
- Устои (1878—1883), Н. Н. Златовратского 440, 441, 444—448, 454
- Утраченные иллюзии (1837—1843), О. Бальзака 562
- Утро помещика (1856), Л. Н. Толстого 270, 533, 609
- Ученические горы Вильгельма Мейстера (1795—1796), В. Гёте 555, 602
- Фауст (1808, 1832), В. Гёте 259
- Фома Гордеев (1897—1899), М. Горького 438, 467, 518, 551—554, 556—562, 566, 569—572, 588
- Фрегат «Паллада» (1858), И. А. Гончарова 191
- Хаджи Мурат (1904, нап. 1912), Л. Н. Толстого 270
- Хижина дяди Тома (1852), Бичер Стоу 404
- Хлеб (1895), Д. Н. Мамина-Сибиряка 476—477, 479—481, 487, 488, 552, 553
- Хозяйка (1847), Ф. М. Достоевского 193
- Хороший человек (1867—1871), В. А. Слепцова 95, 461
- Хроника села Смурина (1874), П. В. Засодимского 439—441, 444, 454
- Цари биржи (Кайново племя в наши дни) (1884), В. И. Немировича-Данченко 515
- Чающие движения воды, см. Соборяне
- Человек в футляре (1898), А. П. Чехова 524
- Черты из жизни Пепко (1894), Д. Н. Мамина-Сибиряка 478, 479, 488
- Четверть века назад (1878), Б. М. Маркевича 113, 115
- 14 декабря (1918), Д. С. Мережковского 522
- Что делать? (1863), Н. Г. Чернышевского 18—46, 48—51, 57, 65—68, 70, 73, 75, 79, 82, 92, 96, 97, 106, 154, 225, 363, 364, 366, 399, 417, 503, 519, 585, 586, 596, 617, 623
- Шаг за шагом (1870), И. В. Федорова-Омулевского 70, 79, 81, 89, 90, 92, 93, 233, 364, 461, 462, 573, 585

Шагреновая кожа (1830—1831), О. Бальзака 562

Эликсир сатаны (1815—1816), Э. Т. А. Гофмана 216

Эпизод из жизни ни павы, ни вороны (1877), А. Осиповича-Новодворского 94, 95, 490

Юджин Адам (1831), Э. Бульвера 204
Юлиан-Отступник (1895), Д. С. Мережковского 522

Юность (1857), Л. Н. Толстого 270

Ярмарка тщеславия (1847—1848), У. Теккерея 321, 322

О Г Л А В Л Е Н И Е

	Стр.
Пореформенная Россия и русский роман второй половины XIX века (<i>Н. И. Пруцков</i>)	3
РУССКИЙ РОМАН 1860—1870-х годов	
Глава I. Чернышевский и борьба за демократический роман (<i>Г. Е. Тамарченко</i>)	18
Глава II. Роман о «новых людях» (<i>Н. И. Пруцков</i>)	68
Глава III. Антинигилистический роман (<i>Ю. С. Сорokin</i>)	97
Глава IV. Писемский-романист (<i>Л. М. Логман</i>)	121
Глава V. Последние романы Тургенева и Гончарова (<i>С. А. Малахов, Н. И. Пруцков</i>)	149
Глава VI. Романы Достоевского (<i>Г. М. Фридляндер</i>)	193
Глава VII. «Война и мир» и «Анна Каренина» Льва Толстого (<i>Е. Н. Купрянова</i>)	270
Глава VIII. Роман в теоретическом и художественном истолковании Салтыкова-Щедрина (<i>А. С. Бушмин</i>)	350
Глава IX. Роман из народной жизни. Этнографический роман (<i>Л. М. Логман</i>)	390
Глава X. Роман-хроника Лескова (<i>И. В. Столярова</i>)	416
Глава XI. Народнический роман (<i>Н. И. Пруцков</i>)	439
РУССКИЙ РОМАН 1880-х—начала 1900-х годов	
Глава I. Романисты 1880—1890-х годов (<i>А. П. Могилянский</i> — § 1; <i>В. Н. Баскаков</i> — § 2; <i>К. Ф. Бибулатова</i> — § 3; <i>В. П. Вильчинский</i> — § 4; <i>И. М. Юдина</i> — § 5; <i>Б. Л. Бессонов</i> и <i>Л. К. Долгополов</i> — § 6; <i>Л. К. Долгополов</i> — § 7)	466
Глава II. Л. Н. Толстой, «Воскресение» (<i>Е. Н. Купрянова</i>)	526
Глава III. Формирование романа социалистического реализма. Первые романы М. Горького (<i>Б. В. Михайловский</i>)	551
Национальное своеобразие и мировое значение русского романа (<i>Г. М. Фридляндер</i>)	591
Указатель имен (<i>И. А. Алексеев</i>)	627
Указатель произведений (<i>И. А. Алексеев</i>)	635

ИСТОРИЯ РУССКОГО РОМАНА
ТОМ II

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы (Пушкинский Дом)
Академии наук СССР*

Редактор Издательства В. А. Браиловский
Художник Д. С. Данилов
Технический редактор Н. Ф. Виноградова
Корректоры И. С. Дементьева, Э. В. Коваленко,
Л. Э. Фрадкина и Г. И. Шер

Сдано в набор 16/VIII 1963 г. Подписано к печати 28/XII 1963 г.
РИСО АН СССР № 55-123В. Формат бумаги 70×108¹/₁₆.
Бум. л. 20¹/₈. Печ. л. 40¹/₄ = 55,14 усл. печ. л. Уч.-изд.
л. 56,16. Изд. № 1978. Тип. зак. № 346. М-50660. Тираж 8000.
Цена 2 р. 45 к.

Ленинградское отделение издательства «Наука»
Ленинград, В-164, Менделеевская лин., д. 1

1-я тип. Издательства Академии наук СССР
Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
ТОМ ПЕРВЫЙ			
274	18 снизу	ромнаны	романы
281	8 »	А. Бальзаак	О. Бальзаак
383	6—7 »	1852—1853	1852
620	Левый стлб., 33 снизу	(1939)	(1908—1909; опубликовано 1939)
621	Правый стлб., 31 сверху	1862	1861
623	Правый стлб., 18 снизу	1852—1853	1852
623	Левый стлб., 15 снизу	1874	1847
ТОМ ВТОРОЙ			
89	8 сверху	это	этой
90	8 »	Михаил	Александр
94	14 »	словом	словам
94	22 »	призывал,	признавал,
257	17 »	ранее	раннее
370	21 снизу	и Иудушек	у Иудушек
429	22 сверху	неумелому	неумному
494	17 »	Ефремова	Ефорова
543	19 снизу	полицейского	полицейского насилия
637	Правый стлб., 13 сверху	(1939),	(1908—1909; опубликовано 1939),